

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
Departamento de Literatura

CARTA/INFORME (1979):

, fragmento de una posibilidad ,

Seminario de Grado : Cine y Literatura

Profesor : David Wallace C.

Alumno : Claudio Cáceres M.

Santiago, diciembre de 2005

*Mis agradecimientos al Profesor David Wallace,
Por la excelencia de sus clases y por la generosa pertinencia de
sus orientaciones.*

A mi hijo Alcyber.

“Nunca supe contar una historia. ¿Por qué no recibí ese don de Mnemosyne? A partir de esta queja, y probablemente para protegerme ante ella, una sospecha surge siempre en mi pensamiento: ¿quién puede contar de veras una historia? ¿Es posible el narrar? ¿Quién puede afirmar que sabe lo que implica una narración? ¿O, antes que eso, el recuerdo o memoria que reclama? ¿Qué es la memoria? Si la esencia de la memoria maniobra entre el Ser y la ley, ¿qué sentido tiene preguntarse sobre el ser y la ley de la memoria? Hay preguntas que no se pueden formular sin confiarlas a la transferencia y la traducción, por encima del abismo”¹

INSTALACIÓN

¹ (Derrida, J., *Mnemosyne*, en: “MEMORIAS PARA PAUL DE MAN”. Barcelona, Edit. Gedisa, 1989, p. 25).

Se puede referir el “Informe Seminario Avanzado Novela Hispanoamericana Contemporánea”: , **fragmento de una posibilidad** ,² como un discurso que intenta evadir la actividad lecto-interpretativa de la mencionada novela hispanoamericana. Ello, hay que añadir, considerado a partir de la convención literaria de la época (o sentido de “normalidad” exegética).

El objeto logrado -o malogrado, según se lo mire- va a mostrarnos un ser anómalo y desajustado de los cauces normales del período (fines de los setenta), donde imperan el respeto irrestricto a una determinada legalidad discursiva y a sus operadores: todos los actores sociales, económicos y culturales de la denominada “vida nacional”, quiéranlo o no, viven bajo la tutela implacable de una dictadura militar inflexible en sus postulados libremercaderistas.

Es, precisamente, el personaje desarrollado por Cabrera Infante, Bustrófedon³, -quien se desplaza a modo de sujeto de la enunciación por entre sus diversos niveles narrativos- (supuesto objeto de la carta-informe), el que permite a Cabrera Infante alegorizar lo enigmático en torno a la figura de una “escritura al revés”. Aquí, “al revés” puede significar literalmente un movimiento contrario al de la escritura normal de izquierda a derecha, señalándonos un movimiento inverso, de contra-canon, de derecha a izquierda.

Pero, asimismo, induce o motiva a pensar “el revés” como un desplazamiento del adentro hacia el afuera del libro, en un movimiento que, inevitablemente, nos lleva a preguntarnos por el vacío. Y por el abismo ante el

² (informe que, en una concepción lectoescritural de índole deconstructiva, puede observarse como el contra-canon de un informe que informa a la institución Seminario de un Departamento de Literatura universitario acerca de una novela propuesta (“**Tres Tristes Tigres, del autor Guillermo Cabrera Infante**), por cuanto en su “productividad” -o proceso de producción del Informe- concurren los necesarios factores de desarticulación y de escrituralización de la mencionada modalidad discursiva canónica para ese propósito)

³ Bustrófedon/bustrofedon: (Del gr. Βουστροφῆδον; de βουζ, buey, y στρεφω, volver, tornar) adv. m. Manera de escribir que consiste en trazar un renglón de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda. Usóse en la Grecia antigua, y tomó nombre de su semejanza con los surcos que abren los bueyes al arar. R.A.E., **DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA**. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 210.

cual se suspende el relato: narración en todos los textos posibles e imposibles. Movimiento de los juegos de palabras, de los giros del habla habanera convertidos a escritura; borramientos, tachaduras, repeticiones, fallas, que nos obligan a sopesar la materialidad -su corporalidad- de las palabras en ese texto: desplazamiento en lo sintagmático hacia un afuera alegorizado. El afuera -del real-imaginario de la Habana- abismado⁴ hacia una escritura de la diferencia que, tratando de establecer sus propias coordenadas discursivo-

culturales, intenta autonomizarse.⁵

Pero, también, la coexistencia de una lectura “otra” ubicada metonímicamente, ese año de 1979, a partir del propio real-imaginario chileno, explorando sus propias y específicas autonomías y sus propios y específicos infortunios.

El Informe adoptó el carácter de un envío postal, siendo expresión de un simulacro estilístico de corte epistolar en su presentación formal: utilizó el

⁴ “**Mise en abîme.** /.../, André Gide lo utiliza para indicar una peculiar forma de visión en profundidad, como sucede en las cajas chinas, en las muñecas rusas o en las etiquetas que reproducen en su interior el producto con la misma etiqueta. En semiótica literaria es un procedimiento de reduplicación especular, por el cual se reproduce en forma reducida, en un punto estratégico de la obra y por homología, el conjunto -o lo esencial- de las estructuras de la obra en que se inserta./.../ El “*abismo*” puede ser considerado como una secuencia modelo que reproduce en escala reducida el argumento entero, a veces con alteraciones que sirvan de contrapunto /.../ Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. **Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria.** Barcelona, Editorial Ariel, 1989, p.269.

⁵ Transformaciones que acontecen en plenitud -y de una manera sorprendente- en un relato como el de Ítalo Calvino: “**Si una noche de invierno un viajero**”, donde se concibe un presente no como un ahora narrado y hecho pasado, sino más bien como presencia inmediata en la lectura del lector: coincidencia del **yo-lector** con el **yo-enunciación** en un espacio-tiempo homogéneo. “Calvino ha escrito este libro /.../ en la segunda persona, dirigido a un “tú” indeterminado, “un tú quizá hermano y doble de un yo hipócrita” (p. 168). La relación yo-tú no es, en consecuencia, en el *Viaggiatore* bipolar, sino tripolar: el autor, que delega su yo al tú del lector, y el lector doblado en un lector leyente frente a un lector leído. Si la relación fuese sólo bipolar, el tú del lector, al identificarse con el “yo hipócrita” de los diez comienzos de historias, inevitablemente se convertiría en un personaje de novela que, en tanto que criatura del autor, sólo puede realizar lo que le prescribe el papel correspondiente del lector implícito. Para sustraerse a esta circunstancia “este libro está cuidadosamente planeado para dejar abierta al lector que lee (*lettore che legge*) la posibilidad de identificarse con el lector que es leído (*lettore che è letto*)” (p. 169); por lo tanto también: la posibilidad de no identificarse (o de identificarse ya). Pues “(tú puedes) en cualquier momento volver a ti. Sigues siendo uno de los tú posibles” (p. 175). Sólo la duplicidad de lector que lee y lector leído permite siempre mantener la libertad del yo que lee frente a la tendencia a su absorción por el “yo hipócrita”. Jauss, H. Robert. *10.Italo Calvino: Si una noche de invierno un viajero*, en: **Las transformaciones de lo moderno**, Visor, 1995, Madrid, p. 236

correo para, emblemáticamente, hacer llegar desde la ciudad de Valparaíso un sobre diseñado de una determinada manera -y previo al análisis- con lo que se suponía era la respuesta a los requerimientos de un seminario de literatura legalmente constituido y desarrollado.

