

LA NUEVA PALABRA EN SU LUGAR: FLUJOS E INTENTOS PROFANATORIOS, EL DEVENIR FICCIONAL

The new word in its place: flows and profanatory attempts, fictional becoming

Gonzalo Rojas Canouet*

Resumen

El presente trabajo analiza el libro *Guión* de Héctor Hernández Montecinos desde las perspectivas de *flujo* (Deleuze) y de *profanación* (Agamben) para dar a conocer un tipo de producción poética que tensiona un problema del lenguaje: si el lenguaje es o no una representación de un sujeto que se asume en la escritura. Para este caso se postula que el sujeto que habla no se representa en el lenguaje. Lo que hay en esta lectura son solo residuos o *devenires ficcionales* de un posible sujeto que se *profana* en el lenguaje. Por lo anterior, este lenguaje poético está expuesto como delirios mentales para hablar sobre poesía, historia y modos de entender la realidad.

Palabras clave: Sujeto y lenguaje, Teoría de los géneros, Poesía chilena.

Abstract

This paper analyzes *Guión* (Héctor Hernández Montecinos) from the perspectives of flow (Deleuze) and defilement (Agamben) to provide a kind of poetic production that stresses a problem of language: if the language is or is not a representation of a subject that is assumed in writing. For this case, it is postulated that the speaking subject is not represented in the language. What is in this reading are only residuals, or fictional becomings of a possible subject that is profaned in language. Therefore, this poetic language is exposed as mental delusions to speak about poetry, history and ways of understanding reality.

Key words: Subject and language, Theory of genres, Chilean poetry.

INTRODUCCIÓN

La palabra *guión* en este libro apunta a reseñar varios modos de representación de la realidad. Son *señales de ruta* de cómo funciona la escritura: la construcción (y su anulación) del sujeto que habla y de su incertidumbre de lo que es en su propia escritura; como proyección mental que moldea lo situacional en un país llamado Chile, que a su vez es la extensión de toda América Latina, entre otras imágenes más.

Esas *señales de ruta* que configuran un *guión* que representa imágenes de la realidad desde la escritura del delirio. Cabría, entonces, preguntarse ¿si el sujeto delirante escribe por antonomasia es delirante?, ¿las proyecciones mentales de este libro es un *sumun* de dichos delirios?, ¿el sujeto que escribe no se sabe en la escritura, de ahí el delirio? O, ¿cuando hablamos de delirio, de qué delirio hablamos?

En las condicionantes teóricas respecto de la función del lenguaje (teorías narratológicas, del sujeto, del discurso, del habla en acción, de las redes que el lenguaje configura y desmorona a la vez) se encuentra la disyuntiva siguiente: si hay un sujeto que habla, ese hablar es representación (también llamado como construcción, flujo, afectación, suplemento entre varias más) de ese mismo sujeto. O, por el contrario, lo que habla el sujeto es solo un artificio (también dicho como huella, impostación, deseo, entre varias más) de lo que es. Esto es, parafraseando a Derrida, el sujeto es una ausencia (artificio) de una presencia (la modernidad anclada en uno de sus proyectos, la Ilustración).

Por lo anterior, en estos tiempos la tensión sujeto/lenguaje se hace mucho más contundente, más aún con las distintas figuras o sentidos a discutir: identidad, escritura, discurso, devenir, ideología, relato o subalternidad. En síntesis, en nuestra literatura occidental ya llevamos casi medio siglo en la exquisita discusión sobre el lenguaje, más aún, en los ámbitos literarios esto explota en una exquisita discusión, la literariedad.

Por esta razón, en *Guión* cuando hay un sujeto hablando, la pregunta no sería cómo es ese sujeto, sino cuántos sujetos. Ni qué decir de su escritura, que sobrepasa lo múltiple de los sujetos; es un devenir rizomático como destino. Por lo tanto, cuando se lee este libro ¿qué estamos leyendo? Aquí, al menos se verá a la escritura como un vaivén, una incertidumbre. El espacio o el vacío en esos entes es el delirio: un *órganon* que subyace y se proyecta en las representaciones de imágenes de este *Guión*. En palabras del mismo libro lo menciona como *déjà vu*. Para este caso, coincidente con el *déjà vu* (no lo incluyo por su parecer con el Ocultismo, cosa que aquí no viene al caso, o, tal vez...) se llamarán *siluetas*: son restos (pequeños dispositivos) de algo (un intento de posibles sujetos, tiempos y espacios) que fue y están a la misma vez.

