

[LA TESIS VACÍA

(~~JOSÉ TOMÁS TEJERÍA HOOD~~)



UNIVERSIDAD DE CHILE

Universidad de Chile

Facultad de Filosofía & Humanidades

Departamento de Literatura

Seminario de Grado: Teorías y Métodos Contemporáneos  
para el Análisis de Textos Literarios

# **LA TESIS VACÍA: REFLEXIONES PERSONALES A PARTIR DE *EL LIBRO VACÍO* DE JOSEFINA VICENS**

Tesis para optar al grado de licenciado en Literatura y Lingüística Hispánica

Profesores: David Wallace Cordero y Sergio Caruman Jorquera

José Tomás Tejería Hood

2021

Santiago, Chile

A mi familia

A mis amistades

Y a ti...

*“A quien vive en silencio,  
dedico estas páginas,  
silenciosamente”*

*El Libro Vacío, Josefina Vicens*

## ÍNDICE

Prólogo a modo de sueño / sueño a modo de prólogo -----	p. 5
Epígrafes -----	p. 6
Introducción -----	p. 7
“ <i>No he querido hacerlo</i> ” (pero lo hice) -----	p. 10
Tejido de textos -----	p. 18
Lectoescritura / Escriptolectura -----	p. 32
Epílogo: por último, pero no menos importante -----	p. 41
Anexo (imágenes) -----	p. 42
Bibliografía -----	p. 43

## PRÓLOGO A MODO DE SUEÑO / SUEÑO A MODO DE PRÓLOGO

Es raro. De alguna forma me encontraba entrando a mi casa como si esta no lo fuese. Vi, al abrir la puerta, que en el living estaban no solo mis padres, hermano y amistades, sino que también dos figuras (hombres, quizás) -sin rostro- que vestían una túnica muy larga y negra. No sabía qué hacer ni qué decir cuando estos sujetos se me acercaron, casi levitando (de hecho, no se veía el flectar de las rodillas cuando caminaban hacia mí), pidiéndome que les entregara aquello que yo -supuestamente- sabía que debía entregar.

Ya era hora. No me quedaba más tiempo para escribir; el problema era que nada había escrito. Supe, tras unos instantes de congelamiento que a mí me parecieron infinitos, que venían por el texto prometido. Pero insisto, ese texto (que en realidad es el texto que ahora estoy escribiendo) estaba vacío.

Desperté alterado, sin saber bien qué había soñado (recordé a Gregorio Samsa). Salí de la cama y al abrir la puerta de mi pieza, vi esas dos túnicas levitantes, esos fantasmas inquisidores, extendiendo sus manos y reclamando mi texto, este texto, que sigue vacío.

## EPÍGRAFES<sup>1</sup>

*“De vez en cuando siento que un libro ha sido escrito  
especialmente para mí y solo para mí”*

*El Arte de Leer, W. H. Auden*

*“Saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada,  
que es precisamente “ahí donde no estás”: tal es el comienzo de la escritura”*

*Fragmentos de un Discurso Amoroso, Roland Barthes*

*“Al fin y al cabo uno no escribe con el propósito de decir algo,  
sino para saber qué quiere decir y para qué y para quiénes”*

*El Jardín de al Lado, José Donoso*

---

<sup>1</sup> “Las citas son una manera de repetir erróneamente las palabras de otro” (Ambrose Bierce).

## INTRODUCCIÓN

*“Todo esto y todo lo que iré escribiendo es solo para decir nada y el resultado será, en último caso, muchas páginas llenas y un libro vacío”*

Este último epígrafe es lo que le responde el protagonista de la novela a su hijo, cuando este le pregunta si es que ya era escritor por el hecho de andar anotando todo el tiempo en un cuaderno. Ahora bien, en rigor, son dos los cuadernos que el protagonista -José García- ocupa. El primero, es utilizado como borrador, bosquejo, ensayo si se quiere de todo lo que va pensando, sintiendo y viviendo el personaje, mientras que -el segundo- es el cuaderno en limpio, aquel donde solo se irán escribiendo aquellas cosas dignas de ser leídas posteriormente. Sin embargo, el conflicto de García será el de ir llenando y llenando el primer cuaderno con sus múltiples y frecuentes frustraciones de no encontrar algo para traspasar al segundo cuaderno, manteniéndolo vacío, es decir, (no) escribiendo en ese cuaderno fantasma. Por el contrario -sin quererlo- va a estar constantemente escribiendo, armando el libro que tenemos en nuestras manos. En última instancia, somos lectores de un vacío, lo que no involucra de ninguna manera que no estemos leyendo.

Pero, ¿quién es responsable de esta novela? Esa es Josefina Vicens. Escritora, periodista y guionista de cine mexicana, nacida en 1911 y fallecida en 1988, la cual es -todavía- una escritora marginal<sup>2</sup>, sobre todo fuera de México. Quizás, el hecho de que sus dilatadas publicaciones, la primera en 1958 con *El Libro Vacío* y recién en 1982 con *Los Años Falsos*, ha incapacitado la clasificación dentro de los autores latinoamericanos del siglo pasado.

Hay una anécdota no menor que, a modo de introducción, puede conllevar al humor. Vicens cuenta -en una de las pocas entrevistas que concedió- uno de los encuentros que tuvo con Juan Rulfo, quien le insistió a “la Peque” (apodo de la escritora) a que publicara más cosas:

- “Oye Peque, ¿por qué no publicas otro libro?”
- “Oye Juan, ¿por qué no publicas tú otro libro?”
- “Pues sí... ¿verdad?”

---

<sup>2</sup> Pensemos en el texto de Cedomil Goic, *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, específicamente en su tercer tomo: *“Época Contemporánea”*, donde Vicens, al igual que muchos otros escritores del periodo, quedan fuera de la institucionalización que propicia ese texto.

El resultado de esto es que podemos andar con las obras completas de estos autores en el bolsillo de la chaqueta o, si se quiere, tenerlas como trofeos en el velador al lado de la cama, ya que, aparte de las dos novelas mencionadas, Vicens también publicó un cuento: *Petrita*, en 1984, en la revista *La Brújula*.

A pesar de su poca producción literaria (cuantitativamente), se destacó en una vasta participación como guionista de cine durante más de 20 años y como periodista en distintos medios, ya sea desde un lugar político con columnas de opinión o desde el espectáculo, con reportajes taurinos. Lo curioso es que en todos estos proyectos firmaba con nombres masculinos: José -el Pepe- Faroles y Diógenes García respectivamente; con los cuales -si hacemos una suma (o una resta quizás)- obtenemos el nombre del protagonista de nuestra novela, José García.

Ahora bien, dejando de lado los datos biográficos, quiero destacar el objeto en el cual me centraré. Este es *El Libro Vacío*, publicado de manera silenciosa frente a un texto de pocos años antes como lo es *Pedro Páramo* (1955), del ya mencionado Juan Rulfo, y de manera contemporánea a *La Región más Transparente* de Carlos Fuentes (1958). Novelas que, para bien o para mal, desvían la atención de la crítica y de los lectores hacia otros textos, dejando en el vacío [si se me permite seguir usando esa palabra (cosa que seguiré haciendo)] a la autora.

Sin embargo, cabe mencionar que la novela recibió el premio Xavier Villaurrutia el mismo año de su publicación y lo extraño -a mi juicio- es que si uno revisa la lista de ganadores del premio se encuentra con Rulfo como primer galardonado, luego Octavio Paz y después a Vicens. Mas, ¿a qué voy con esto?

Curioso es -al menos- que los otros dos ganadores del premio, en sus primeras ediciones, si gozaron de popularidad y notoriedad en el ámbito editorial y académico, mas -Vicens- quedó fuera de todo foco sino hasta comienzos de los años 80', donde, con su segunda novela, comienza a ser incorporada a lecturas de nuevas generaciones en México y, sumado a eso, gracias a los nuevos estudios ideológicos y/o culturales -principalmente feministas- sus textos son reeditados y comercializados. Lento y tarde, pero logra cierta notoriedad el texto en cuestión. Esa marginalidad se desvanece 25 años después de la publicación de la novela.



En su momento, la crítica literaria instaló la novela dentro de una lectura existencialista, no obstante, Vicens -en la entrevista ya mencionada- afirma que buscaba abordar (yo agregaría que de manera problematizadora) la escritura y la no escritura, donde la narración (auto)crítica se impone por sobre el resto de elementos de la trama.

El desafío, por tanto, es problematizar distintas reflexiones personales en torno a la forma en que se relaciona el autor/lector y la (im)posibilidad escritural a través del protagonista de *El Libro Vacío*, donde José García es autor de sus cuadernos y lector a la vez de los mismos. Él se enfrenta constantemente a una dificultad para escribir, lo que, paradójicamente, posibilita la escritura de uno de sus cuadernos donde escribe que no puede escribir.

Intentaré, a través de la lectura de *El Libro Vacío* y dando cuenta de aquello mediante de la escritura de esta tesis, por qué no puedo escribir, haciendo justamente lo contrario: escribiendo. Para ello, contrastar distintas lecturas (estructurales y postestructurales) sobre el autor/lector y la (im)posibilidad escritural es elemental, además de incorporar un diálogo constante con un corpus de textos afines al tema: *Miltín 1934* (Juan Emar), *Museo de la Novela de la Eterna* (Macedonio Fernández), *El Grafógrafo* (Salvador Elizondo) y *El Discurso Vacío* y *La Novela Luminosa* (Mario Levrero).

Esta investigación -espero- no solo relee a una autora marginal en cuanto al canon literario institucionalizado en América Latina, sino que también aporta a los debates actuales en torno al autor y el lector de un texto, además de la lectoescritura o escriptolectura, conceptos que, tal como veremos, se pueden desprender a partir de una de las lecturas posibles.

“NO HE QUERIDO HACERLO” (PERO LO HICE)

“Escribir es intentar descubrir lo que  
escribiríamos si escribiésemos”

Marguerite Duras

Leyendo “*No Leer*” de Alejandro Zambra (gran paradoja), me encontré con un artículo en el que se mencionaba a Josefina Vicens. Busqué y encontré sus textos. Los leí en formato digital. Después los fui a imprimir; quería volver a leerlos, pero ahora en papel, quería poder destacar aquellas marcas que me parecieran interesantes, quería subrayar aquello me llamara la atención, quería anotar al lado del párrafo seleccionado -tal como un copista medieval anotaba comentarios a un costado del texto- alguna reflexión que me conmoviera, quería también dibujar corazones al lado de alguna frase que me estremeciera.

Lo que estaba haciendo era seleccionar lexias, pero, ¿qué son las lexias? Para efectos de esta tesis nos convendría cerrar aquella pregunta proporcionando las definiciones que Roland Barthes hacía sobre las lexias en un texto de los años 60’: *Introducción al Análisis Estructural del Relato*. En él, Barthes define a las lexias como las unidades funcionales mínimas y significativas del discurso, o sea, aquellas marcas de lectura que sirven para la organización de cómo estamos leyendo. Sin embargo, ese cierre es absurdo, puesto que el mismo Barthes va a ir cambiando el sistema que alguna vez definió.