Así, este envío “formal” se informaliza en la medida que adopta -o se traviste- con los códigos reconocidos del denominado “arte postal”: desituamiento de la función técnico-mercantil, que se le asigna a las operaciones de correo postal, mediante su reflexión y su utilización con fines estéticos y deconstructivos.

En segundo término, el contenido del Informe/carta aparece articulado en torno a un discurso predominantemente analítico, cuyo objetivo era, en una primera instancia, dar cuenta de las categorías estructurantes en la novela “**Tres Tristes Tigres**” de G. Cabrera Infante. Sin embargo, esta direccionalidad es inmediatamente clausurada para poner en gestión una máquina escritural interventora de la forma y que, a la vez, repensara el carácter y situación de tal gestión en el marco de una crisis de literatura y una crisis de contexto. Por ello, el Informe parte enunciando la elección de una vía diferente, tal vez apenas transitada en ese tiempo, para abordar su objeto desestimando las cómodas metodologías preconcebidas para obtener resultados esperables. Investigación⁶ expositiva que transforma sobre la marcha el discurso formal en uno de escrituralidad expuesta, es decir, aquella que va a manifestar al sujeto de la escritura como objeto del fracaso que implica la clausura del sujeto autorial y de su representación como sujeto orientado (teleológico). Fracaso que, al fin y al cabo, va a señalar el fracaso de

⁶ “/.../ desde el momento en que una investigación hace intervenir el texto (y el texto va mucho más allá de la obra), la investigación deviene texto, producción: todo “resultado” es, en sentido estricto, impertinente. “Investigación” es, entonces, el nombre prudente que, bajo el apremio de ciertas condiciones sociales, damos al trabajo de escritura: la investigación está de acuerdo con la escritura, es una aventura del significante, un exceso de intercambio; es imposible mantener la ecuación: un resultado *contra* una “investigación” /.../: no debe, no importa lo que busque, olvidar su naturaleza de lenguaje –y finalmente es lo que la lleva a reencontrar inevitablemente la escritura. En ella, la enunciación engaña al enunciado bajo el efecto del lenguaje que lo produce: esto define muy bien el elemento crítico, progresivo, insatisfecho, productor, que el mismo uso común reconoce a la “investigación”. Aquí está el papel histórico de la investigación: enseñarle al sabio *que él habla* (pero si lo supiera, *escribiría* –y toda la idea de ciencia, todo su cientificismo cambiaría).” (Barthes, Roland, **LA INVESTIGACION**, en: **ESCRITORES, INTELLECTUALES, PROFESORES**, Ediciones CALDEN, 1974, Bnos. Aires, pp 19-20)

la dimensión argumentativa del discurso poniendo en crisis -¿definitiva?- a los grandes relatos.

Revaloración de los sujetos de la escritura teórica que van a mostrar las carencias de los sistemas de representación totales (paradigmáticos): la carencia de paradigma nos hace leer desde la escritura, convirtiéndonos en sujetos lecto-escritores y haciéndonos parte del desplazamiento, a través de **ese** “como” del sujeto, como objeto del fracaso.

El sujeto ex/puesto que se exhibe en una carencia insalvable, por cuanto va a estar, en el juego de **ese** desplazamiento, siendo sujeto y objeto a la vez, lector y escritor, escritor y lector. Noción de ex-posición en cuanto sujeto **re/velado** (se muestra y se vuelve a ocultar en el desastre en cuanto experiencia omnipresente).⁷

Discurso “ex/puesto” en el proceso de escribirse ante la mirada pública: exhibición tanto más obscena cuanto más se desitúa con respecto al escenario institucional (cátedra universitaria). Vaciamiento de sentido desde el “yo-técnico” (Foucault) (sujeto que habla en el discurso lo que el mercado, la ciudad y los saberes -en cuanto poderes instituidos- exigen -o solicitan- que el “yo” hable y diga) para transitar a un discurso del cuestionamiento, del problema, de la pregunta, de la interrogante abismada por una doble catástrofe. Catástrofe de contexto, donde la multitud de discursos en juego manifiestan la descomunal crisis consecuciada por los efectos de la contrarrevolución. Catástrofe de los diversos constructos aporéticos producidos desde y hacia el discurso de la modernidad -su razón logocéntrica-: el sentido -del sinsentido- de época.

¿Cómo hablar -en aquel momento- de un objeto en crisis, de tal manera que se entendiera que lo que se quería nombrar por crisis no era sólo de carácter circunstancial o residual respecto de otras tantas rupturas que habían encontrado algún tipo de expresión al interior de los diversos discursos de la denominada cultura humanista del siglo XIX a la fecha?

Varios intuíamos que estábamos en presencia de un fenómeno más vasto -y de consecuencias más graves- que el de una tremenda fractura político-militar en el país que nos había tocado pensar. A cinco o seis años del golpe militar, comenzábamos a advertir que la falla no era la de uno de los modelos políticos y culturales al interior de una modernidad incuestionable: era todo el sistema de la modernidad el que, de pronto, mostró fisuras irreparables en el empaque historicista de su estereotipo apariencial. La razón iluminada -y las certidumbres a las que nos habíamos hecho adictos- se nos venía abajo y nos encontramos con que sólo estaba la **nada** para impedir su desplome.

“La escritura en la nada, la escritura en el vacío, porque el proyecto moderno romántico trascendente y transitivo ha sido derogado por ese aparataje teórico que lo deconstruye. El punto de inflexión es Mallarmé, en tanto escribe en el vacío.

Escribe el fracaso de ese proyecto trascendente, metafísico, ontológico. No tener **nada*** que decir, esa es la soledad del escritor (ej. Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira, Nestor Perlongher). /.../

/.../. Desde Blanchot a Derrida vamos a encontrar el no decir como condición del escritor, cuya manifestación romántica sería la vida como arte. No importa la escritura sino el acto, el gesto. En Blanchot hay una concepción de la vida como ruina, como caída, como desastre. Ruina que etimológicamente se vincula con caer, con hacer caer los aparatos morales del sentido desde el no decir, desde el vacío.