SILUETA I: EL DELIRIO ES LA REALIDAD

Hay una trama que relaciona a algunos personajes (Primera Parte: *Historia de la H, Sordomudoletra*), instaladas en el poema: las hermanas carnívoras, el conejo Lucifer, el coleccionista, Sordomudoniño, entre otros. Más algunos espacios: Fuegos Paralelos, La Casa en Llamas y La Colina de la Sorpresa. El cruce de estos personajes y sus espacios nos dan la acción del relato poético: una tragedia, la de nombrar un hecho y el de nombrar la propia escritura. Sordomudoniño es quien lleva, desde otras voces varias, el relato. Este impactado personaje (por todo lo que ve, en especial, La casa en llamas) quiere relatarnos los hechos: hechos enmudecidos desde la H (el silencio también es otra silueta del habla). Cito:

“Y van a caminar [los “otros muchachos] hasta que cumplan sesenta años y van a enfermarse y van a ver que sus nombres están escritos con sangre en los Libros de la Vida Entonces la historia recién va a llamarse de alguna manera ¿cómo se va a llamar?”

*La historia va a llevar el título de un sueño
¿de cuál sueño?
¿te dormiste?
Creo que estoy muerto” (15).*

Esa silueta del delirio, como se señaló, es un resto pero no una degradación nacida del enmudecimiento de H: es una presencia de la silueta (la extensión del inconsciente). Desde ahí la función del poeta: relatarnos la tragedia que, en este caso, es la violencia de o en la historia. Como decía, es por eso que el poeta adquiere una función: es un escribidor de extensiones del inconsciente, las transcribe (“el poeta como médium”, herencia del surrealismo), quedándonos a nosotros los lectores solo siluetas, las que no se apropiarán en normas e instituciones. Solo nos conectarán al inconsciente colectivo (flujos), es decir, en una comunidad participante fuera de lo normativo, de lo sagrado como se hablará más adelante. Esa función del poeta es la que pivotará con el “espíritu de una época”, en síntesis de la realidad, de la historia.

SILUETA 2: EL COLECCIONISTA Y SORDOMUDONIÑO

Benjamin en las perspectivas de su *Filosofía de la historia* (Oyarzún, *La dialéctica en suspenso*) elabora las llamadas “figuras de rescate” que son imágenes de una *dialéctica en suspenso*, y son, dicho en bruto, ambigüedades de pensamiento. De varias figuras de rescate, para este caso, calza la idea del *coleccionista*. Benjamin plantea que esta figura junta fragmentos, fijando su mirada en un todo que sería la *colección*, como se dijo anteriormente, estaría en búsqueda de la revelación, del destino, de un *devenir rizomático*. El coleccionista está dispuesto a encontrar la revelación, por lo tanto, su disposición se construye en un desorden productivo, una búsqueda azarosa. Contrapone los significados de los objetos (la subjetividad del conocimiento) con la verdad histórica. Para el caso de *Guión*, la escritura, en relación Coleccionista/Sordomudoniño, dialoga en la acción de la tragedia (la historia nacional), la *vivifica* (Bajtín) entre el delirio y el correlato histórico en “El coleccionista no me quiere a mí quiere lo mío” (Hernández, 11). Esto es: el Coleccionista silencia desde su arbitraria verdad hacia Sordomudoniño quien relata desde el asombro: palabra apuesta a lo arbitrario. Entonces ¿este Coleccionista es el mismo que plantea Benjamin? Sería lo inverso, esta figura de rescate está acuñada al habla de Sordomudoniño, donde habla desde el asombro que más adelante se tratará de definir, a modo de ejemplo:

*“Y este es mi asombro
Cerca del frío Forestal de un domingo
Comienza a llover
Y junto al friso del Arte Contemporáneo
Una pileta es la muerte
Una mancillada circulación
En la que de día todos tiraron moneditas con un beso*

*Pintadas las caras al viento
Un malabar triste mientras esperaban la micro
¿y qué hace Ajún al recordar este escenario?
No las recoge para comer
Se ríe de ellos y de su propia risa
Va a comprar un vino en caja
E iniciamos los preparativos
Antes de perdernos en las galerías subterráneas
Esta noche nuestro único obstáculo podría ser
Que el dios de los humanos hable algo con nosotros
Porque su voz a Ajún le resulta horriblemente chillona
Alguien debería estar viéndolo
liberar esa danza que se trajo del tiempo
Ajún junto a ti soy cualquier hueá
Ajún quiero conocer los colores muertos
Y hacer una casa local sobre una piedra de papel locura
Te veo bailar borracho en las calles endurecidas
Sobre unas malezas que se convierten en estrellas
Y son la ecografía del sentimiento de un cuerpo en aceleración
Ajún te vuelvo a llamar padre y te quedas inmóvil
Te abrazo y te digo papito
No quiero que ningún pedófilo jamás me toque
Ajún abandona la conversación
Se aleja de mí
Y me grita que se lo chupe en el cielo
Yo camino y camino y camino y
Llego*