Las lexias, tal como aparece en el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, tienen dos entradas. La primera corresponde a Pottier, donde lexía es igual a unidad léxica, es decir, palabras; cosa que -si aplicamos esto a la novela- obtendríamos una suma abrumadora, ya que habría que destacar dentro del texto cada vez que aparecen lexemas afines a “escribir” (sería mucho, es verdad). Con la segunda, volvemos a Barthes. Pero cabe agregar el carácter semántico que plantea, tal como intenta desarrollar mi lectura.

Agregar más definiciones o consultar otras fuentes me parece contraproducente dado el carácter ensayístico de estas páginas, esto es, apuntar al desvío. Habiendo escrito aquello, veamos (leamos) cómo estoy leyendo esta novela<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Basta decir que esta tesis busca dar cuenta de un proceso de significación mediante la lectura y no un significado conclusivo sobre lo mismo. Ahí es donde contrastarán las

Pensemos, para comenzar, en M. C. Escher<sup>4</sup> y esa mano que se dibuja a sí misma. En la novela -al igual que en ese dibujo- hay un ensimismamiento de la escritura, lo que provoca que José García esté escribiendo de manera constante que no puede escribir, armando de ese modo el texto que uno lee. Pero, ¿quién es José García? Es -en palabras de Aralia López González en *Subjetividad, literatura y alineación en El Libro Vacío*- un naufrago, pese a que su grandeza como personaje está en insistir con esa escritura que de antemano parece ser imposible y también resistir ante esa misma escritura.

“*No he querido hacerlo*” (p. 25). Así parte la novela, dejando de manifiesto implícitamente que a pesar de no querer escribir -porque no puede hacerlo- igual ha terminado haciéndolo (porque, luego, no podrá dejar de hacerlo). De hecho, más adelante va a hacer explícita esta noción complejizando la autorreferencia escritural del cuaderno: “*Yo no quiero escribir. Pero quiero notar que no escribo y quiero que los demás lo noten también. Que sea un dejar de hacerlo, no un no hacerlo*” (p. 27). Se busca plasmar en texto aquello que pudo haber sido callado, con el fin de sacarle partido al error cometido. La escritura de esta tesis se mueve en la misma línea. Escribirla supone un eventual dejar de hacerla, no un no escribirla.

Además, desde las primeras páginas queda en evidencia la dualidad entre el José García que no quiere escribir versus a aquel que desea plasmar ese deseo, paradójicamente, escribiendo. Eso sí, en mi lectura, la otredad no será un motivo estático que abarque toda la novela, ya que a medida que uno lee y García escribe, la otredad va desvaneciéndose y lo que queda es una discusión, una tensión entre el primer cuaderno -el del borrador- y el segundo, el libro<sup>5</sup>.

---

lecturas postestructurales, las cuales leen de diferentes maneras al texto, frente al estructuralismo.

<sup>4</sup> Escher, M. C. *Drawing Hands* (1948). Ver dibujo en Anexo (imágenes).

<sup>5</sup> Cabe destacar que el motivo de la otredad, así como el de la muerte serán desarrollados de manera íntegra en la siguiente novela de la autora, *Los Años Falsos*, donde un hijo hereda toda la vida de su padre recién fallecido, su nombre, su trabajo, su ropa, su amante, sus amigos y -todo ello- lo encamina hacia la intrigante pregunta sobre quién murió de verdad: su padre o el mismo al perder su propia vida. ¿Será entonces, el muerto quien en verdad esté vivo mientras el hijo pierde su existencia? Solo sé que se fantasma, como todo autor/lector. Como yo mismo mientras escribo esta nota a pie de página (ahondaremos en el fantasma más adelante).

Otro concepto importante a tener en cuenta antes de seguir, es el de la isotopía. Según Greimas -en su texto *Semántica Estructural*- es el conjunto de categorías semánticas que hace posible una lectura determinada, debido a que se van repitiendo -a lo largo del texto- ciertos conjuntos de palabras (las lexias de las cuales escribí antes). Hay que insistir en el nivel semántico en el que estoy situando mi lectura, pero basta de esto. Tiendo a sistematizar, cuando mi objetivo es tantear y desviar, así que continuemos.

La isotopía, entonces, funciona en la búsqueda de motivos, casi como una anáfora. Así, encontramos lo siguiente: “*Hoy he comprado los dos cuadernos (...) me obstino en escribir en este lo que después, si considero que puede interesar, pasaré al número dos*” (p. 29). En este fragmento, no solo hay una defensa implícita al borrador (una especie de ante-texto), sino que también se da la instalación de algo que será transversal para el conflicto de García: el primer cuaderno cada vez se va llenando, mientras que el otro -el que de alguna manera vale realmente- se mantiene vacío. Esto se repetirá sin fin, una y otra vez.

A la página siguiente de la cita anterior, el narrador dice (escribe): “*Esta noche soy verídico. (No me gusta esta última palabra: es dura, parece de hierro, con un gancho en la punta. En el cuaderno dos la suprimiré)*” (p. 30). Con ello, se hace importantísimo el rastreo de aquellos comentarios que el narrador va haciéndose a sí mismo a medida que escribe, donde no solo demuestra su inconformidad con el *estilo* desarrollado, sino que también haciendo explícita la acción a futuro que será borrar lo escrito.

Más adelante, el mismo García va a dudar sobre la metodología de las dos escrituras al decir que: “*alguna vez creí (voz del protagonista) que no era bueno el sistema de tener dos cuadernos. Para el número dos no encontraba nada digno, nada suficientemente interesante y logrado*” (p. 34).

- - -

[Pero...pausa, abro paréntesis. Destaqué *estilo* con *cursiva* porque me parece significativa su etimología, la cual dice que el ‘stilum’ era -en la antigüedad- el punzón con el cual se escribía en tablillas de cera u otros sucedáneos. Para realizar esta acción, uno de los extremos del punzón era afilado y terminaba en punta con tal de poder dibujar la letra, tal como lo hace Mario Levrero en *El Discurso Vacío* donde la (cali)grafía es siempre

dibujo<sup>6</sup>, y -el otro extremo- era plano y circular, con el objetivo de aplanar aquello que se le había hecho relieve, dicho en otras palabras, borrar lo escrito. Por ende, aparece ese borramiento como método de corrección.  
Cierro paréntesis]

- - -

Ante lo anterior, transcribo lo que Alejandro Zambra dice en *No Leer*: “(pienso que) *escribir es sacar y no agregar. Escritor es el que borra: cortar, podar, encontrar una forma que ya estaba ahí. Por eso me gusta tanto este verso de Gonzalo Millán: ‘el dolor se talla y se detalla’*”. Me encanta esa máxima, pero a la vez me complica, puesto que al revisar este texto me dan ganas de borrarlo todo, de podar las citas y de cortar las pretensiones, tal como le sucede a José García. También reflexiono en torno a la escritura como proceso, pensando en las marcas de “estar escribiendo” que deja el protagonista a lo largo de su cuaderno, por ejemplo, cada vez que lo interrumpen (celebrando -a su vez- cuando no lo hacen): “*me levantaré y sólo tendré que caminar unos pasos y sentarme ante la mesa donde me esperan doce cuadernos nuevos. Nadie me va a interrumpir. Puedo, si quiero, escribir todo el día, dos, tres días seguidos*” (p. 201) o cuando se interrumpe a sí mismo, yendo a limpiar su pipa o levantándose de su asiento y evadiendo lo más posible el momento de la escritura, cuando esta no quiere dejarse escribir<sup>7</sup>.

- - -

[Los prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna* -de Macedonio Fernández- tienen esa característica. Cobran vida y van desplazando la verdadera novela más y más hacia el final. “*Prólogos de no dejar empezar*”, escribe Fernández]

- - -

---

<sup>6</sup> “*Se intenta nuevamente -como en el mito de Sísifo- (dice Levrero) retomar los hábitos saludables; entre ellos, este de la caligrafía*” (p. 182). Sumo a esto lo siguiente: “*Otra vez (también Levrero) me distraje con el tema y no presté atención al dibujo ni al tamaño de la letra*” (p. 37).

<sup>7</sup> Dentro de las figuras retóricas, una de las más interesantes es sin duda la prosopopeya. Esta se mueve como un fantasma. Hace que lo inanimado cobre vida, hace -también- que aquello que está ausente, cobre presencia. La escritura de García se opone a ser escrita, así lo siente el protagonista y así lo expresa en su cuaderno.

En los textos de Mario Levrero pasa algo similar. Tanto en *El Discurso Vacío* como en *La Novela Luminosa* hay distintas interrupciones que el autor deja plasmadas en el texto. “Ayer conseguí -dice Levrero en *El Discurso Vacío*- solo tres líneas y media de estos ejercicios; después fui interrumpido y ya no pude continuar”. En el mismo texto, destaco: “una interrupción, como siempre. Pero esta vez es una interrupción significativa, una especie de invasión de mi propio discurso en la ausencia de discurso”. En *La Novela Luminosa* le va a ocurrir lo mismo durante todo ese año que dura su “*Diario de la Beca*”. Ahí, esa escritura diaria se va llenando constantemente, mientras que la novela que realmente debe escribir se queda en blanco hasta el final del texto.

Parece que, ante la más mínima interrupción, José García no puede seguir escribiendo, pero a medida que va avanzando en la escritura de su cuaderno, va soltando la mano -literal- y pareciese que logra salir del circuito sin fin en el que está, pero no. Siempre vuelve a caer; nunca deja de ser un Sísifo<sup>8</sup> de la escritura.

Pienso -tras quedarme hojeando los textos de Levrero, después de haber buscado la cita colocada más arriba- que escribir en el computador (como lo estoy haciendo ahora) es un polo opuesto a la escritura a mano, con lápiz y papel. Obvio, ¿no? Mientras que en la primera se da el borramiento por completo de lo que no sirve, de aquello que no queremos que se lea, en la segunda, la que se hace a mano, ~~hay tachadura, la cual permite, si así se quiere, leer de todas formas lo que fue desechado~~<sup>9</sup>.

En ese debate constante que tiene el protagonista entre qué contar y cómo: “*solo queda esta atormentada necesidad de escribir algo que no sé lo que es ni cómo hacerlo*” (p. 48), pienso en esta condena a escribir, no porque exista una obligación externa a José García, sino que él mismo se pone la tarea de escribir (insisto en esta nueva lectura al mito de Sísifo): “*Y si no*

---

<sup>8</sup> “*Subir esta roca hasta la cima y que se vuelva caer y yo me vuelvo a caer; una vez y otra vez*” (*Sísifo*, Niños del Cerro).

<sup>9</sup> Ahora bien, si el computador y el papel son dos opuestos, creo que igual se puede transitar entre el acullá de ambas dimensiones, mezclándolo todo. Así nos salimos un poco del binarismo que cierra toda discusión, porque la gracia del acullá es no saber con exactitud dónde transita, si más cerca del acá o lejos, allá en el allá.

*puedes dejar de escribir, continúa haciéndolo en este cuaderno y luego en otro, y en otro, siempre secretamente, hasta el día de tu muerte”* (p. 179)<sup>10</sup>.