Este vacío ¿es nombre? ¿o se trata de una escritura vaciada? Se trata de una escritura re-velada, vuelta a ocultar en ese vacío.”⁸

Hablar, entonces, desde una escritura en crisis. Manifestarla, no ocultarla, a través del desarrollo mismo del trabajo textual. Incorporar -dándoles cuerpo, permitiendo su corporeización a través de la escritura- materiales tan diversos como borradores, manuscritos, diseños, mecanografía de desecho, diseños. Situación de doble ex/posición del sujeto-autor: exhibición en un

⁷ Wallace, David. Curso: Problemas Actuales de los Estudios Literarios

* El subrayado es mío.

⁸ Wallace, David. Angustioso caso de soltería. Documento de Seminario de Grado a propósito de Rodrigo Lira, su poética de-velada y el texto de Maurice Blanchot: *Sobre la angustia en el lenguaje*.

contexto de lo cotidiano de suma fragilidad y en un texto que está siempre por hacerse, por escribirse. Alegoría de la crisis; de la subjetividad en crisis y de la individualidad sin estado de derecho y con los espacios de crítica imposibilitados.

La ex/posición comienza con la exhibición en primera página, de la carátula fotocopiada del sobre enviado, con la datación (21. 9. 79), la remisión (Valparaíso), la intervención de seis estampillas de Diego Portales con dos líneas de flechas de diferentes tamaños en dirección derecha-izquierda, los datos del destinatario y su dirección cerrados con una línea de flechas continuas de izquierda a derecha. En el sector superior derecho, en set grande se lee **ref** y, a continuación, en letra manuscrita en la primera línea se lee **“informe al S.A. (publicación)”** y en la segunda, **“una escritura en acción”**.

Más abajo, sobre un recuadro que consagra el blanco vacío de la página con filetes en negro de grosores distintos, se destaca lo que pareciera, tal vez encubiertamente, un título rodeado atópicamente ⁹ por comas ortográficas:

,fragmento de una posibilidad,

⁹ Hablar de *atopía* es señalar, de alguna manera, un *no-lugar* en cuanto punto de descentramiento de un yo de enunciación que no tiene pertenencia a un *topoi* o *topos* retórico. Textualmente encuentra su definición, en referencia al *topos* literario: “/.../ un motivo o la configuración estable de varios motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores y, sobre todo, por los oradores que necesitan “materiales” genéricos, de hallazgo fácil. El *topos* es un “lugar común”: “Primero, ¿por qué lugar? Porque, dice Aristóteles, para acordarse de las cosas basta reconocer el lugar en que se hallan (el lugar es, pues, un elemento de asociación de ideas, de un condicionamiento, de un adiestramiento, de una mnemónica); los lugares no son, pues, los argumentos en sí mismos, sino los compartimientos en que éstos están colocados. De allí la imagen que conjuga la idea de un espacio y de una reserva, de una localización y de una extracción. /.../ Los lugares, dice Dumarsais, son las células a donde todo el mundo puede ir a buscar, por decirlo así, la materia de un discurso y argumentos sobre cualquier clase de temas” (Barthes, “L’ancienne rhétorique”, en *Communications*, n.º 16). La tópica es el código de estas formas estereotipadas, temas consagrados, enunciaciones convencionales. /.../”. Marchese y Forradellas, Op.cit., p. 407. Es importante referir algunas características conceptuales de la mencionada noción: “/.../ 1.- Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abîme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*. 2.- Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra. 3.- Evocada mediante ejemplos tomados de diferentes ámbitos, constituye una realidad estructural que no es exclusiva ni del relato literario ni de la literatura en sí /.../. (Dällenbach, Lucien. **El Relato Especular**. Madrid, Editorial Visor, 1991, pp. 15-16). Otra: “/.../ en el momento de su aparición, designa de manera unívoca lo que determinados autores llaman *obra dentro de la obra* o *duplicación interior*”. Dällenbach, Op.cit. p. 25.

La siguiente página pareciera invitarnos a iniciar la lectura de un texto “normal”, partiendo de un encabezado convencional. Leemos la ficha del libro que suponemos va a ser el objeto de análisis -y del informe- para ese “Seminario Avanzado de Novela Hispanoamericana Contemporánea”: la novela **Tres Tristes Tigres**, de Guillermo Cabrera Infante. Pero en seguida, sin ningún preámbulo introductorio ni preparatorio -aunque, a partir del sobre mismo, en cuanto exterioridad y presencia intervenida (y no ya como mero medio de comunicación), advertíamos o sospechábamos de la posible extrañeza de su contenido- encontrándonos en una especie de puesta en escena textual mecanografiada que advierte y señala:

**este otro informe trata de replantear su objeto ,
desandar caminos transitados , operar con / por /
otros medios .
resulta de la lectura crítica de un informe anterior
/ fragmento de una posibilidad /
y enuncia otra posibilidad / fundada fundamentada por
una diferencia / de crítica o de lectura crítica ,
sometiendo a la crítica un texto en crisis :**

Buscar lo otro en lo ausente del libro es indagar en las posibilidades de un texto en crisis. Indagar acerca de la diferencia, esto es, el diferimiento consumado en la disyunción para transitar la escena que va de escribir a leer, y viceversa. Desandar implica, aquí, la desarticulación del saber en cuanto poder; significa enunciar de manera categórica la posibilidad otra: el fragmento de una posibilidad otra.

“Paul de Man a menudo enfatiza la estructura “secuencial” y “narrativa” de la alegoría. A su juicio, la alegoría no es sólo una forma de lenguaje figurativo entre otros; representa una de las posibilidades esenciales del lenguaje: la posibilidad que permite al lenguaje decir lo otro y hablar de sí mismo mientras

habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de lo que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma.”¹⁰

Y de la escritura que abre la posibilidad de abismarse de un texto a otro. Convertir en objeto de escritura el ahora de un presente difuso -y no en su pasado nítido, **manifestado** en plena dictadura como un reclamo de una escritura en crisis-, implica reactivar -y renovar- un trabajo lecto/escritural en torno al discurso de la memoria, en el sentido que Benjamin, Derrida y Avelar discuten. Una escritura que preanuncia la potestad absoluta del consumo, una memoria pensada desde su estatuto mercantil, vaciada desde el “libre” mercado que todo lo sustituye: “el mercado maneja una memoria que se quiere siempre metafórica”, dice Avelar.¹¹

“/.../ la memoria del mercado pretende pensar al pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe al pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición. La relación de la memoria del mercado con su objeto tendería a ser, entonces, simbólico-totalizante.”¹²