*EN EL FONDO
SOLO HAY MÁS MANCHAS
NO SE ASUSTEN TANTO
MÍRENSE DESDE NUESTRAS CICATRICES” (37).*

Es este personaje, Sordomudoniño, que reúne los fragmentos de la tragedia nacional, le son revelados. Por este motivo, es que el Coleccionista intenta silenciarlo, es una figura represiva que anula el delirio por sobre su arbitraria verdad:

*“El coleccionista se ahoga de tanto reír por lo que acabo de decirle Cuando abre su boca
Veo algo extraño y le pregunto qué es Deja de reír Me mira Me dice que me vaya
El coleccionista se ahoga de tanto reír por lo que acabo de decirle
Cuando abre su boca veo algo extraño y le pregunto qué es
Deja de reír
Me mira
Me dice que me vaya” (16).*

Es Sordomudoniño que colecciona imágenes de la trágica realidad para resignificarlas (desde su silueta mental) en cantos delirantes que el coleccionista reprime. Es su intención de silenciamiento, la violencia hacia Sordomudoniño: el poder de la castración para reprimir los imaginarios. Por lo tanto, la contienda es la siguiente: el coleccionista (poder) “quiere” (no desde los afectos sino desde la posesión) instalar sus represiones en los fragmentos delirantes (creación de un imaginario nuevo) de Sordomudoniño:

“Y los pájaros seguían muriéndose en el aire El coleccionista destrozaba las millones de jaulas vacías que estaban bajo su poder Los pájaros fueron los únicos que cuando dijeron muerte dijeron muerte En la colina de la Sorpresa el leñador les construye una gran jaula de oro hecha con los huesos que él mismo va recogiendo del Río de los Huesos El coleccionista prefiere que me calle Entonces

La

Historia

Se

Va

A

Llamar

Correspondencia

Privada

Con

Mi

Madre

Cuando

Ambos

Éramos

Pirómanos” (16-17).

En esta primera parte hay un giro escritural (19-36) para poner en crisis otra escritura, la de la historia en “La historia ya tiene un nombre” (19), es la impronta a cambiar: la escritura (creo, puede ser de Sordomudoniño) nuevamente se instala en esta línea que aquí se ha recurrido, el delirio. Este es producto del trauma histórico (podría ser el Golpe de Estado), lo que transforma dicho delirio en una escritura alegórica (un signo o un fragmento pasado rearticulado en el presente): ese trauma produce un enmudecimiento (“Historia de la H”). Esta aporía de enmudecerse en el *delirio alegórico* es el doble juego. Una salida: el delirio, entonces, es una catarsis deconstructiva de la mudez. Es decir, el pánico (“asombro” de Sordomudoniño) del trauma se contrarresta con la proyección del imaginario (siluetas de sujeto) desde lo delirante. Esto es: el delirio será el resto que la escritura rescata. La figura de rescate benjaminiana del coleccionista en Sordomudoniño, en este caso: “Tus 40 sueños debes escribirlos ahora en el instante Porque así son las cosas Y no busques algo en el aire Porque las palabras son tan rápidas que se mueven a la velocidad de la luz

Sordomudoniño estamos tan oscuros en la angustia que tu historia comienza a acabarse” (23).

Por lo tanto, Sordomudoniño desplegará su escritura quitando los ejes mentales que representan lo anquilosado, la fijeza, la norma. Ese despliegue o desdobles es un despertar (violento y delirante) en el mundo:

“Entras en mí ¿Por qué me has abandonado? Estoy tan lejos que siento ganas de llorar a mi alrededor Me veo Dicen que soy yo Dicen que dije algunas palabras Pero las palabras flotan en el aire como mosquitos Y por eso da risa Porque las palabras pican y zumban Y el aire no es aire sino que es una cabeza Y tú no eres tan tú Pienso en que ya no quisiera pensar Viajo Me muevo en mí mismo Me veo caminando en la calle” (24).