Aparece, en la escritura de José García, el anhelo (a ratos inconsciente, otras veces tangible) y el deseo de trascendencia al pasar de ser un escritor a un autor, es decir, de alguien que escribe como cualquiera a ser alguien que publica como pocos, que vive de sus publicaciones, que es admirado y querido por lo que escribe (aunque hoy en día se publican muchas cosas que no convierten para nada a sus escritores en verdaderos autores, pero -una vez más- esto queda al debate). Lo anterior queda explícito en la novela a través de las siguientes lexías: “*Oigo a la gente decir: “el libro de José García”. Sí, lo confieso”* (p. 30), “*No escribo para mí, -anota García- se dice eso, pero en el fondo hay una necesidad de ser leído, de llegar lejos; hay un anhelo de frondosidad, de expansión”* (p. 32). O también cuando dice: “*Mi esfuerzo, en lo sucesivo, debe aplicarse únicamente a vencer el anhelo de ser leído, de ver mi nombre escrito en cada página, de oír a la gente decir: el libro de José García”* (p. 181).

- - -

[Otro (parén)tesis. Oigo a la gente decir: “el libro de José Tejería”. Sí, lo confieso. Arriba había que respetar la cita, pero en este -mi paréntesis- lo anoto como en realidad es. Volveré y escribiré, más adelante, sobre el tejer de un texto: yo tejería si pudiese... Seguimos]

- - -

Leo lo que hasta aquí he escrito y me parece regular (no está tan terrible), me pasa lo mismo que a García, presumiblemente lo mismo que a Vicens. Releo las marcas que destaqué en mi lectura de la novela y noto que las lexías se expanden hasta el infinito. Recordemos el carácter del ensimismamiento del objeto señalado. Por ejemplo, descubro lo siguiente.

Hay un conflicto en la identidad del protagonista, al ser otro a medida que escribe y se lee a sí mismo, retomando con esto lo que en principio nombramos como otredad. Muestra de esto es: “*¿qué es un libro?, ¿quién es José García?, ¿quién es ese José García que quiere escribir, que necesita escribir...”* (pp. 30 – 31). O también cuando confiesa robarse a sí

---

<sup>10</sup> Me dan ganas de agregarle a esa última parte “*hasta el día de tu muerte... (¡por los siglos de los siglos, Amén!)*”, pero no lo haré (haciéndolo).

mismo al decir que: “...*los dos persiguen propósitos distintos, (pero) siempre se encuentran en el mismo sitio: en un cuaderno donde uno escribe para explicar (...), y el otro lo hace para negar el derecho a demostrarlo*” (p. 50).

A su vez, fragmentos como: “*He tenido una pequeña victoria. Hoy hace exactamente ocho días que no escribo. Esta recaída es solo para consignarlo. Ocho días...*” (p. 63), demuestra la paradoja señalada, debido al uso de esa posibilidad de escribir y no escribir, ese debate que nunca se soluciona en el protagonista, sino que se queda en el problema de la no escritura a medida que escribe cada vez más.

Cabe mencionar que la paradoja es aquello que -a la vez- está al lado y en contra de lo que se quiere decir; en este caso, de lo que se quiere escribir. Se hace de la escritura sobre la dificultad para escribir un mecanismo para estar justamente escribiendo. En última instancia, queda autorreferenciándose constantemente, tal como esa mano que se dibuja de M. C. Escher o como Salvador Elizondo en *El Grafógrafo*: “*Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía*”.

“*Me avergüenza -anota García- estar escribiendo, tener ganas de escribir, pero así es*” (p. 88). Me gustaría haber copiado esa frase<sup>11</sup>, pero preferí citarla, aunque no dejo de encontrarla representativa de mi experiencia. Me avergüenza estar escribiendo, a pesar de tener ganas de escribir, pero así es, escribo que me avergüenza lo que escribo -que en cierta medida es verdad- pero aun así lo hago, lo estoy haciendo ahora, esperando que cuando vuelva a leer este fragmento no lo borre. ~~Quizás lo termine tachando~~, pero no borrando, no porque esté orgulloso de él, sino porque hasta cierto punto refleja lo que le ocurre a José García. Sería una puesta en práctica dentro de todo, sería un no escribir la tesis, justamente escribiéndola, sería -en última instancia- un párrafo lleno y vacío a la vez. Paradójico, ¿no?

Otra línea de lectura que podemos desglosar -desviar del párrafo anterior- esa que apunta al conflicto de (no) escribir, la encontraríamos cuando García anota su culpabilidad dirigiéndose a un posible lector, es decir, a él mismo. Son ejemplos de aquello lo siguiente: “*quisiera, por lo menos, poder explicar lo que siento, para que se comprenda por qué*

---

<sup>11</sup> En realidad, me gustaría estar leyendo, pero aquí estoy corrigiendo y reescribiendo.



*escribo, por qué no puedo romper nada” (p. 98), “¿por qué me empeño en mantener vivo, abierto y ávido, ese cuaderno en el que todavía no he podido escribir una sola línea?” (p. 100) y “Es el escribir lo que me complica y me altera” (p. 113).*

\*

La verdad es que a mí también me complica escribir. Esta parte prometo que la escribo a mano, imprimí estas páginas para corregir ciertas cuestiones de estilo y quise agregar este pequeño párrafo para concluir este primer apartado. Claro, luego la traspasaré al computador (lo hago ahora), pero no podía dejar pasar la oportunidad de escribir con lápiz y papel, disfrutar de aquello que decía Salvador Elizondo, en el ya mencionado *El Grafógrafo*: “*la escritura es producto de la acción conjunta de la gravedad y de la presión muscular entre la superficie del papel y la punta del pincel (lápiz)*”. Por supuesto que esto se pierde con la escritura en el teclado. Me doy cuenta que escribo mucho más lento a mano, me duele el pulgar y un poco la muñeca, pero es pura falta de práctica. Quizás deba empezar una terapia grafológica, tal como lo hace Mario Levrero en su discurso vacío.

## TEJIDO DE TEXTOS

“¿Qué es para nosotros un texto,  
sino un conjunto de hebras verbales anudadas?”

Irene Vallejo

Tiempo atrás, al entrar en una librería cercana a mi casa, me llamó la atención una edición conmemorativa de *Bartleby el Escribiente*, de Herman Melville. Lo curioso es que el librero me señaló otro texto que según él funcionaba como complemento; *Bartleby y Compañía* era el título, escrito por Enrique Vila-Matas. Lo compré y, más importante aún, lo terminé leyendo.

*Bartleby y Compañía* es un buen ejemplo del tejido de textos que supone cualquier escritura. Es una búsqueda (sin término aparente) que el autor hace de los distintos ‘Bartlebys’ de la historia de la literatura. Es un compendio de los escritores que ante la posibilidad de escribir prefirieron callar, es decir: prefirieron no hacerlo. Ahora bien, si volvemos con nuestro protagonista (José García), este no apuntaba a un no hacerlo, sino que a dejar por escrito esa paradoja, justamente haciéndola. Entonces, tal como Enrique Vila-Matas hace una búsqueda de aquellos que -como Bartleby- optaron por no escribir, yo podría detectar ciertos ejemplos de textos que son parecidos al cuaderno de José García, esto es, aquella escritura que demuestra la dificultad para escribir como la oportunidad para hacerlo.

En su etimología, todo texto es un tejido, lo que implica -para bien o para mal- que este telar vaya tomando hilos de otras ropas y tejidos anteriores con tal de fabricar uno nuevo. En la novela en cuestión, hay un diálogo intertextual constante entre los cuadernos de José García, salvo que este se da por vaciamiento, puesto que el cuaderno número uno, el del borrador, se va llenando y llenando, mientras que el otro, el que parece realmente importar, se queda en blanco. A su vez, pareciera haber un diálogo intertextual entre *El Libro Vacío* y otros textos latinoamericanos, marcando arbitrariamente un punto de partida en Juan Emar (de ahí en más) y un punto actual en Mario Levrero (hacia atrás).

Pero, ¿qué es el intertexto? Entre otras percepciones, Julia Kristeva en *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*, dice que todo texto es intertexto dentro de un mosaico de citas y, complementando aquello, Roland Barthes en *La Muerte del Autor* va a entender a este como

un simple traductor de recopilaciones literarias, enunciando así un nuevo corpus<sup>12</sup> textual, un nuevo tejido que yo tejería si pudiese, o algo así me imagino que escribiría José García.

Antes señalé que volvería a esta idea. Creo que, por primera vez en mi vida, puedo comprender el apellido que tengo: Tejería<sup>13</sup>. Al menos, con la escritura de estas páginas, creo haber logrado una lectura de aquello. Tejer es formar un telar con un conjunto de hilos. Escribir es formar un texto con un conjunto de citas. Ahora bien, “tejería” es la conjugación verbal en su modo condicional, ¿qué mejor, no? Mi escritura se ve condicionada a la posibilidad de hacerlo: yo tejería un texto si pudiese. Lo mismo le ocurre a José García y presumiblemente le pasaba también a Josefina Vicens, pero no tenemos cómo saberlo (tampoco importa realmente).

Ahora, el problema de este juego con el apellido es que nos instala en una larga tradición de personajes literarios que de alguna manera han tenido que mezclar sus tejidos o telares con la oralidad y la escritura. Por de pronto, Penélope en la *Odisea*, la tejedora infinita que deshace lo realizado durante el día, dilatando así la elección de un nuevo marido ante la ausencia de Ulises. Pero también está Nausícaa y sus túnicas, Aracne y sus bordados, el hilo de Ariadna y el tapiz mágico de Sherezade, entre otros ejemplos, que hacen del juego literario una mezcla con los tejidos que se espejean -en el caso de la escritura- con la unión de citas, exponencialmente, hasta el infinito.

Marc Angenot en *La “intertextualidad”: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional*, señala que todo texto (al ser intertexto) se enmarca automáticamente en una tradición canónica. El problema -va a decir Angenot- es que ese canon, al perpetuarse en el tiempo, solo se logra vaciar (conveniente palabra, ¿no?, vaciamiento de un cuaderno vacío). Además, el intertexto funciona como referencia, la cual está siempre ausente dentro de un

---

<sup>12</sup> “*Nuestra piel* -dice Irene Vallejo en *El Infinito en un Junco-* es una gran página en blanco; el cuerpo, un libro. El tiempo va escribiendo poco a poco su historia en las caras, en los brazos, en los vientres, en los sexos, en las piernas”. Tengamos en mente este corpus (cuerpo) textual que nos servirá para trazar puentes entre unos y otros.