Aquí es donde, en una especie de reacción restitutiva, la acción de escritura -escapándose, eludiendo su sino obligado de tipo mercantil- ejecuta una voltereta subversiva pretendiendo escapar a la fuerza de gravedad que lo succiona hacia ese vacío: contorsión que se construye con los restos desechados por el consumo; retazos, fragmentos, pedazos: todo un conjunto heteróclito, texturado de diferencias insolubles para el consumo, está dispuesto para la reelaboración de la memoria alegórica: la mercancía “encuentra su sobrevida en cuanto ruina” .¹³

“La mercancía abandonada se ofrece a la mirada en su devenir-alegoría. Dicho devenir se inscribe en una temporalización en la cual el pasado es algo otro que simplemente un tiempo vacío y homogéneo a la espera de una operación metafórico-sustitutiva. Los desechos de la memoria del mercado le devuelven

¹⁰ Derrida, J., *Mnemosyne*, en: “MEMORIAS PARA PAUL DE MAN”, 1ª edición, Barcelona, 1989, Edit. Gedisa, p 25.

¹¹ Avelar, Idelber, *Introducción*, en: ALEGORÍAS DE LA DERROTA: LA FICCIÓN POSTDICTATORIAL Y EL TRABAJO DEL DUELO. Santiago, Edit. Cuarto Propio, 2000, p. 13.

¹² Avelar, Idelber. *Ibid.*, p. 14.

un tiempo de calaveras, destrozos, tiempo sobrecargado de energía mesiánica. Se dice de la alegoría que ella está siempre “fechada”, es decir, ella exhibe en su superficie las marcas de su tiempo de producción”¹⁴

Análisis teórico de una crítica en crisis que se (y el **se** adquiere importancia insospechada en el devenir alegórico) **manifiesta** bajo la forma de **manifiesto** (arruinado desde ya, por cuanto no tiene colectivos a los cuales convocar ni nombres ni autorías que promover). Manifiesto epistolar que parodia mesiánicamente las epístolas de los perseguidos “apóstoles”, pero de una manera tal que sólo nos puede hacer leer la clausura -inconclusa- de cualquier expresión de religiosidad.

Desfases enigmáticos, como fechar con letra manuscrita “**Santiago, 5 de Junio, 1979**”: ¿por qué Santiago, si la carta fue enviada desde Valparaíso? O ¿por qué, entonces, enviarla desde Valparaíso? ¿Y por qué la fecha 5 de junio, si el sobre exhibe la data de recepción -en la oficina de correos- el 22 de septiembre? ¿Y por qué en letra manuscrita, al igual que el paréntesis que a continuación enmarca un destinatario en blanco, inexistente o que debiera ser el mismo nombre destinatario que aparece en el sobre? ¿No es, tal vez, el subrayado de un vacío como único destinatario posible? ¿O es el vacío de interlocución el que queda congelado en ese instante diferido y capturado hoy en esta memoria desmemoriada, diseminada, y vuelta a ser en interlocución?

Santiago, 5 de Junio, 1979.

():

**: el libro es un soporte
el libro soporta
(in te rrogantes /?/)**

¹³ Avelar, Idelber. Id., p. 14.

Pero soportar el soporte?

**el arte: actos de pensamiento que impliquen
pensar en la ausencia de pensamiento. escrituras.**

**La terrible necesidad del espacio vacío para llenarlo nueva
mente :**

**clausurar una y otra vez el blanco / vacío / de la página
yo la movimiento constante; yo la remisión de la huella a
la huella;**

acto de gratuidad infinita

Nadie que piense; nadie que emita signos:

**Pensamiento que se piensa haciendo (se) escritura; que se
informa informando la materia de pensamiento**

**red textual : sistema por acumulación de estructuras
de pensamiento , /que es decir signos escribiéndose a sí
mismos en la blanca página de la vi/abierta/da,
en cualquier tiempo, siempre/**

ni origen ni telos

nada que perder nada que ganar

gesto

voz

**“texto que se escribe en el momento de escribirse
y que nunca preexiste a sus acciones”**

**escritura que se reflexiona = desconstrucción del logos
que habla /que actúa no en el producto el objeto signo con
sagrado sino en el acto ese de la escritura/ y que en**

¹⁴ Avelar, Idelber. Id., p. 14.

Carta que se suspende, sin más, en el vacío abismado de la página -de esa página- concluida abruptamente, cruelmente.¹⁵

Y sobre **ese** vacío continúan transitando unos significantes discontinuos, híbridos, en una carta/epístola constituida en alusiones (nombres o títulos de “actas”) y elisiones (agresiones textuales, intervenciones letrísticas, tachados, inclusión de materiales gráficos casi extraños, etc.). Isotopías¹⁶ que se resuelven en la figura de la ironía¹⁷, como soporte del objeto-texto.

Diferimiento de un texto mecanografiado, hasta hoy día... en que se reconvierte a digital re-evaluado (re-escrito) como valor de lo **escribible**.

“El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra **consecuente** (que lo transformaría fatalmente en pasado); el texto escribible somos **nosotros en el momento de escribir**, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. Lo escribible es lo novelesco sin novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la

¹⁵ (¿Habéis sido testigos, alguna vez, de ese equilibrista travestido en payaso que se balancea, histriónico y dramático, inexperto, vacilante, sobre la cuerda tendida hacia el abismo sin red, bajo la carpa llena de silencios y de ojos? Euforia y vértigo es lo que se siente).

¹⁶ “**Isotopía**.- A.-J. Greimas ha insistido en la noción de *isotopía* como norma semántica del discurso: cada mensaje o texto pretende ser “captado como un todo de significación” (véase **Greimas**. *Sémantique structurale* (“Langue et Langage”), Paris, Larousse, 1966, p. 69). En efecto, para ser eficaz, la comunicación debe evitar las ambigüedades y los doble sentidos, lo cual realiza apoyándose en la fuerte redundancia de las categorías morfológicas. El simple hecho de que concibamos que el mensaje literario (o función retórica) comporta un grado manifestado y un grado cero, ausente pero identificable, indica que para nosotros se basa deliberadamente en la no isotopía. (**Grupo μ**, *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987, p. 80). “/.../ /las distintas utilizaciones de esta noción/ nos revela que, según las ocasiones, se ha hablado de *isotopías* semánticas, fonéticas, prosódicas, estilísticas, enunciativas, retóricas, presuposicionales, sintácticas y narrativas. Por consiguiente, es lícito suponer que *isotopiase* ha convertido en un término-saco que abarca diversos fenómenos semióticos genéricamente definibles como *coherencia de un trayecto de lectura*, en los diversos niveles textuales”. Eco, Humberto. **Lector in Fabula**. Barcelona, Editorial Lumen, 1981, pp. 131-132.