Por lo anterior, hay otro giro interno (28-34), presentado como la conciencia de la escritura, que a su vez sería del delirio, del despliegue, de la desdoblez y del despertar; por medio del cadáver exquisito. Chispazos o fugacidades que intentan recordar hechos (fragmentos diaspóricos, como rizomas) que, en este caso, (y en casi todo el libro), habría un vínculo constante con imágenes sagradas y divinas, una teodisea si se quiere. Por lo tanto, este cadáver exquisito es un rezo (por ejemplo DSE). En síntesis: la escritura (y la poesía) instalada como un ejercicio de liberación del sujeto hasta su propia desaparición. Esa es la poesía desplegada en delirios de un sujeto consciente de su anonadación: la palabra poética es el muestrario de restos de un sujeto que alguna vez fue.

SILUETA 3: HISTORIA DE LA H

Cuando se habla de historia, de qué historia estaríamos hablando. Esta historia de *Guión* se define desde su espacialidad, “una escalera por la cual Homónimo podría entrar y escribir” (48). Es el espacio de la Hache, un —otro más— homónimo de Sordomudoniño, 100 erres y H, entre otros. Este Hache que habla, metáfora del silencio, es una transparencia del habla. Hache es un tránsito que se silencia de hablar desde lo fónico, pero que habla mentalmente (*palabra refractada*, diría Bajtín): las siluetas de sí mismo. Por esta razón, esta historia/espacio de Hache es, nuevamente, el inconsciente, el que se transforma en una transferencia o silueta expuesta en la escritura. Como se vio anteriormente, como residuo del inconsciente, del delirio que flexibilizándolo (desmoralizarlo, desobedecerlo) en y desde la propia escritura su propia creación. Al inicio de este trabajo se trató la relación sujeto/lenguaje en su disposición de representación del sujeto en otro. Contestando a esas líneas parciales se podría plantear un sentido o una toma de posición en *Guión* por parte de los personajes que hablan en su interior: la escritura no es el sujeto, es solo el residuo o silueta. Entre otras palabras que se han dicho en el camino, del inconsciente. La escritura, por lo tanto, es incompleta: es la sombra del delirio, el que sería el “centro sin territorio” histórico de Hache. Este es el pulso, la proveniencia de la escritura de Hache:

La nueva palabra en su lugar: flujos e intentos profanatorios, el devenir ficcional

“Echado en el suelo lo último que escribo siempre es la historia de la sangre Lo que busco huye de mí El lugar donde pueda repetir la palabra culpa culpa culpa culpa culpa culpa siete veces Mi mano sobre ti y lo importante es la sombra que recorre toda la pared de norte a sur” (49, lo destacado es mío).

Es la silueta, la *sombra* de Hache, en toda su latitud (la pared en donde se imprime el mundo). Otro pulso de lo dicho no redundante:

*“Tu discurso es un desierto en el que mis lágrimas serán el oasis
Para que los camellos gráficos vengan a saciar su sed
Y en todos los espejismos del mundo
Podré ver mi rostro herido de muerte
Pero herido también de permanencia
Y después de cada sueño habrá otro mayor
Una mucho más verosímil
En el que incluso se podrá afirmar
Vigilias y realidad” (48-49).*

Creo que en las dos citas expuestas se concentra la tesis central de este libro: la escritura no es el sujeto, es solo un residuo o silueta de él.

SILUETA 4: HOMÓNIMO

Con lo anterior, ¿ese otro (u otros, los homónimos del libro) es el sujeto o su delirio? O ¿el delirio es el sujeto? Ambos, como se dijo, son a la vez. La escritura solo constataría la ficción de siluetas mentales, los residuos delirantes que abren nuevas imágenes del mundo: *no soy yo quien escribe porque escribir es desaparecer*, por lo tanto, *la ficción es envolvente y fulminante* (50). En síntesis: Hache es el que ve a Homónimo terminar su libro en un espacio (casa, Chile o Latinoamérica) de la historia que, a su vez, tiene también su homónimo, la Manicomia. Por esto, es la ficción el vértice central de la escritura de Guión. Como respuesta a la tesis planteada, la ficción es el imán entre sujeto y escritura. Una es ficción de otra. Este vaivén produce un devenir rizomático, un *continuum* de la escritura: el sujeto ya no es en su escritura, sino que se representa en sus residuos de escritura.

SILUETA 5: *SI NO ESCRIBÍ ES PORQUE ESTABA VIVIENDO*

Unas líneas sueltas para una próxima. Esto tiene que ver con la vinculación de vida y obra con el modo de escritura de *Guión*. Este modo tiene que ver con la teoría de los géneros.