<sup>13</sup> Mi segundo apellido es Hood (capa o capucha en castellano; o sea, algo que encubre al portador), cosa que también leo desde la posibilidad de escribir. Quizás, robo citas de los textos para compartirlas con mi propia escritura, tal como Robin Hood [espero sea un pariente lejano] robaba allá lejos, escondido en el bosque de Sherwood, y yo acá, escondido en estas líneas.

sistema de presencias textuales. Así, al ser ausente, el intertexto “canónico” flota, vagabundea, existe en el vacío y -por ende- solamente el lector puede llenar aquel vacío de manera arbitraria, de modo que, si no lo hace o, peor aún, no sabe atender a ninguna intertextualidad, ese vacío pasa a ser uno doble; mejor dicho, un vacío al cuadrado: (vacío)<sup>2</sup>. Despejemos esta última ecuación estableciendo una trayectoria de la (im)posibilidad de escritura tal como esa búsqueda de ‘Bartlebs’ que hacía Vila-Matas:

a) *Miltín, 1934*

En este texto de Juan Emar, sobre todo en las primeras páginas, hay una intención declarada en escribir que se ve interrumpida por la escritura de otra cosa. Es decir, que la imposibilidad de escribir “El Cuento de Medianoche”, termina posibilitando la escritura de *Miltín 1934*: “*son las 11 P.M., es decir, que la medianoche se acerca y como mi mayor ambición de escribir un cuento que se llame El Cuento de Medianoche, dejaré tranquilo a don Rafito*”. Es lo mismo que le ocurre a José García: la imposibilidad de escribir el verdadero cuaderno -el número dos- va haciendo efectiva la escritura del cuaderno borrador, ese que estamos leyendo.

También, el texto de Emar va haciendo hincapié en la disposición del cuerpo al momento de escribir: “*noto una cierta manera curiosísima y ridícula de soltar los dedos al escribir*”; hay siempre una conciencia del proceso de estar escribiendo a mano y en mi caso (que escribo directamente en el computador) también la hay. Claro, esta es distinta, pero de igual forma existe. No se me cansa la muñeca, ni se me mancha la palma y el meñique con tinta, pero sí me duelen los ojos producto de la pantalla y los antebrazos por tenerlos apoyados en mi escritorio mientras escribo. En José García también están esos dolores físicos, aparte de la tortura de no poder escribir como a él le gustaría.

“*En todo caso -dice el narrador de Miltín 1934- es necesario escribir - ¡no! - dejar empezado el Cuento de esta Noche*”. Ante esto, me pregunto: ¿realmente es necesario escribir?<sup>14</sup> Si

---

<sup>14</sup> Enrique Vila-Matas anota lo siguiente, que -por lo demás- me parece precioso: “*¿Por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer (...) yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema*”. Yo quiero ser escritor, pero creo que con ser escrito me

Bartleby era aquel que prefería no hacerlo, ¿por qué hacer de la escritura un hábito? Más adelante ahondaré en la idea de habitar el texto, pero -de momento- pareciese haber una necesidad [y una necesidad también] en quienes escriben. Irene Vallejo en el texto ya mencionado, nos habla del *pothos* griego, diciendo que “*es el deseo de lo ausente o lo inalcanzable, un deseo que hace sufrir porque es imposible de calmar*”. Hay una obsesión de parte del escritor por plasmar en el papel aquello que piensa o que imagina, quizás funcionando como un ordenamiento o clasificación de lo que se quiere expresar. Esto le ocurre a Juan Emar, a José García (virtualmente a Vicens) y me pasa también a mí. Sin embargo, insisto: por qué hacerlo<sup>15</sup>, si hay “*seres que no escriben, que no sienten como una necesidad imprescindible el repetirlo todo en un pedazo de papel*” [cita de Miltín 1934].

Ahora quiero comentar otra reflexión que pienso ahora a medida que escribo. Revisando lo que destacué en mi lectura de *Miltín 1934* me doy cuenta de algo que no había advertido antes. Este corpus textual, no solo tiene una relación ensimismada con el texto como tejido, sino que también con el corpus como cuerpo humano. Tanto al leer, como al escribir, hay siempre reacciones corporales. Me explico: al leer me puedo reír, puedo llorar, puedo excitarme, puedo temblar de miedo y al escribir pasa lo mismo, me puedo aburrir de mí mismo (me pasa seguido), puedo enojarme, puedo sufrir, puedo disfrutar enormemente el finalizar esta tesis.

El fragmento de *Miltín 1934* que me llevó a esa idea es el siguiente: “*Apenas quiero que el lápiz gotee solo y aislado como una cascada de la cordillera, del papel de este cuaderno gotea para arriba, es decir, se mete por la mina del lápiz, llega a la mano, pasa por el brazo, pega en la cabeza, me inunda todo, un impedimento para gotear*”. En primer lugar, está ese impedimento para escribir que posibilita la escritura sobre aquello que ya hemos comentado, pero -en segundo lugar- hay una inversión en el mecanismo; no es el brazo y la mano que mueven al lápiz para que salga la tinta, sino que es la tinta la que se adentra en el cuerpo,

---

basta; ser un personaje más en los libros que leo, eso sí, habría que tener mucho cuidado con lo que lea de aquí en más.

<sup>15</sup> Pero qué necesidad, diría Juan Gabriel, para qué tanto problema. Lo mejor sería quedarse en la lectura (y ni siquiera), pero por qué escribir. Hay que ir a leer de inmediato el poema de Enrique Lihn (“*Porque escribí*”) y tratar de encontrar una respuesta, tentativa, claro está, pero al menos es una respuesta, porque yo no la tengo.

creando esa dificultad para escribir. Hay cierta prosopopeya en ese lápiz desde un punto de vista retórico, pero no quiero entrar en ello, sino quedarme en la maravilla de estar haciendo conciencia de mi cuerpo a medida que estoy escribiendo, tal como te invito a sentir tu cuerpo mientras lees.

- - -

[“¿Se me permite un paréntesis?, (pregunta Emar) pero antes, un paréntesis del paréntesis”. Hago este párrafo de esta forma, porque me parece interesante la escritura del ‘rema’ como oposición a la del ‘sema’. El texto como tal es el sema, o sea, lo que importa; pero esto, las notas a pie de página, los títulos, los epígrafes, son parásitos de los textos, es decir, son el rema. Así pues, la escritura de *Miltín 1934* es parasitaria al *Cuento de Medianoche*, consumiéndola por completo. A su vez, la escritura de José García es parasitaria a ese cuaderno que se mantiene vacío, puesto que desde su origen es una escritura destinada a no ser la que realmente debe ser leída. Este párrafo también es un parásito]

- - -

Otra condena con la cual debe luchar -casi que a contra reloj- el narrador de *Miltín 1934* es que su texto no puede pasar más allá del año 1934. Fuera de ese plazo, lo escrito deja de importar, ya no le queda tiempo para escribir más, de ahí el título. Pero ese es otro problema más: los títulos. “Si un libro es un viaje, dice Irene Vallejo, el título será la brújula”. El problema es que en *El Libro Vacío* la brújula sería el propio vacío. Cuanto más buscásemos el centro del laberinto, más nos desviaríamos de él. Estaríamos condenados -como lo es con toda lectura- al desvío eterno. Mi consejo, entonces, para no desviarse y perderse aún más: dejar de leer aquí mismo (tampoco hay que escribir).

Pero -tras una pausa- continúo y por último quisiera transcribir lo siguiente: “mi mano (escribe José García) no termina en los dedos: la vida, la circulación, la sangre, se prolongan hasta el punto de mi pluma. En la frente siento un golpe caliente y acompasado. Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la inminencia de la primera palabra” (p. 98). Ahí está nuevamente esa corporalidad en la

escritura tanto al escribir, como al leer. Si leo acostado me duermo; tengo que leer sentado en mi escritorio, con un lápiz para rayar, con varios *post-it* para marcar las páginas. Si escribo a mano me duele el pulgar y me mancho de tinta la palma; si escribo en el computador siento mi mala postura al sentarme y teclear.

b) *Museo de la Novela de la Eterna*

Texto de Macedonio Fernández que no es más que un museo de prólogos que van desplazando a la novela prometida en el comienzo. Los prólogos vienen a desviar y anular la escritura de lo que -supuestamente- importa en realidad: la novela. “*Mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela*”. Nuevamente detecto la prosopopeya, esta vez en los prólogos. Estos cobran vida y desplazan sin piedad a la novela, la destierran hacia el final del libro, no la dejan respirar; ¡malditos prólogos! Más encima, los prólogos pretenden una modelización del lector sobre cómo este debe leer, siendo que cada quien debiese hacerlo cómo mejor le parezca. El peor de todos [quizás el más interesante dentro de este verdadero ejército paratextual] es el número 48: “*Prólogo que se siente novela*”.

Sin embargo, el museo de prólogos se vuelve un cementerio de estos mismo, de ahí que un juego paronomástico permitiría transformar al museo en mausoleo, ya que ambas palabras comparten raíz etimológica en las ‘musas’, conocidas como aquellas entidades que inspiraban a quienes las buscasen en su camino poético, tal como le sucedió a Hesíodo. En el caso del cuaderno de José García, este podría funcionar como un cementerio, museo/mausoleo de lo que pretende escribir, sin lograr conformidad alguna.

En la novela de Fernández, el autor se transforma en lector y este último se vuelve personaje, pero ese proceso lectoescritural lo dejaremos para el siguiente apartado. Lo que sí me parece relevante es que Macedonio exija, durante todo su texto, que el lector sea partícipe en la construcción del mismo; que no solo sea una persona que lee, sino que también sea un personaje que participa en la conformación de la novela, generando un ciclo sin fin o -usando una imagen animal- una serpiente que engulle su propia cola. Algo parecido a la exigencia que hace Julio Cortázar a la hora de leer *Rayuela*, pero eso ya nos desvía más de la cuenta.

Alicia Borinsky<sup>16</sup> -sobre el texto de Macedonio- dice que “*esa literatura se convierte en un ejercicio de ensimismamiento*”, tal como el dibujo de M. C. Escher y como la escritura de José García: “*su tarea, oblicua e irónica, afirma una especie de hipertextualidad: textos de textos, donde escritor y lector se funden (...) escritor y lector son dos lugares homologables*”<sup>17</sup>.

- - -

[“*Hablaré en paréntesis sobre el paréntesis: he mandado hacer paréntesis de primer y segundo tamaño*”. Así escribe Macedonio cuando logra superar la barrera de los prólogos y llega por fin a escribir la novela prometida, la novela de la Eterna. Nuevamente se repite la escritura con sede en el paréntesis. Esta es la escritura fuera del texto, pero que a la vez está abajo o al lado; es una escritura paradójica y parasitaria desde su concepción; es una literatura a pie de página como la que hizo -extraordinariamente- Jorge Luis Borges de las consideradas grandes obras literarias de la historia]

- - -

José García anuncia la escritura de su libro, mediante la escritura de otro texto, claro que nunca terminamos leyendo aquel libro, sino que la antesala paratextual (fuera del texto, pero junto al texto) de este, o sea, un borrador. Macedonio anuncia también la escritura de la novela, mientras está escribiendo los prólogos: “*el no existir de un libro se obtiene entre el prometerlo y el publicarlo, libro no anunciado careció de existencia*”. Con esto volvemos a lo que antes mencioné sobre la diferencia entre escritor y autor, donde el primero solamente escribe (ahora, ¿por qué era que lo hacía) y el otro publica, es decir, que deja de corregir y se desliga de su texto o, al menos, eso cree hacer. En última instancia, el escritor solo logra ser autor mediante un proceso de desdoblamiento, ya que termina siendo alguien travestido, camuflado y/o encubierto con otra piel.