¹⁷ “La **ironía** consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso /.../ La **ironía** presupone siempre la capacidad en el destinatario de comprender las desviaciones entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Particularmente importante es el uso de la **ironía** en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se venmezclados permite disfrutar los subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o malentendidos”. Marchese y Forradellas. Op.cit., 221.

producción sin el producto, la estructuración sin la estructura. Pero ¿y los textos legibles? Son productos (no producciones), forman la enorme masa de nuestra literatura.”¹⁸

Figura -desfigurada- que se despliega, alegórica, sobre el fondo de la *seriedad* de lo **legible**¹⁹.

Actas retóricas de actos eróticos de escritura que se sobreexponen -en cuanto borradores desechables- a la mirada de la legibilidad pública: configuran, después de todo y como el mismo sobre lo dice, una **publicación** en ejemplar único. Patético intento de recuperación aurática imposible:

**el arte es , tendencia actitud , movimiento de in
corporación y des
hecho :**

**que niega /ruptura/
que cuestiona , soportes
formatos
crítica /crisis/ de la idea misma
de arte . desconfianza
. duda
. perversión
de la palabra literaria qué pretende?
dar cuenta de todo?**

**que sanciona materiales en el experimento ;
que abre el objeto signo en sus producciones al afuera**

¹⁸ Barthes, Roland: *S/Z*. Madrid, Siglo XXI editores, 5ª edición en español, 1989, pp. 2-3.

¹⁹ Barthes se pregunta: “Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. Nuestra literatura está marcada por el despiadado divorcio que la institución literaria mantiene entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector. Este lector está sumergido en una especie de ocio, de intransitividad, y, ¿por qué no decirlo?, de *seriedad*: en lugar de jugar él mismo, de acceder plenamente al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura, no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un

mutables

crisis del significante

portador de significa

dos precisos

+ (más) *una crisis de contexto*

/ la historia / de la historia jugada a contrapelo

historia

pensamiento

hombre

arte

cuerpo

de las palabras en crisis

en fin , una escritura que plantea un dramatismo necesidad

: volcarse hacia la vida / en / a través de una obra

siempre por hacerse ,

donde el producto arte interese menos

que el acto de producir

y aquél - ante todo -

documento testimonio de una acción en la vida

en la vida

en el ahora

aquí

.

A continuación, un intertítulo que dice **presenta** anuncia paródicamente, -a la manera del presentador de la boîte *Tropicana* que se enuncia a sí mismo como ente organizador de la narración en la novela de Cabrera Infante-, una puesta en escena -escritural- de un texto que se va a titular **la fragilidad del signo (TTT)**. Diversas intervenciones textuales, desplazamientos, borramientos y desaparecimientos grafemáticos, van a jugar con la agresión y la exposición inerme de los significantes textuales y los

designios de la arbitrariedad más absoluta, como signo expuesto en el escenario social. La lexia²⁰ **presenta** juega con las palabras **presente** y **presencia**, signos agredidos por el afuera del texto; ausencias que se hacen presente en el texto por la “fuerza de la ley” discursiva de la época (más bien, de toda época en todo texto), alegorización monumental de la inestabilidad y de la precariedad significativa.

***una misma palabra es presentada en texturas múltiples ;
su significado es alterado / actuarse
sobre el cuerpo de su signifiante :***

la palabra es mostrada ,así, en un formato virtualmente crítico :

a situación de la palabra como una situación virtualmente límite, en los términos en que siempre es posible atender desde la enunciación de un discurso /por lo tanto desde la constitución del texto/ contra la materia que la expresa y , en consecuencia, contra el pensamiento que la constituye

la fragilidad del signo (T T)

Texto que trata de no dejarse leer y que, en este intento imperfecto, deja leer otro texto: el de la alteración de la estabilidad del signo sustentador de

²⁰ “El texto, en su conjunto, es comparable a un cielo llano y profundo a la vez, liso, sin bordes y sin referencias; como el augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas. La lexia no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles (aunque regulados, atestiguados por una lectura sistemática) bajo el flujo del discurso: la lexia y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase o el párrafo; dicho de otro modo, el lenguaje, que es su excipiente “natural”. Barthes, Roland. Ibid. p.p. 9-10.

sentido. Espectáculo de doble desborde: por un lado, la puesta en cuestión del signo fonético como representante -y expresión- del sistema logocéntrico de la ratio occidental y su progreso (progreso fundado en una máquina económico-bélica en continua expansión), crisis que hace revalorizar el significante como inscriptor de huellas (productividades o procesos de producción que sobredeterminan escrituralmente sus productos teleologizados).

“El advenimiento de la escritura es el advenimiento del juego: actualmente el juego va hacia sí mismo borrando el límite desde el que se creyó poder ordenar la circulación de los signos, arrastrando consigo todos los significados tranquilizadores, reduciendo todas las fortalezas, todos los refugios fuera-de-juego que vigilaban el campo del lenguaje. Esto equivale, con todo rigor, a destruir el concepto de “signo” y toda su lógica. Sin lugar a dudas no es por azar que este *desbordamiento* sobreviene en el momento en que la extensión del concepto de lenguaje borra todos sus límites”²¹

El otro desborde es el que ocurre en relación al escenario social latinoamericano, desborde que se va a manifestar en brutales transgresiones y agresiones de la corporalidad social durante las dictaduras. Proyecciones de un devenir-alegoría, petrificado en textos que cancelan las representaciones que habían movilizad o simbologías en torno a la búsqueda -y encuentro aparente o real- de determinadas identidades nacionales.²²

Diferimiento y represión del duelo postdictatorial que, también, se va a manifestar en nuevas fragmentaciones textuales. Operatoria desde y con las ruinas de la derrota histórica, los textos de “La Nueva Novela” de Juan Luis Martínez, los escritos de Rodrigo Lira -sobre todo, su poema “Angustioso caso

²¹ Derrida, Jacques. **DE LA GRAMATOLOGÍA**. Bnos. Aires, siglo XXI argentina editores, 1971, p. 12.