Vida y obra es la poesía. La escritura está fuera y adentro de la vida, deleuzianamente hablando, la poesía desterritorializa a la vida y viceversa: es un acuerdo de representación mutua, como si fuera un contrato. Es la *vivificación* o *el hombre en el hombre* que nos apuntó Bajtín! (a pesar de él mismo chuttea a la poesía

hacia lo monológico): la poesía capta lo inefable de la escritura que es, en parte, ejercicio humano, en este caso del delirio, un *déjà vu*:

“No me topé con nadie que no me quitara Ni mucho menos con alguien que me diera Hay algo extraviado y no busco espejos Sé ofrecer el pene para una chupada (esto en latín se llama “iruumo” pero no interesa mayormente) Mis poluciones nocturnas mancharon mis lindas creencias cristianas Las prácticas solitarias terminaron en algo que comenzaron a llamar poesía y los que también se ensuciaron las manos saben lo que digo en estas seis líneas De Mi Chico diremos que fue otro el que se acostó conmigo en esta misma cama y tuvo miedo de despertar junto a mí y me escribió poemas y dijo que me quería y me besó como un verdadero hombre en las calles de la ciudad furiosa y durmió en mis piernas cuando estuvo exhausto y habló de vida y locura entre otras borracheras y me recitó a Rimbaud y el Rimbaud de Gonzalo Rojas y el Rimbaud eterno que es la mismísima poesía” (93).

Por otro lado, está el modo poético que es parte del pulso escritural: las fronteras de los géneros se disuelven en una diégesis que permite entender a *Guión* no solo como un poemario sino como una novela (no *malograda* como dijo en su momento Víctor Quezada): el contar la vida de Sordomudoniño no es solo la inflexión vésica, es ampliar el contar, novelar o fabular una historia o un relato:

*“Novela
Te llamarás novela
Te dirán novela
En la calle te gritarán por Novela Y tú mirarás con un gesto de Novela [del mismo modo que los Homónimos tienen miradas de Homónimo] pensando que llamarse Novela es ser Novela Pero también serás llamada Bastarda La gente te dirá Bastarda porque ese también será tu nombre Novela Bastarda ¿Novela Bastarda? Gritarán aquellos a los que tú ni siquiera responderás con un sí o con un no” (95).*

Por lo tanto, este contar transforma y rearticula las añejas fórmulas de hablante lírico o voz poética. El poema y el sujeto que habla aquí es un cronista (de tiempos perdidos): rescata lo que no alcanzó a vivir como uso de la memoria. Lo que no tuvo lugar en su propio presente. Crea una crónica del futuro, un destino del delirio y de su entorno. Este cronista revela una verdad que no interrumpe su propio conocimiento de las cosas:

*“La profundidad de la fascinación
Responde a la profundidad del deseo de escribir
Aunque a veces ese deseo llega al límite
De que la obra no exista
Al menos dentro de otra ficción” (137).*

Si se quiere, hay una dialéctica posible, que une el modo narrativo, la novela con la vida/obra, que produce una nueva figura de la poesía. Entendiéndola como

delirio. Inflexión que produce y producirá ficción en vida/obra, la que ficcionará a la poesía en novela, así eternamente.

6. SILUETA CASI PROFANA: ABAJO EL TELÓN

Estableciendo coordenadas temáticas en *Guión*, se puede decir, en síntesis, lo siguiente:

1. El delirio como silueta (proyección mental de un supuesto sujeto que narra, no el hablante, sino un personaje, Sordomudoniño) de la escritura es el residuo de un hablar: “contar” una historia como experiencia, ya sea en poemas o como novela.

2. La relación vida/obra es un flujo¹. Insta a una superación de la operación binaria: la una en la otra y viceversa. Tanto vida como obra es una ficción compartida: una es ficción de la otra, pivoteada a su vez. Esto es: hay puntos o vértices de llegada e infinitos, puros devenires; vida y obra es una desterritorialización mutua. Ni la una ni la otra es un punto de encuentro, en síntesis, el devenir como ficción.

3. Por lo anterior, el asunto de los géneros. La novela es una ficción de la poesía y viceversa. Ninguna de las dos descansa en la otra, agregando que en el medio no hay un sujeto: hay solo siluetas, ellas son intentos de representaciones: de alguien, de una silueta (Sordomudoniño) que habla una historia. El que habla y lo que nos cuenta está guionado por su propio resto de escritura.