---

<sup>16</sup> Dentro del prólogo introductorio al texto de Macedonio Fernández, todo esto en la edición de Cátedra de 1995.

<sup>17</sup> Mattalía, S. (1992). “*Macedonio Fernández / Jorge Luis Borges: la superposición de las genealogías*”.



“*En el instante en que dejo de escribir -dice Fernández- dejan ellos de hacer*”. Refiriéndose con esto a los personajes, recalca lo que ya hemos hablado sobre la paradoja. Y es que la novela vive mientras es escrita y -a la vez- va muriendo con el pasar de la escritura; tal como sucede con la lectura del texto. Por lo que pareciera que el escritor nunca podría realmente desligarse de su texto, dejar de corregirlo y publicar. Pero llega un punto en que hay que hacerlo, si no, el poeta estaría toda la vida corrigiendo el primer verso que anotó, el novelista se quedaría en su primer párrafo y yo me quedaría en la primera línea de esta tesis.

### c) *El Grafógrafo*

Anteriormente, ya había mencionado al texto de Salvador Elizondo como ejemplo que, dentro del ensimismamiento escritural, era un ancla principal. “*Escribo que escribo y me veo escribiendo escribir que escribo*”. Parece que hay una mirada en tercera persona de nosotros mismos, como si nos desligásemos de nuestros cuerpos, nos transformásemos en fantasmas y nos viéramos, desde el techo de donde estamos, en un plano cenital y mirásemos la forma en que escribimos, bueno y también aquello que estamos escribiendo.

A lo largo de *El Grafógrafo* (aparte del texto homónimo ya mencionado), Elizondo juega constantemente con aquellos procedimientos de la escritura y -lo peor- es que lo hace parecer tan fácil, cosa que en mi experiencia no lo es. “*Se trata de obtener la amplitud de ese movimiento pendular de la imaginación. Se trata de escribir. Nada más*”. Se trata de escribir y nada más... cómo si fuese tan sencillo. Obvio que cualquiera puede teclear un par de letras y formar un párrafo o agarrar un lápiz y trazar los dibujos necesarios para crear un texto, pero ¿realmente eso es escribir? Si antes la pregunta era por qué hacerlo, ahora sería: ¿qué significa escribir? ¿Cuándo a un texto se le considera como tal?

Lo siguiente es una idea borgeana, eso de seguro, pero pensemos en un lugar donde en su interior hay 20 monos inmortales y 20 máquinas de escribir cuyas hojas y tinta no acaban (no sé por qué máquinas de escribir y no computadores). Los monos no saben leer, tampoco escribir, pero -por maltrato animal- están condicionados a teclear esas máquinas para siempre. Eventualmente, de aquí a algún punto en el futuro, esos monos -de forma totalmente aleatoria- lograrán escribir grandes textos literarios. Entonces, este absurdo ejemplo,

¿contaría como escritura? Si solamente por azar escribo algo hermosamente memorable y original, ¿cuenta?

Elizondo me mata. Sigo leyéndolo y me responde lo que recién preguntaba. Dice: “*la escritura es la única prueba que tengo de que pienso, ergo, de que soy*”. La escritura es pensamiento como una extensión del cuerpo, o sea que la escritura sirve para verbalizar aquello que pienso, por ende, aquello que soy.

Recordemos entonces a José García. Para él, la escritura funciona en esa misma dirección, debido a que ella también le sirve como una manera para ordenar su vida y cumplir ese deseo que por años no acudió, no quiso escuchar; no atendiendo a esa necesidad (*pothos*), quedándose en la necesidad. Ahora bien, entiendo este otro problema que se abre y no quiero adentrarme en las arenas movedizas de la filosofía. Quédate con Descartes, yo me quedaré con Elizondo.

“*La escritura -dice este último- como pasado de la lectura y esta como el futuro de aquella*”. Esto funciona para todos los textos. Ellos son siempre puntos umbrales, ya sea entre el escritor y el lector o -en el caso de la cita- entre el pasado y el futuro. Si tenemos en mente *Umbrales* de Gérard Genette, el texto funciona como umbral entre su pasado, esto es el momento en que fue escrito y el futuro, o sea el momento en que será leído. El texto es el punto acullá entre ambos límites. Por ende, el texto siempre está en el presente, tal como el museo eterno que planteaba Macedonio o también lo que escribe nuestro querido José García: “*parece que a medida que el tiempo pasa, el cuaderno se me va adhiriendo más y más y se hace presente*” (p. 160).

#### d) *El Discurso Vacío*

Frente a la imposibilidad de cambiar, la persona siempre tiene la posibilidad de cambiar la letra (el personaje también). Esa es la premisa de la terapia grafológica y caligráfica que pretende desarrollar Mario Levrero en su diario.

Ese ejercicio también consiste en plasmar en el texto (tal como el cuaderno de García) aquello que pudo haber sido callado, con el fin de sacarle partido al error cometido o a la imposibilidad de escribir: “*¿qué puedo escribir, que no sea demasiado interesante como para*

*que me distraiga de mi propósito?”*, con ello Levrero se distancia eso sí de García (presumiblemente de Vicens), ya que, mientras el primero se cuestiona sobre cómo escribir (problema de forma y no de fondo), el segundo apunta a una duda mayor, a una existencial: ¿realmente debo escribir?, y si es así, ¿qué escribo?

Levrero se centra en la forma, en la caligrafía, porque el texto es su terapia. Si escribe bonito y grande, él será bonito y grande. Por eso dice: *“referirme solo a la letra mantiene mi atención en el acto de escribir y me permite dibujarlas; de otro modo, mi atención se va desplazando hacia el discurso, y ya la mano se pone a escribir automáticamente sin una voluntad que la dirija”*. Hay una necesidad de una escritura ensimismada. No así en el caso de García, cuyo problema es de fondo; no le interesa cómo hacerlo, para él lo importante es llegar a tener algo escrito, encontrar un tema sobre el cual desarrollar un texto y -como ya he señalado- utiliza la paradoja de la no escritura para aquello.

Más adelante, Levrero escribe: *“diría que hasta no tengo ganas de escribir, pero las ganas surgen apenas tomo el bolígrafo y enfrento la hoja en blanco”* y resulta que, en el cuaderno de García, siempre hay una desesperación por llenar y llenar esas páginas vacías, independientemente de las ganas que se tenga de escribir; hay una urgencia por llenarla más allá de toda consideración. Alguna vez leí que para cierto escritor la página no estaba en blanco, sino que estaba negra por completo y lo que hacía era ir borrando aquel color dejando solo estas hormigas [letras] puestas unas al lado de otras para formar palabras. ¡Qué pretencioso y qué rabia me dio acordarme de eso! Yo solo lleno este blanco, esperando a que cuando lo lea no borre todo.

Además de esa necesidad, también hay un deseo por hacer de la escritura una rutina: *“es apropiado y positivo -dice Levrero- tener un rito como este de escribir todos los días como primera actividad”*. Pero es que el cuaderno de García también funciona como confesionario y diario de vida de este, por eso que recurra tanto a él para pensar, y -como mencioné con Elizondo- para ser.

Con este texto de Levrero hay que ojear la hoja y no encontrar algo en particular, sino que un discurso vacío, centrado en la forma y jamás en el fondo: *“esto es un ejercicio caligráfico, y nada más (...) es solo llenar una hoja de papel con mi escritura”*. Ahora, también podríamos (h)ojear las hojas [sí, hojear con h], desplegando toda una fisiología de la lectura

y jugar con el ojo y la hoja, pero para eso necesitamos sí o sí el texto impreso, tangible, rayable, destruible si así se quiere.

e) *La Novela Luminosa*

Otro texto de Levrero. Quizás debí haber hecho esta tesis sobre él, pero ya es muy tarde; será para la otra. A diferencia de *El Discurso Vacío* (cuyo problema era el de la forma en que se escribe), aquí ocurre algo parecido al problema que debía enfrentar Macedonio Fernández con los prólogos y su novela eterna. En *La Novela Luminosa* hay una dificultad para escribir el proyecto, así que lo que se escribe es el “Diario de la Beca” (400 páginas de no escritura), con tal de describir esa imposibilidad.

Tras solicitar la beca Guggenheim y obtenerla, Levrero tiene el periodo de un año para terminar la novela que tanto trabajo le ha costado. Pero, los problemas se presentan de inmediato, pues no lo logra escribir el texto prometido, sino que desarrolla la escritura diaria de lo que sea, no importa eso, con tal de que sí esté escribiendo: *“el objetivo es poner en marcha la escritura, no importa con qué asunto, y mantener una continuidad hasta crearme el hábito (...) aunque sea una línea para decir que hoy no tengo ganas de escribir”*. Vuelvo a insistir en el dibujo de M. C. Escher, porque en Levrero también se da la escritura del ensimismamiento. Parece ser algo inevitable cuando se trata de los conflictos con la escritura: *“no estoy escribiendo nada que valga la pena<sup>18</sup> -escribe él- pero estoy escribiendo, y por lo menos muevo los dedos sobre el teclado y me preocupo un poco por hacer un discurso coherente”*.

Otro cambio con respecto al texto anterior que comentábamos de Levrero, es que el presente está en su mayoría escrito directamente al teclado, cosa que cambia la experiencia completamente. Recordemos aquello que decía sobre ~~la tachadura de la escritura a mano~~ y el borrado en la escritura digital. Al escribir en el teclado, con los dedos, me doy cuenta que tengo poca destreza para escribir en el computador; solo ocupo ambos pulgares, el índice derecho y el dedo del medio izquierdo (a veces el anular derecho) y sería todo. Además,

---

<sup>18</sup> Enrique Vila-Matas dice que escribir que no se puede escribir, también es escribir, así que estamos bien con ello... bueno, si le creemos a él.

escribir siempre nos lleva hacia el dolor; puede ser físico -en las muñecas y pulgares- si se escribe a mano o -los ojos- cuando se está mucho rato frente a la pantalla del computador, pero, escribir -sea como sea- hace doler además otras cosas: mente, corazón y guatita.

- - -

[“Escribir entre paréntesis me produce ansiedad -dice Levrero- seguramente por temor de olvidarme de cerrarlos, como si fuera algo tan importante; de modo que sigo fuera del paréntesis con el tema del paréntesis”. La escritura del (parén)tesis me parece fascinante, porque puede ser eludida por el lector. Es una escritura que puede no ser leída y da lo mismo, ¿o no? Aclaro entonces que toda esta tesis está escrita entre dos grandísimos paréntesis, así que nada de lo aquí se lee vale la pena]

- - -

“Se me ocurren a menudo muchas cosas para escribir, pero no las escribo”, eso destaco también del texto de Levrero, puesto que me veo reflejado totalmente. Las mejores ideas para escribir se me ocurren en la ducha o lavando los platos o caminando por la calle sin nada donde se pueda anotar la famosa idea, luego esta se olvida y a la hora de sentarse a escribir ya no vuelve. Habría que andar como el personaje de Nicolas Cage en *Adaptation* (2002), con una grabadora donde verbalizar todas esas ideas que luego se olvidan y así poder escucharse a uno mismo para darse cuenta que la idea es en realidad una mierda y lo mejor es no desarrollarla en el texto. A veces, más de lo que nos gustaría admitir, lo mejor es que la página se quede en blanco y el texto vacío.