²² “La rígida circunscripción espacio-temporal común a esos textos se analiza dentro de este marco: despliegan, al fin y al cabo, la petrificación de la historia característica de la alegoría. Esta inmanentización radical se vincularía, a mi modo de ver, con la experiencia de la derrota, cuya réplica tropológica reside en el concepto de alegoría: derrota histórica, inmanentización de los fundamentos de la narrativa y alegorización de los mecanismos ficcionales de representación, serían teóricamente coextensivos, cooriginarios. Se demuestra así que la alegoría no tiene nada que ver con una simple sobre-codificación de un contenido idéntico a sí mismo, que se camuflaría para escapar de la censura. En contraste con esta visión instrumentalista, se sostiene que el giro hacia la alegoría equivale a una transmutación epocal, paralela y coextensiva a la imposibilidad de representarse el fundamento último: derrota constitutiva de la productividad de lo literario, instalación, en fin, de su objeto de representación en cuanto objeto perdido.” Avelar, Idelber. Op. cit., p. 27.

de soltería” y su libro “Proyecto de Obras Completas”- y, en especial, la producción y reflexión literarias de un Enrique Lihn²³, marcan los inicios revivientes de la nueva (¿o, -deberíamos decir- distinta, diferente, en crisis?) literatura chilena.

Hay en estas manifestaciones escriturales, además, una suerte de reactividad contra un momento de la literatura latinoamericana que, a todas luces, había resultado ser insuficiente para liderar los proyectos modernizadores: con los que se esperaba acceder a la posibilidad de reinscribir la identidad perdida, como compensación por el aura ausente.²⁴ Paradojas de la modernidad que entran a ser resueltas con violencia inusitada.²⁵

“La alegoría sería ese “extraño entrecruzamiento /*Verschänkung*/ de naturaleza e historia” en la que ésta se representa como “paisaje primordial petrificado” (Benjamin, *Ursprung*, pp. 344-343.), es decir, como *historia natural*./.../

“Lo eterno transitorio” es el oxímoron benjaminiano que apunta hacia ese interludio en que la historia se suspende y es contemplada en la cristalización de sus ruinas. La naturaleza se convierte aquí en emblema de la muerte y la decadencia, una manera de relatar una historia que ya no puede ser concebida como una totalidad positiva./.../ La alegoría sería entonces una forma desesperada, la expresión estética misma de la desesperanza. /.../ La alegoría es la faz estética de la derrota política /.../ no gracias a algún agente extrínseco,

²³ “/.../ Los procedimientos que emplea aquí Lira: retruécanos, juegos de palabras, dilogías, metátesis, echan a andar la máquina retórica, pero “la materia” a tratar la atasca, ni poética ni antipoética. La desinflamación del sujeto del texto habría sido recomendable antes de su textualización: el tejido es burdo y transparente: una estrategia de la desestabilización del otro, de todos los otros.

Creo, y esto es válido para cualesquiera de los escritos reunidos en el presente libro, que deben releerse con relación a la situación aún vigente en que fueron escritos. La poesía de Lira deriva de la censura y es el argot de una promoción o de un grupo generacional, que en no poca medida prolonga el trabajo antipoético y otros, pero en un contexto sociohistórico y político, que convalida la poesía del absurdo y ennegrece aún más el humor negro. /.../ Pienso ahora, a propósito de Lira y de otros, en una disyuntiva /.../ en que el poema (o como quiera o pueda llamárselo) surge aferrado a la circunstancia, la pone crudamente de manifiesto, pero asume, por lo mismo, la imposibilidad de decirla; al menos desde un lugar que esté a salvo de ella, de sus presiones y de sus silenciamientos.” Lihn, Enrique: *Prólogo*, 1983 (Lira, Rodrigo. PROYECTO DE OBRAS COMPLETAS. 3ª edición, Santiago, Editorial Universitaria, 2004, p. 18).

²⁴ “/.../ el duelo por el aura, en el interior de una teleología modernizadora, /que/ recibiría su cierre histórico con las dictaduras militares de los setentas, y por ello la decadencia del boom coincide con la llegada de los regímenes militares”.Avelar, Idelber, *ibid.*, p. 54.

controlador, sino porque las imágenes petrificadas de las ruinas, en su inmanencia, conllevan la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición.”²⁶

El escenario textual, que constituyen los distintos elementos de la carta-informe **,fragmento de una posibilidad**, es el resultado de un proceso de diegeto-succión: estamos frente a un objeto texto sometido a trabajos (productividad) de extracción de lo anecdótico junto a personajes y sus espacios ficcionales: lo que queda de esta especie de taxodermia del relato, es tan sólo un cuerpo apariencial, sin nada en su interior, vaciado y vacío pero siendo, en su simulación, aparato escénico que despliega pura temporalidad apastichada²⁷: parodia teleológica que presenta las actas como actos de teatro (¿de drama?, ¿de comedia?, ¿o, tal vez, de tragicomedia?). Alegoría reforzada en su verosímil con trazas de diseño gráfico (tipografía y señalética “set”, usados habitualmente en el dibujo técnico, en la elaboración de planos y proyectos de arquitectura urbana). Reconexión de la memoria subjetiva con la memoria de la ciudad (y de sus ciudadanos) que vive, sin saberlo, asentada en un signo vacío: el dinero; ciudad (polis) abismada en el vacío.

***Ocupar este canal - la carta - para ejecutar la entrega
/ envío / de un informe a una instancia como la de un
seminario , no tiene más afán que el de reflexionar en
/ sobre / esa instancia y plantear ,a través de ello, una
modalidad diferente de aprehender -efectuándola- una
escritura que elude de otro modo cualquier explicación***

²⁵ “La caída de Salvador Allende emblemata, alegóricamente, la muerte del boom /literario latinoamericano/, porque la vocación histórica del boom, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad, pasó a ser irrealizable”. Ibid., p. 55.

²⁶ Avelar, Idelber. Ibid. pp. 98-99.

²⁷ *Pastiche*: La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal: el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica -casi universal- del *pastiche*. Se distingue de la parodia modernista. El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía. Wallace, David, *Curso: Problemas Actuales de los Estudios Literarios. El (des)centramiento teórico*: GLOSARIO, p. 20.

o interpretación .

*es manifestar documentalmente el acontecimiento
/ actividad / de un acto crítico que es vivenciado
/ vivido/ como fenómeno por medio de este objeto-signo
, que sería la carta .*

*de una forma u otra , es publicar un acto de escritura
poniendo en movimiento todo un sistema de relaciones
comunicativas que me constituye -a través de la
instancia seminario- en receptor de mi propio acto .*

*es rebalsar / eludir / el mercado de las publicaciones
, el mercado de las imágenes , subvertir el mecanismo
de entrega ,el consumo de la entrega, por la
situación en crisis de un nombre de una apropiación
/ del sujeto autor / , por la anulación del nombre remitente
ubicado críticamente en el circuito comunicante .*

Los restos o borradores de este texto²⁸ se van constituyendo -explícita y voluntariamente- en soportes sobrearruinados de la carta como **totalidad**: las 6 estampillas -en cuanto marcas sociales- de Diego Portales²⁹ se encuentran intervenidas, tachadas, realzadas e ironizadas, por medio de distintos elementos gráficos, incluyéndose la intervención del color (que se intenta mostrar como lo único bellamente rescatable de su reproducción técnica).