Entonces, cuando leemos este libro, qué estamos leyendo. Una respuesta posible está, como se ha de suponer, en el lenguaje. Y cuándo decimos eso, de qué lenguaje hablamos. Es el lenguaje posible que profana.

Profanaciones de Giorgio Agamben (2000) plantea el concepto de profanar (“Elogio de la profanación”) como liberación de todo lo sagrado (Agamben, 97). Es un juego (el uso de separar lo sagrado) que hoy está en decadencia desde la aparición de “una nueva liturgia”, “los juegos televisivos”, en definitiva, del *espectáculo de la mercancía*². Para eso, luego de que Agamben distinga lo que es profanar de secularizar, las ambigüedades del significado de profanar (profanare/sacrificar; sacer), llega a la interpretación de un texto póstumo de Benjamin (“*El capitalismo como religión*”), el que no separa nada al uso común, lo profanador. Pasa por la imagen del Museo (el mundo), en donde el turista en su experiencia mercantil (opuesto al *flâneur* de Benjamin) lo recorre, como antes lo hacía el peregrino al santuario para usar lo sagrado para profanar. Como estamos, dicho por Agamben, en un tiempo improfanable, hay algunas actividades humanas que pueden ir hacia la profanación (él da dos como ejemplo: el gato con el ratón/ovillo y la defecación) como acción política, de la más importante, está el lenguaje. Lo distingue de su factor comunicativo social e ideológico

¹ “¿Qué pasa sobre el cuerpo de una sociedad? Flujos, siempre flujos. Una persona siempre es un corte de flujo, un punto de partida para una producción de flujos y un punto de llegada para una recepción de flujos. O bien una intersección de muchos flujos. Flujos de todo tipo” (Deleuze, *Derrames*, 19).

² Ver una ampliación de este fenómeno en *El paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales de siglo XX*, capítulo 1, de Gonzalo Rojas Canouet (Santiago: Magoeditores, 2008)

de poder (control y propaganda de masas”, 114) como instrumental, lo que lleva a que el lenguaje no sea solo un fin en sí mismo: es una posibilidad profanadora “emancipadora [el lenguaje] de sus fines comunicativos”, que lo hace disponible “para un nuevo uso” (114).

Ya esta dicho, *Guión* propone una escritura (lenguaje en Agamben) como siluetas que experimentan (la posibilidad de contar, desde su crisis moderna del narrar como dice Benjamin en *El narrador* (Oyarzún, 2010) y Agamben, siguiendo la posta, como anulación de la experiencia desde el siglo XIX en *Infancia e historia*) el contar una historia, ya sea este caso (una de varias) supera la relación vida/obra como un mero gesto compartimental entre ambas: se superan como flujos, como ficción de un “nuevo uso”, un *devenir ficcional* en donde el dispositivo del discurso (el contar una historia) se sobrepasa a sí mismo al encontrarse y distanciarse en el flujo escritural del sujeto con su obra: son sus siluetas de un nuevo uso de escritura que son restos delirantes de imágenes nuevas del mundo. En definitiva, un guión que nos cuenta una historia (dispositivo testimonial) que se transforma (el flujo, el devenir ficcional) en un sujeto anulado que relata siluetas de sí (porque, según su discurso, él no es nada), lo que, a su vez, desde Agamben, se *reutiliza* en la ficción de sí mismo: en la ficción de un sujeto (siluetas) de sus restos escriturales y son estos mismos especies de espejos (la experiencia de contar, de narrar) de sus siluetas, dicho sea de paso, también, de poesía a novela.

Este nuevo uso de la escritura, al menos en la tradición de la poesía chilena (con algunos atisbos en J.L. Martínez), estimula a que la vieja presunción literaria de testimonio/ficción se supere en esta escritura casi profanatoria: “Los dispositivos mediáticos tienen precisamente el objetivo de neutralizar este poder profanatorio del lenguaje como medio puro, de impedir que abra la posibilidad de un nuevo uso, de una nueva experiencia de la palabra” (Agamben, 115).

Universidad San Sebastián*
Facultad de Educación
Bellavista 7, Recoleta (Chile)
grcanouet@gmail.com

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: F.C.E., 2012.
Deleuze, Gilles. *Derrames*, Buenos Aires: Cactus, 2005.
Hernández, Héctor. *Guión*, LOM, Santiago, 2008.
Oyarzún, Pablo. *El narrador*, Santiago: Metales Pesados, 2010.
----- *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre la historia*, Santiago: Arcis-LOM, 1999.