Vivo para mi intento de escritura. Esto lo podría decir José García perfectamente si es que llegase a la instancia de escribir en su segundo cuaderno, ese que de verdad sería publicado. “Vivo para la novela; [dice Levrero] *pienso en ella todo el tiempo; paso en limpio las hojas del borrador, añado, podo y pienso, pienso, pienso*”. Yo vivo desde los últimos meses pensando en este texto; también añado, saco, podo, recorto y pienso, cambio cosas que no me gustan, desarrollo las pocas ideas de las que sí me acuerdo y que sí decidí explayar.

Si Mario Levrero intentó escribir la novela, no escribiéndola; sino que escribiendo otra cosa: *El Diario de la Beca*, tal como Juan Emar escribió *Miltín 1934* por no poder escribir *El*

*Cuento de Medianoche*, tal como Macedonio Fernández escribió una sustantiva serie de prólogos que iban desplazando la verdadera novela, tal como Salvador Elizondo ensimismó su propia escritura, tal como José García no escribió en su segundo cuaderno, mientras que iba llenando otras páginas que -en última instancia- quedaron vacías, así mismo he escrito esta tesis. Si algo he copiado, ha sido ese procedimiento de no tener un plan<sup>19</sup>, cosa que me atrevo a afirmar como un procedimiento transversal en distintos escritores latinoamericanos durante el siglo XX y el presente siglo<sup>20</sup>.

\*

Finalizando con este apartado intertextual, quisiera volver a mencionar a Mario Levrero, pero teniendo presente lo que Gerard Genette trabaja en *Palimpsesto*, dejando de lado el desarrollo taxonómico de múltiples formas de las textualidades, ya sea en el paratexto, epitexto, metatexto, hipertexto, macrotexto, subtexto, entre otros. Entonces, lo que me interesa es cuando Genette dice -en el marco del intertexto- que la literatura no es más que un manuscrito de borramientos anteriores, por lo que siempre quedan huellas, rastros y tachaduras de algo que fue, eso es el palimpsesto. Tal como el pizarrón en una sala de clases o las tablillas de cera que se usaban en la antigüedad para escribir con el *stilum*: se genera potencialmente un reciclaje infinito. Pensemos entonces que el primer cuaderno de José García es un palimpsesto constante de sí mismo, que no deja que la escritura se traslade al segundo cuaderno, que no deja que la escritura fluya. Así, el ‘autotexto’ (categoría clasificatoria en Genette) engloba a mi objeto, puesto que es una grafía ensimismada que se autorrefiere<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> “- ¿Y ya tienes un plan?

- ¿Qué si tengo un plan?, ¿Napoleón tuvo un plan?, ¿Julio César tuvo un plan?,  
¿Adolfo Hitler tuvo un plan?

- Si, pero perdieron...

- Exactamente, es por esa razón por la que no hice un plan”

(Don Gato y su Pandilla)

<sup>20</sup> “Quien afirme a la literatura en sí misma -dice Vila-Matas- no afirma nada. Quien la busca, sólo busca lo que se escapa, quien la encuentra, sólo encuentra lo que está aquí o, cosa peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue la no-literatura como la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir”.

<sup>21</sup> Además, esa autorreferencia puede mutar y convertirse (otra vez el desdoblamiento) en “autoleyere”, de modo que la grafía ensimismada se está autoleyendo todo el tiempo.

todo el tiempo. Quizás, lo mejor, sería entregar una tesis realmente vacía, una que no tenga escritura, una que se quede solamente en el vacío, tal como lo describe Emar en *Miltín 1934*: “yo me quedaría solo con páginas y más páginas de papel en blanco”.

Ahora sí vuelvo a Mario Levrero: “debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología. Letra grande, yo grande. Letra chica, yo chico. Letra linda, yo lindo”. Ahí está la búsqueda grafológica, la cual funciona a modo de ensayo frente al verdadero desafío que conlleva *La Novela Luminosa*, donde el escribir una novela sobre el anhelo de escribir una novela termina pareciéndose al argumento de *El Libro Vacío*. A su vez, la escritura de esta tesis es mi propia terapia grafológica, a pesar de escribirla casi en su mayoría directamente al computador.

## LECTOESCRITURA / ESCRIPTOLECTURA

“Deja al lector aquello de lo que él es también capaz”

Ludwig Wittgenstein

En paralelo a estas páginas, en un cuaderno, he ido escribiendo distintas reflexiones que luego traspaso aquí. Es un cuaderno con tapas blancas y hojas gruesas. Se ha ido llenando lentamente, porque cuesta bastante desarrollar el hábito de escribir seguido, sobre todo en estos tiempos en los que escribir parece ser algo totalmente prescindible (¿o, acaso, será que no lo es?). No obstante, aquello me ha permitido leer(me) y escribir acerca de esa lectura, y viceversa. Pero eso me ha costado caro y ahora soy un fantasma sin rumbo definido.

- - -

[Hace poco leí un cuento de Bolaño donde el narrador es un fantasma, eso sí, sufre su cuerpo inerte una violación por un necrófilo, pero ese no es el punto, sino que la voz narrativa, esa que lleva el pulso del texto y nos hace habitar el cuento. Esa voz es -a la vez que Bolaño al escribirlo y yo al leerlo- un fantasma. Pero calma, lo iremos explicando más adelante. El cuento, por si acaso, se llama “*El Retorno*”; pésimo título creo yo para lo mucho que me gustó el cuento, pero eso no importa realmente. Sigamos]

- - -

El título de este apartado funciona en ese sentido: un viceversa infinito. Con el *slash* (/) a modo de espejo entre la lectoescritura y la escriptolectura, siendo dos caras de la misma moneda. En el caso mío -lector de *El Libro Vacío*- queda en la lectoescritura, pero del lado de José García -escritor de su cuaderno vacío- sería, en rigor, escriptolectura, debido a la secuencia en que se le dan las cosas al protagonista. Él, en primer lugar, escribe y luego se lee a sí mismo: “*acabo de releer lo que escribí el otro día*” (p. 89), “*falso, todo falso (...) el encuentro con lo que he escrito algunos días antes, siempre me desagrada*” (p. 95); estas dos lexías son ejemplos de aquello. Añado también el siguiente fragmento: “*A veces me sirve que la pipa se apague. El tiempo que empleo en cargarla y encenderla de nuevo me obliga a releer la última frase*” (p. 113). En mi caso no es la pipa, sino que la preocupación



permanente de escribir dentro de los márgenes de la cohesión y la coherencia (quizás, debería buscar un vicio que acompañe bien el ejercicio de escribir)<sup>22</sup>.

Roland Barthes en *La Muerte del Autor* dice que: “(...) el escritor moderno nace a la vez que su texto: no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura”. Es decir que, José García solo existe en la medida que escribe en su diario, en su cuaderno-borrador. Además de que su existencia depende de su incapacidad de escribir como él quisiera. Tal como le ocurría a Mario Levrero en *El Discurso Vacío*, con su letra linda y su yo lindo. Solo es bonito, grande o chico en la medida que escriba de tal o cual manera. Entonces, la idea barthesiana sobre el advenimiento del lector viene a tensionar la figura de José García, quien de escritor vacío pasa a ser un lector del vaciamiento, todo esto pagándolo con su muerte, con su afantasmamiento.

En la misma línea, pero desde otro lugar, Giorgio Agamben va a entender ese fallecer como algo incompleto en *El Autor como Gesto*. Esto se debe a que siempre va a quedar el fantasma de aquello que murió. “El autor, dice Agamben, no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el puesto de un muerto. Existe un sujeto-autor, y sin embargo él se afirma solo a través de las huellas de su ausencia”. Es así como ese fantasmear, ese hacerse presente mediante la ausencia que supone la escritura, se materializa. El gesto del autor queda en la forma de un fantasma, uno atrapado en el texto, uno que deambula por un castillo embrujado esperando a que alguien, el lector, irrumpa en aquel lugar atrayéndolo a la existencia nuevamente<sup>23</sup>. Entonces, si el autor está muerto, esto no quiere decir que desaparece, sino que está constantemente fantasmear al texto.

En ese sentido Josefina Vicens -muerta como autora biográfica- se hace presente a través del fantasma autoral que es en sí mismo el personaje de José García, el cual no quiere convertirse del todo en autor -esto sería publicando su texto- puesto que no quiere morir, no quiere ser el

---

<sup>22</sup> Ahora que corrijo este párrafo, me es inevitable no agregar otra cita lectoescritural hecha por García: “yo escribo y yo me leo, únicamente yo, pero al hacerlo me siento desdoblado, acompañado” (p. 190).

<sup>23</sup> De hecho, el propio José García anota -hermosamente a mi juicio- lo siguiente: “(...) sé que antes que escritor, suponiendo que llegara a serlo, soy lo que he sido y seré siempre: un hombre que necesita escribir y vivir encerrado en su cárcel natural e intransferible” (p. 205).

fantasma eterno de un libro, sin embargo -contradictoriamente- igual lo hace, quizás, solamente para manifestar su deseo de no hacerlo (muy Bartleby de su parte, ¿o no?).

Otro gran texto que me ayuda a entender la muerte y el fantasma (que de alguna manera hemos sido miles de veces) es *La Cámara Lúcida*, nuevamente de Roland Barthes. Ahí, el teórico francés dice: “*una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos*”. Del mismo modo que el texto es invisible, en el sentido de que vemos el vacío de la escritura cuando leemos y el fantasma del texto solo aparece a medida que el lector (valga la redundancia) lee.

En el texto de Barthes existe la diferencia entre quien toma la foto -el *Operator*- y quien mira esa foto tomada -el *Espectator*- y, además, está la figura del *Spectrum*, o sea, ese fantasma que queda muerto dentro de la foto. En paralelo, en *El Libro Vacío*, José García es las tres cosas a la vez: es operator, ya que es el ejecutor de la escritura de sus cuadernos vacíos, es al mismo tiempo espectador, puesto que es él quien (se) lee y, finalmente, es spectrum, debido que es un fantasma atrapado en el texto que escribe<sup>24</sup>.

A propósito de *La Cámara Lúcida*, recordé a Salvador Elizondo cuando en uno de los textos dentro de *El Grafógrafo* dice: “*la cámara fotográfica tiene mirada como de muerte. ¿Tiene la muerte mirada de cámara fotográfica?*”. A su vez, tal como la primera vez que leí esas líneas, saltó a mi mente el recuerdo de una fotografía, una en la que aparecen Julio Cortázar y Carol Dunlop<sup>25</sup>. Es una foto preciosa. Del lado izquierdo está Julio, del derecho está Carol. Ambos sostienen una cámara fotográfica con las manos, cerca de sus rostros, en posición apta para disparar y tomar la foto, cerrando un ojo y sonriendo. Están enfrentándose el uno al otro; es un duelo de francotiradores y -aún mejor- se infiere el hecho de que tuvo que haber habido una tercera persona en la habitación ese día con una tercera cámara fotográfica que capturara el momento, sino no habría duelo. Ambos son fantasmas de la foto que vemos, pero a la vez, tanto Cortázar como Dunlop están haciéndose fantasmas el uno al otro, al sacarse las fotos que supone este duelo.