Una a una, duplicados de las mismas estampillas de sello postal ubicadas en el exterior del sobre, son enmarcadas junto a los restos errados y desechados de fragmentos de un texto argumentativo (ya presentado). Hasta concluir con la sexta estampilla intervenida: la figura de una swástica nazi

²⁸ (texto explicativo respecto de la “función” o de la “significación” de la **forma epistolar** que re/viste el envío del informe).

construida en base a letras del alfabeto español y a los numerales del sistema numérico decimal, signos dominadores del gran sistema logocéntrico de la cultura occidental.³⁰

Se podría decir, en relación a la *carta-informe*, que ella construye y cuenta su propia historia. Pero, a la vez, que habla desde una historia (relato) vacía: una historia (relato) del *afuera*.

/.../”El relato se convierte en la única instancia afirmativa en lo que, por lo demás, es un vacío *abismal* de pérdidas. Sus enigmas condensan en sí una forma crítica de restitución, una redención jeroglífica que se anuncia y se desplaza incesantemente, como la visionaria utopía macedoniana de un libro futuro total y perfecto”.³¹

**nota . la acción de entregar los originales
diluye intencionalmente una pertenencia :
la identidad en el amplio universo textual .
. perdiendo voluntariamente el producto del
acto extraviado , en el acto a nónimo de ese
texto .**

(estoy) (diluyendo)

(mi)

(mi)

/ mi // propio /

/ me /

Relato que se construye, próximo al origen de tal texto como **envío**, en un espacio que bordea -casi al límite- lo ficcional: la ficción queda en el *afuera* del texto): un ejemplar único, en poder de la destinataria, es recuperado por el

²⁹ (“efigieizado” emblemáticamente por los ideólogos de los militares: paradigma económico de la economía de libre-mercado instaurada por la dictadura e intento del régimen por establecerlo ícono de la probidad y eficiencia administrativas de la nación chilena).

³⁰ (esto va a reforzar la idea de pastiche operando desde el interior del texto para destacar la percepción de una sociedad asentada en un signo vacío: el dinero, una sociedad abismada en el vacío. Dispositivo que -como en el caso del poema “Angustioso caso de soltería” de R. Lira- /.../ “vacía al sujeto pero, también, vaciaba la dimensión mercantil de sentido”. Wallace, David. **Curso: Problemas Actuales de los Estudios Literarios**, clase del 18.10.2005.)

“sujeto-autor”, quien -habiéndose anulado en el texto- reaparece desde su autoborramiento, desde su posición fantasmática, para recuperar el informe-carta portando una argumentación convincente, pero ficticia.

Todo este accionar convierte la carta -y su devenir- en peripecias de un *relato* por hacerse, de una novela por escribirse (o en proceso de tal).

nota . esta posibilidad -fragmento de una acción en escritura- se inscribe en el límite difuso de una forma (im)probable , y que a lo mejor no fuera si fuese dado constituirla , conformarla , informarla , instituir la con el precio de ‘novela’ , que es decir nombre .

bastaría , a lo mejor , desarrollar niveles descriptivos , identificar algunos personajes encubiertos en las palabras , una sola palabra como personaje bastaría , y una misma palabra como varios personajes , y ligarlos aventurescamente a las otras palabras , esas escritas como objetos y personas personajes en la vida , lo cotidiano , , el paisaje , los pensamientos ejecutados de palabras personajes , el discurso novelado por la historia actuada de las palabras escritas como acontecimientos en la vida , tejiéndose - inacabables - en un discurso infinito interminable repetido irrepetiblemente , terriblemente , así como debe ser, así como sucede .

³¹ Avelar, Idelber, op. cit., pp. 169-170.

“Dinos, Maestro, ¿qué es el arte?”

“¿Queréis oír la respuesta de los filósofos o la de los hombres ricos que decoran sus habitaciones con mis cuadros? ¿o acaso queréis oír la respuesta del rebaño que bala, oralmente y por escrito, ya la alabanza, ya el vituperio de mi obra?”

“No, Maestro, queremos oír tu propia respuesta.”

Tras un momento de reflexión, Apolonio respondió:

“Cuando veo, oigo o siento algo que otra persona ha hecho, y cuando soy capaz de descubrir en la huella que ha dejado su inteligencia, sus intenciones, sus aspiraciones, su lucha –eso es para mí arte.”

I. Gall., “Theories of Art”, pág. 125.

PUNTO DE CIERRE

Cuando daba vueltas y más vueltas sobre mi mismo, buscando dar con el punto de término de este trabajo -su clausura- que tuviese alguna coincidencia concordante -desde el punto de vista significativo- con el fin alegorizado que ilustraba el texto de la carta -objeto de este estudio. Es decir, esos puntos aparte, oscuros, desplazados definitivamente desde una puntuación ortográfica que se había venido difiriendo, a lo largo de las sucesivas presentaciones textuales. Devenimiento en esos puntos gigantes y pequeños, diversos, anómalos también, reiterativos y seriales, monstruosamente redundantes con la nada agotada de la página.

Cuando buscaba dar con las claves -o la clave- que (*me*) posibilitaran la exacta exacción de este “*me*” para hacer de este trabajo una cuestión de trabajo, de productividad y no de afectividad con el pasado, de criticidad lo menos personal posible. Pero que *me* permitiese, a la vez, *suspender* el ejercicio de su escritura en *este*, su punto de inflexión: intento abismado por situarlo -aprehendiéndolo- en un *como* -espejado- **punto de cierre**.

Cuando buscaba *el cómo* de este cierre, encontré dos textos que me habrían nuevas posibilidades de reflexión y de conclusión, a la vez. Uno, ***EI***

espejo mágico de M. C. Escher, de *Bruno Ernst*, mientras lo hojeaba para distraerme, di -en su **Segunda Parte: Mundos imposibles**- con algunas sugestivas ideas respecto de sus dibujos y grabados observados como *relatos especulares*: donde el engaño no sólo es consentido voluntariamente por el espectador sino, además, exigido por éste, quien lo va a considerar ejercicio intelectual asombrado ante lo real-imposible. Paradojales y anfibológicos, nos advierten del sinsentido del sentido. Y al revés.

Por ejemplo: una mano está ocupada en dibujar otra mano, y esta segunda mano a su vez está ocupada en dibujar la primera mano, todo ello representado como manos que se van transformando en tridimensionales sobre una hoja de papel sujeta con los chinchales respectivos a la mesa de dibujo (***Manos dibujando***, litografía, 1948).