---

<sup>24</sup> “*La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma*” (*La Biblioteca de Babel*, Jorge Luis Borges).

<sup>25</sup> “*Los Autonautas de la Cosmopista*”; Julio Cortázar & Carol Dunlop (1983). Ver fotografía en Anexo (imágenes).

A pesar de no tener ninguna fotografía remotamente parecida a la anteriormente descrita, yo también soy un fantasma o, al menos, quiero serlo<sup>26</sup>. Cada palabra que escribo me hace más desvanecido, más ingrátido. Y para no dejar de existir, aunque sea en forma de fantasma, debo seguir leyendo lo que escribo y escribiendo lo que leo con tal de seguir fantasmearo y así no desaparecer. Esto mismo es lo que le ocurre al protagonista de la novela. Le pasa, al igual que a todo buen lector, estar condenado a la lectoescritura; en última instancia al desvío eterno<sup>27</sup>.

Estaba recordando a Mario Levrero, hojeando las páginas que he leído de él y me encontré con una especie de definición de fantasma: “*son más un boceto, un proyecto, que una forma (de)terminada*”. Eso es, eso soy. El cuaderno de García también era un boceto, bosquejo o ensayo, bajo este concepto entonces, también sería un fantasma, más que cualquier otra cosa.

En *El Discurso Vacío*, encuentro lo siguiente: “*Acabo de leer de un tirón todo lo que llevo escrito hasta el momento, y la lectura ha desatado una cantidad de asociaciones y de emociones, al punto de que me vuelvo a sentir paralizado*”. La lectoescritura dificulta el avance, pero sin ella no podemos corregir y reescribir lo realizado. Es una carta trampa, una cuchilla de doble filo. También, en *La Novela Luminosa*, encuentro: “*al escribir, y al leer lo que recién se ha escrito, uno lee en realidad lo que tiene en la mente y no lo que está en el papel*”, por eso hay que dejar reposar al texto recién escrito, como una masa a la que se deja reposar para luego trabajarla nuevamente. Sino nos llega la locura demasiado pronto.

En “*Colofón*”, último texto dentro de la serie que presenta Salvador Elizondo en el texto ya mencionado, se nos dice: “*La muerte es la operación del espíritu por la que tú, lector, y yo, autor de esta escritura, perdemos la importancia; aún si nuestra relación queda incólume*”. Entonces, ¿qué es lo que no muere? Exacto, el texto. Mientras que tu -lector- y yo -autor- nos afantasmamos eternamente en estas páginas sobrevivientes al donoso escrutinio de la revisión. Si cualquier tumba está cubierta por una lápida, el muerto no podrá salir nunca, así

---

<sup>26</sup> Así como le ocurría a Enrique Vila-Matas en *Bartleby y Compañía*: “*después de tantas páginas de este diario [en mi caso, páginas de esta tesis] -que, por cierto, cada vez me está aislando más del mundo exterior y me va convirtiendo en un fantasma*”.

<sup>27</sup> [*¿Y ahora quién podrá salvarnos?*].

como si el texto se escribe, el fantasma de quien escribió y el de quien leerá (o lee en estos momentos), quedan atrapados por siempre.

La relación entre lectura y escritura es inquebrantable, no obstante a aquello, el poder siempre lo tiene el lector versus a quien escribió. Esto se debe a que aquel que está leyendo puede dejar de leer, rompiendo todo pacto de lectura implícito, o puede borrar lo escrito si así lo desea o quemar las páginas de un libro o comérselas (¿qué sé yo, no?). Así lo siente también Juan Emar en *Miltín 1934*: “*porque es distinto el señor que escribe por la noche goteando el lápiz al señor que leerá al día siguiente, y a este, nada más que este, es al que todo se le dedica y al que se le implora misericordia*”. Además, en el mismo texto ocurre lo que siempre ocurre: el escritor (Emar) queda atrapado en las páginas que escribe tal como un fantasma en una casa embrujada; incapaz de salir e imposibilitado de morir del todo. “*Yo ahora no soy más que aquello que se llama Miltín 1934*”, dice Emar en la última página del texto mencionado.

Ese espejeo entre escritor y lector también está presente en *Museo de la Novela de la Eterna*, donde Macedonio Fernández nos interpela así: “*lector, que a veces eres recuerdo de presencia frente a mis páginas y no tienes presencia: tu cara se acerca y espejea en mis hojas soñando ser, y no tienes presencia*”. Una vez más se puede ser testigo de otro ejemplo donde el lector se fantasma al leer, tal como el autor lo hace al escribir. Sin embargo, en Fernández, ese lector fantasmal es leído a su vez por el autor. Mientras que el primero (lector) lee lo que escribe el segundo (autor), vuelven a generar aquella imagen que ya había evocado: la una serpiente engullendo su propia cola: “*¿de veras, lector, (pregunta Macedonio) eres quien lee o ahora eres leído por el autor (...)?*”. Al leer *Museo de la Novela de la Eterna*, pasamos de ser personas a ser personajes<sup>28</sup>, nos guste o no.

Recordemos ahora que la dualidad del personaje que se reducía a un versus entre aquel que desea escribir y ese otro que prefiere callar se transforma -ahora- en otro sentido. Esta problematización consiste en que, por un lado, existe el escritor (con deseos de ser un autor reconocido) y, en su contraparte, está el lector, formando -así- las dos caras de la misma

---

<sup>28</sup> “*Creemos ser país, y la verdad es que somos apenas paisaje*”, dice Nicanor Parra en el poema “Chile”. Pero me es inevitable no pensar en lo siguiente: creemos ser personas, cuando somos apenas personajes. ¿De qué? No tengo la menor idea.

moneda que es el personaje y que somos todos aquellos que intentamos escribir. Pero el problema sigue y sigue. Intentamos escribir, es verdad, pero: ¿sobre qué?, ¿para qué?, ¿realmente tenemos algo que decir?, ¿de verdad hay que tener algo que decir para poder escribir? Alejandro Zambra en *No Leer* dice: “*Creer que uno tiene algo que decir es, por supuesto, un acto de vanidad extrema. Por eso muchas veces la página queda en blanco y el libro vacío*”.

Jacques Derrida en *De la Gramatología* insiste a su vez en lo que he leído fantasmagóricamente: “*hay que deconstruir la presencia con la inserción de la ausencia*”. Esta ausencia consiste en el autor volviéndose escritor, quien se hace presente en el texto solo a medida que un lector lee la novela. El lector le da vida a José García y él se condena a ser un eterno fantasma al seguir escribiendo en su cuaderno-borrador. De ese modo, “*la escritura -planteada por Derrida- será suplemento del habla*”, pero un suplemento peligroso, ya que, si el habla es la verdad, lo escrito sería entonces un simulacro de lo dicho. Al plasmar en texto lo que vive el protagonista, termina insinuando, bosquejando, copiando la verdad<sup>29</sup>, no transmitiéndola realmente. “*Te has retirado [dice Irene Vallejo en el texto ya mencionado], por decirlo así, a una habitación interior donde te hablan personas ausentes, es decir, fantasmas visibles solo para ti (en este caso, mi yo espectral)*”.

Y es que ese es otro tema, el habitar del texto, volviéndonos fantasmas de este. Vallejo insiste en la conversación muda entre escritor y lector, una que se da para ambos lados en un diálogo horizontal, ya que toda conversación supone una interlocución entre los participantes. Ahí, en esa relación, tanto el escritor como el lector habitan el texto, viven dentro de este y solo así el texto existe. Ahora bien, de esto se puede desplegar todo un juego con la palabra “habitar”, puesto que de ella podemos mantener el verbo “habito” como aquella constante de estar viviendo en un lugar determinado [en este caso, el texto]. A su vez, podemos pasar a una de sus conjugaciones verbales y quedarnos en “habitó” como la marca del pasado o -por último- ocupar “hábito” de la cual se desprenden dos posibilidades: en primer lugar, la rutina, costumbre o práctica que se mantiene en el tiempo; o -otra lectura- la ropa, traje o prenda que sirve para vestirse.

---

<sup>29</sup> “*Será, por tanto, la apariencia de la sabiduría, no su verdad, lo que la escritura dará a los hombres*” (Irene Vallejo, *El Infinito en un Junco*).

Por otra parte, el mismo Derrida -pero ahora en *La Diseminación*- plantea al “*texto como marco*” en el sentido de que el texto viene a ser umbral, esto es el acullá que se encuentra entre el autor y el lector, pero en el caso del cuaderno-borrador o diario de vida de García, quien escribe es siempre lector de lo escrito, por lo que también el texto lo podemos entender como ‘espejo’, uno donde el autor se ve reflejado como lector del mismo texto. Ese espejo también refleja a los fantasmas, sobre todo a los fantasmas, por ende, ya sea que el texto sea umbral o sea espejo, este siempre corresponderá al “sin-lugar”, o sea, a lo atópico y no al “no-lugar”, es decir, lo utópico, puesto que siempre el texto estará en el acullá entre autor y lector. Quizás, por eso -en mi lectura- José García queda atrapado como un fantasma y por eso era mejor no hacerlo, tal como dice al comienzo de la novela.

- - -

[Hago esta pequeña pausa. Ya queda poco. Solo quiero agregar un par de cosas más. Se sigue escribiendo, se sigue leyendo]

- - -

La pregunta por el último lector -dice Ricardo Piglia- es la pregunta por la literatura: “*el último lector es el que ha pasado la vida leyendo, el que ha quemado sus ojos en la luz de la lámpara*”. Dice también -hermosamente- que la historia de la lectura (por ende, de la literatura) es la historia de la luz; del fuego, de las velas, lámparas, linternas y ahora, de la electricidad. Insisto: hay que puro ir a leer y dejar de escribir.

El problema es que la lectura se vuelve una droga difícil de dejar, y si ya dijimos que la escritura siempre conlleva al dolor; bueno, mi experiencia dice que algunas lecturas también nos llevan a lo mismo. No hay escapatoria. Todo lector es un enfermo, escribe Piglia, y el texto funciona como fármaco, ya que -a la vez- lo sana, entendiéndolo como remedio, y embriaga al lector, leyendo aquello como veneno. No hay salida fácil. José García no escribe su texto, sino que lo padece. Yo no escribo estas páginas, sino que las padezco con ímpetu en el resultado.

En *El Último Lector*, Piglia sentencia que: “*ha de faltarle algo a la persona que lee, por eso lo busca en el libro*”. A lo que yo digo que ha de faltarle algo a la persona que escribe, por eso lo busca escribiendo, pero en el caso de nuestro José García, ¿qué es lo que falta?, ¿acaso

eso lo encontrará en la lectura o en la escritura?, ¿o en ambas? A su vez, Piglia -pensando eso si en el *Ulysses* de James Joyce- dice que “*el escritor pone al lector en el lugar del narrador. Un lector inspirado que sabe más que el narrador y que es capaz de descifrar todos los sentidos, un lector perfecto*”. Yo creo que ocurre lo mismo para esta novela, Josefina Vicens nos coloca en la situación de ser lectores de un lector perfecto que es a su vez un pésimo escritor de un libro vacío.

\*

Me gustaría ir cerrando este apartado de la lectoescritura con esta cita de Julia Kristeva, de su texto *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* a propósito de lo que antes señalé sobre el diálogo entre escritor y lector y como ambos ‘habitan’ (tanto como lugar y como ropa) el texto, sin posibilidades -incluso- de salir de él: “*El interlocutor del escritor es, pues, el escritor mismo en calidad de lector de otro texto. El que escribe es el mismo que lee. (Ahora bien,) siendo su interlocutor un texto, el mismo no es sino un texto que se [re]lee re-escribiéndose*”.

Se revela entonces esa reescritura y esa relectura tan central en todo proceso de comprensión de un texto. Idea que se puede rastrear hasta Heráclito, tal como lo hace Piglia, proponiendo una (valga el uso en esta parte) relectura de aquella máxima: “*uno nunca se baña dos veces en el mismo río*” y ahora transformando esto último en que uno nunca lee dos veces el mismo el texto. Así también, si es que uno se propone reescribir ciertas líneas, jamás lo hará de manera exacta a la primera vez que se intentó. Pero basta. Con ello nos metemos en terrenos peligrosos y prefiero dejarle el problema a Pierre Menard y su (re)escritura del Quijote que tanto ímpetu le puso y tanto esfuerzo le significó.

Finalmente ¿de qué me sirve leer?<sup>30</sup>, si cada vez que leo encuentro desvíos y más desvíos con los que nunca llegaré a puerto, sino que navegaré sin fin por el vacío, por ese naufragio del que toda navegación lectoescritural está condenada, tal como José García es un náufrago que no deja de padecer su escritura. Sin embargo, la única esperanza -que viene a funcionar como

---

<sup>30</sup> “*No hay, a la vez, nada más real ni nada más ilusorio que el acto de leer*” (Piglia, *El Último Lector*). Siempre tiene que haber una defensa absoluta en favor de la lectura; la literatura es leer, pero ¿quién escribiría lo que leemos? Necesitamos de alguien que haya escrito todo lo que tenemos para leer, ¿verdad?

la luz del faro en el puerto más desgraciado- es el sentido que el lector opte como el correcto para su lectura del texto.

Por ende, en todo mar de significantes, a pesar de haber múltiples fantasmas de significados rondando esas aguas, siempre depende del lector y su decisión de lectura frente al objeto, cómo va a llevar la nave a buen puerto, eligiendo la luz del faro que más le acomode.



## EPÍLOGO: POR ÚLTIMO, PERO NO MENOS IMPORTANTE

*“Los buenos escritores necesitan a los malos escritores,  
aunque solo sea como lectores o como escuderos”*

Roberto Bolaño

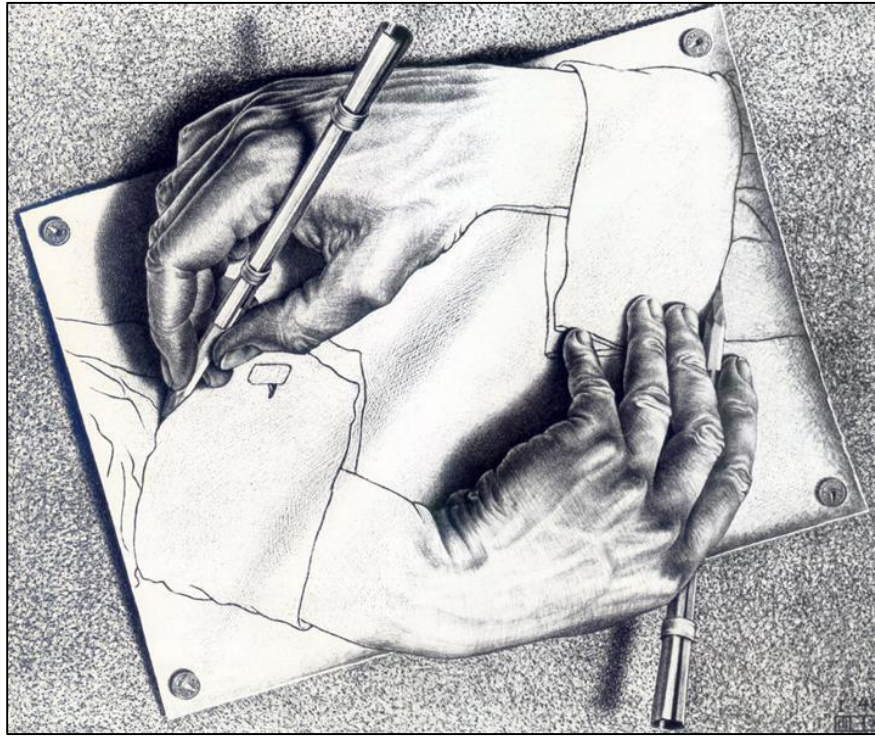
Jamás seré un buen escritor, pero no estaría nada mal ser un gran lector; solo tengo que dejar de escribir y hacerme el tiempo para leer y desviarme hasta el infinito. Para ello, me gustaría concluir con lo siguiente. Una novela en que su protagonista sufre de la imposibilidad de escribir y que, a la vez, sufre por el impedimento de dejar de hacerlo representa el gran problema de mis intentos y aventuras fallidas literarias. Por eso, cuando los escritores hablan de otros, en verdad siempre están hablando de sí mismos; si yo escribo sobre Vicens entonces hablo de mí y eso es inevitable, sino no se puede escribir.

De ese modo, pienso y sostengo que quienes se hacen llamar escritores no saben que son fantasmas y que -peor aún- no saben que son ellos mismos quienes se afantasman con cada palabra que escriben. Y si tenían alguna posibilidad de no caer en el abismo fantasmal, todo se va al carajo cuando publican. Se quedan, por ende, atrapados en el texto y solo viven, fantasmalmente, cuando alguien lo lee y le otorga un sentido, haciendo presente la ausencia de los autores.

Pero creo que es suficiente por ahora, el fantasma de José García y el aún más terrible fantasma de Josefina Vicens ya me andan penando desde hace mucho tiempo, por lo que dejo hasta acá mi escritura, esperando ser un buen fantasma y que todo esto no hayan sido páginas llenas y una tesis vacía...

ANEXO (IMÁGENES)

1.- Escher, M. C. “*Drawing Hands*” (1948)



2.- “*Los Autonautas de la Cosmopista*”; Julio Cortázar & Carol Dunlop (1983)



## BIBLIOGRAFÍA

Objeto:

**VICENS, J.** (1958). *El Libro Vacío*. En “Obra Completa de Josefina Vicens: *El Libro Vacío y Los Años Falsos*”. Fondo de Cultura Económica, D.F. México.

Respaldo:

**AGAMBEN, G.** (2005). *El Autor como Gesto*. En “Profanaciones”. Trad. Flavia Costa, Edgardo Castro y Adriana Hidalgo. pp. 81-94. Buenos Aires, Argentina.

**ANGENOT, M.** (1967). *La “Intertextualidad”*: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional. En “Intertextualité”, compilación de textos y traducción por Desiderio Navarro en 1996. París, Francia.

**BARTHES, R.** (1968). *La Muerte del Autor*. En “El Susurro del Lenguaje”, pp. 65-71. Barcelona, España.

**BARTHES, R.** (1977). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En “Análisis estructural del relato”. Editorial Paidós: Comunicación. Barcelona, España.

**BARTHES, R.** (1980). *La Cámara Lúcida*. Editorial Paidós: Comunicación. Barcelona, España.

**BLANCHOT, M.** (2014). *La Palabra Ascendente o ¿Somos Todavía Dignos de la Poesía?* Cuadro de Tiza Ediciones. Santiago, Chile.

**BERISTAÍN, E.** (2003). *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa. México.

**BOLAÑO, R.** (2001). *El Retorno*. En “Putas Asesinas”. Editorial Alfaguara. Buenos Aires, Argentina.

**DERRIDA, J.** (1967). *Capítulo II: Ese Peligroso Suplemento*. En “De la Gramatología”. Siglo XXI Editores. D.F, México.

**DERRIDA, J.** (1975). *El Dispositivo o Marco*. En “La Diseminación”. Editorial Fundamentos. Madrid, España.

- ELIZONDO, S.** (1972). *El Grafógrafo*. Editorial Fondo de Cultura Económica, D.F. México.
- EMAR, J.** (1935). *Miltín 1934*. Editorial Zig-Zag. Santiago, Chile.
- FERNÁNDEZ, M.** (1967). *Museo de la Novela de la Eterna*. Editorial Cátedra (ed. 1995, en su 6ta edición a cargo de Fernando Rodríguez Lafuente, 2021). Madrid, España.
- GENETTE, G.** (1989). *Palimpsesto*. Editorial Taurus. Madrid, España.
- GOIC, C.** (1988). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: Época contemporánea*. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo. Barcelona, España.
- GREIMAS, A. J.** (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica* (Vol. 27). Gredos. Madrid, España.
- KRISTEVA, J.** (1967). *Bajtín, el Diálogo la Palabra y la Novela*. En “Intertextualité”, compilación de textos y traducción por Desiderio Navarro en 1996. París, Francia.
- LEVRERO, M.** (1996). *El Discurso Vacío*. Editorial Random House. Santiago, Chile.
- LEVRERO, M.** (2005). *La Novela Luminosa*. Editorial Random House. Santiago, Chile.
- LÓPEZ, Aralia.** (2011). *Subjetividad, literatura y alienación en El Libro Vacío de Josefina Vicens*. Literatura Mexicana, pp. 87-101. D.F., México.
- MATTALÍA, S.** (1992). *Macedonio Fernández / Jorge Luis Borges: la superposición de las genealogías*. En “Cuadernos Hispanoamericanos”, pp. 497-506. Madrid, España.
- MELVILLE, H.** (1856). *Bartleby el escribiente*. Editorial LOM (ed. 2001). Santiago, Chile.
- PARRA, N.** (2017). *Chile* (Obra Gruesa). En “El Último Apaga la Luz”. Editorial Lumen, Random House. Santiago, Chile.
- PIGLIA, R.** (2005). *El Último Lector*. Editorial Anagrama. Buenos Aires, Argentina.
- VALLEJO, I.** (2019). *El Infinito en un Junco*. Editorial De Bolsillo, Random House. Buenos Aires, Argentina (2da edición, 2021).
- VILA-MATAS, E.** (2000). *Bartleby y Compañía*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.
- ZAMBRA, A.** (2018). *No Leer*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.

(~~JOSÉ TOMÁS TEJERÍA HOOD~~)

LA TESIS VACÍA]