O los reptiles que se salen de la hoja en ***Reptiles*** (litografía, 1943), donde observamos la carpeta en que Escher dibujaba sus bocetos: pequeñas figuras planas -apenas esbozadas- en el ángulo inferior izquierdo de la hoja comienzan a desarrollar una tridimensionalidad fantástica y sorprendente para, a continuación, abandonar la hoja de papel. Después de deslizarse por un tratado de zoología y un triángulo, una vez que el reptil ha alcanzado el dodecaedro resopla, triunfante, arrojando humo por las narices. El juego “termina” cuando el animal vuelve a entrar a la hoja saltando desde lo alto de un vaso de metal, asimilándose de nuevo a las figuras planas fijadas al retículo de unos hexágonos regulares dispuestos en la mencionada carpeta.

O en ***Cóncavo y convexo*** (litografía, 1955), donde toda la espacialidad representada, las escaleras y las figuras humanas, el sentido de gravedad, están trastocados. A primera vista, es evidente que se trata de un edificio simétrico: su lado izquierdo es aproximadamente la imagen invertida del lado derecho; transición gradual en el centro. Pero, una vez que se alcanza éste, acontece algo peor que la caída en un abismo sin fondo: todo es vuelto al revés y la parte superior se vuelve la inferior; adelante pasa a ser atrás. Los objetos, las lagartijas y las personas, se oponen a tal inversión, provocando el vértigo del espectador ante tal naturalización de la inversión espacial.

Todas, paradojas visuales que me depositan en la novela ***Si una noche de invierno un viajero***, de I. Calvino: novela sobre la novela, espejo de lecturas en la lectura.

El otro texto, al que aludía anteriormente, que permite esta reflexión de cierre, es el artículo de Jean Thibaudeau, ***La novela como autobiografía***, dentro del libro **TEORIA DE CONJUNTO**, del Grupo ***Tel Quel***.

“Esta novela -que no tiene título- habrá empezado al azar por palabras, frases, fragmentos de texto aparentemente cualesquiera. Habrá comenzado donde el deseo de escribir habrá renunciado, conscientemente o no, a todo objeto finito (“textos breves”, “narraciones”, “relatos” y también “novelas” entrelazadas en sus ficciones particulares), para comenzar este texto indefinible, exclusivo, sin retorno.

Texto que continúa por repeticiones, correcciones, paréntesis, digresiones, *fragmentaciones* de todas clases, comprendidas incluso principalmente las menos “inteligentes”.

Y así, el novelista tiene pronto que habérselas con un conjunto de fragmentos incontrolables, tendiente cada uno de ellos a un papel director, fragmentos sobre o entre los cuales le es posible seguir escribiendo, de la misma manera que no resulta económico y que aparece anárquico.”³²

Reitero: la referida exposición crítica del objeto/informe al Seminario 1979: , **fragmento de una posibilidad** , en la dirección de una modernidad problematizada desde una textualidad sobreexpuesta, donde se trató de la extracción consciente y meditada de los distintos componentes diegéticos y ficcionales (anecdóticos) de relato. Sustracción voluntaria de toda retórica que condujese a la reafirmación de los valores diegéticos de la institución narrativa: vaciamiento del texto del sujeto-autor.

Pero, el acontecer del texto vacío va construyendo sus propias relaciones, se va llenando hacia el afuera que lo va constituyendo y lo va contaminando con la forma de novela (autobiográfica) que no puede sacudir de

³² Thibaudeau, Jean: *La novela como autobiografía*, en: **TEORÍA DE CONJUNTO**, *Tel Quel*, Seix Barral, 1971, Barcelona, pp. 252-253.

sí el nombre. Que no puede despegar de sí, la propia memoria. Es la misma productividad de este informe reeditado el que ha ido haciendo surgir, nuevamente, el juego de posibilidades diferentes.

La acción de publicar los originales (en ejemplar único) y desprenderse autorialmente de aquellos a través de su entrega definitiva y sin retorno, marcaba su propia confección textual de un sello de performatividad que se consumía en un acto de borramiento, casi un suicidio, similar, pero no igual, al silencio rimbaudiano. Desde el instante que el informe-carta, que se plantea a sí mismo como escindido de toda identidad y desapropiado de toda autoría que lo “ nombra ” mercado, es recuperado bajo cualquier pretexto: entonces trastoca el acto poético, y la poesía de los textos regalados, en mentira, en engaño: en novela que comienza desde entonces a llenarse de intertextos de mercado.

“Sin embargo, de ahora en adelante, el novelista (“novelista”, término equívoco, que designa concurrentemente el “yo del autor” y el “yo textual”) sabe muy bien, de diversas maneras, que al rehusar definir *a priori* su proyecto ha previsto ciertamente como límites de la novela en curso sus propias y solas limitaciones -a nivel de biografía, de lengua, de cultura, de ideología, etc.-, *tales como el texto las determinará.*

/.../

Nada ocurre sino en el texto *–finalmente.*

El “yo textual” rehusa cualquier cosa que se presente al “yo del autor” como principio eventual de totalización del texto; sea quien sea que corrija automáticamente su fragmentación incesante; todo lo que detendría ésta en provecho de alguna organización de tipo ya sea natural, ya arbitrario.

/.../ Significante y significado, sintagma y paradigma, metonimia y metáfora, y aún las cualidades gráficas y fonéticas, dialectales y culturales, biográficas y etimológicas, etc.: nada de lo que pertenece a la lengua es indiferente; nada está privilegiado de antemano; y este trabajo es *novalesco* en el sentido de que todo lo que compondrá el libro -texto o soporte del texto- interviene en la operación, es constitutivo de la ficción, autor de la narración.”³³

³³Thibaudeau, Jean. Ibid., pp. 254-255.

Pero, de nuevo nos asecha la paradoja de tener que preguntarnos la pregunta del primer epígrafe de Derrida: “¿es posible el narrar? ¿Quién puede afirmar que sabe lo que implica una narración?”. La posibilidad de lo imposible, como hemos visto, ha dominado alegóricamente toda la retórica de este duelo chileno no asumido y agita nuestra memoria y la describe: vivir un presente sin memoria y sin nombre, un texto del cual el autor se ha desaparecido, con el urgente experimento de su repliegue a simple lector: no hay el menor intento - en estos textos- de preservar el nombre. Un “yo” que habla desde un presente hacia un pasado de “publicación” (datado por Correos de Chile, 1979) de la carta en una especie de “ready-made” temporal, alegorizado desde este presente, como el presente de publicación. Muerte alegorizada de todo final ficticio:

ojo

todo empieza y termina aquí

