



Se escribe a tientas o equivocar la escritura en *Anagramas*, de Lorrie Moore

Silvia Mariana Mamani*

Nada me urge tanto hacer como escribir,
sin embargo, lo hago a tientas.

Lorrie Moore, *A ver qué se puede hacer*

Al inicio de su novela, la autora hace una observación sobre la época en la que la misma fue escrita:

Básicamente, me di cuenta, estaba viviendo en esa espantosa etapa de la vida que va desde los veintiséis a los treinta y siete años conocida como estupidez. Es cuando no sabes nada, sabes incluso menos de lo que sabías cuando eras más joven, y ni siquiera tienes una filosofía sobre las cosas que no sabes, algo que sí tenías a los veinte y que volverás a tener a los treinta y ocho. Aunque intentaste ciertas cosas (Moore, 2020, p. 1).

Escribir se parece al amor, en ambos se parte de una decisión que nunca es lineal. En su inicio hay un deseo y también una resistencia. Aquel que se embarca en el proceso sabe que de manera indefectible deberá, al decir de Barthes (1993a[1982]), “afrontar el embrollo mismo del lenguaje” (p. 70). El amor tiene la cualidad de abismarnos, la escritura también, pero sin embargo nos embarcamos y lo hacemos para intentar tocar lo intocable y decir lo indecible.

Los escritores suelen decir que hay dos o tres temas fundamentales sobre los que escribir, el amor en tanto temática universal devela sin embargo que la insistencia tiene que ver más con su fracaso que con su éxito, con su límite, con aquel espacio que lo crea y le da forma, pero no lo constituye. Nunca se acierta en la verdad del amor o mejor dicho se acierta en pérdida. Tzvetan Todorov, en su ensayo *El arte o la vida* (2016), plantea que el interés del arte radica en delinear aquellos gestos mínimos, profanos, humanos, que suelen pasar como indiferentes en lo cotidiano.

* CIFFyH / marianmam80@gmail.com

Analizando la obra de Rembrandt, afirma que este último no tenía como interés plasmar la densidad de un personaje; en cambio, se detenía en los contornos: la densidad de un carácter no tiene la potencia de la luminosidad y de las zonas oscuras que un gesto permite. Esta suerte de extravío, en el que se pondera más la potencia que la definición, es el que conduce a un efecto de abismo.

Siguiendo a Ram Mandill (2019), abismar nos ubica en un lugar de extrema soledad, ya que nos confronta con “aquello que todo ser enamorado tiene y que repercute, es decir, aquello que todo ser amoroso tiene de intratable” (p.20).

Lo impredecible, la falla estructural

Recanati (en Lacan, 2012b) en la clase que brinda invitado por Lacan plantea al ser como aquello sobre lo que no se puede predicar, y afirma además que en tanto conjunto de todo lo que puede ser atribuido, excede la suma de todos esos atributos. Por ello reserva un término específico para el mismo: “Impredicable”.

[t]al es, idealmente sin duda, el “primer” predicado que empieza el infinito de su serie coja, que, en su intento de significar lo imposible, lo repite constitutivamente por el hecho de exponer su propia vacuidad, trazando de un solo golpe el límite de lo que es posible y de lo que no lo es: lo posible, lo potencial, es desterrado de toda efectividad que no sea contradictoria; por el contrario, la realización en que se efectúa lo imposible no puede hacer de otro modo que dejar abierto lo que como tal lo funda, puesto que lo imposible es aquello cuya expresión no es antinómica con su significación. (Recanati en Lacan, 2012b, p. 20).

En la escritura se ciernen dos trabajos, aquel que insiste en cuanto posible, que involucra un Yo y se realiza transitivamente, es decir, escribiendo. Por otro lado, existe un intento enigmático de significar lo imposible. Buscando intencionalmente la equivocidad entre la Escritura en tanto noción psicoanalítica y la Escritura en tanto creación literaria se puede plantear que escribir es ceder, aceptar, consentir que se escribe como se camina cuando el terreno no es del todo conocido, a tientas. En uno de sus ensayos, titulado “Sobre escribir” [1994], Lorrie Moore (2019a) nos



alerta sobre el cuidado de escribir siguiendo una tesis fija, lo que implica un deseo fijo, una idea ya realizada. Haciendo uso de su ironía destaca este punto:

Creo que es algo común que los escritores en actividad se quedan un poco en blanco, se hacen a sí mismos preguntas demasiado fundamentales sobre lo que están haciendo. Eso tiene que ver en parte, con la pérdida de perspectiva que tiene lugar cuando se está inmerso en algo. Y en parte, tiene que ver con simplemente no tener idea. (Moore, 2019a, p. 82)

Es esperable un cierto grado de fe en la práctica literaria, una que permita conducir la escritura en y desde los márgenes.

En su novela *Anagramas* (Moore, 2020), la escritora construye una estructura que no se corresponde con la historia definida de una pareja (una historia ya escrita), tampoco se reduce a contar coralmente distintas versiones de la misma historia; el procedimiento que utiliza, en cambio, tiene que ver más con una fragmentación, con una ruptura de la estructura novelística, y que procura, sin embargo, mantener una continuidad lógica entre sus partes. Su armado consta de cuatro cuentos y una *nouvelle* final. Los relatos giran en torno a los mismos personajes, mientras que el punto variable y que modifica la trama es la alteración de la posición de cada uno de ellos, de un relato a otro. Al efectuar esto, la autora incorpora la inestabilidad desde el inicio. Al modo de letras, los personajes intercambian lugares, dejando en el lector la tarea de introducir su cuerpo como quien gira un cubo de Rubik, cruzando los dedos, para que la historia tenga alguna resolución.

Anagramar

Saussure (1945) observó sobre todo en escrituras de tradición indoeuropea estructuras rítmicas determinadas por grupos de fonemas o sílabas que se repetían de una manera particular. En himnos antiguos, los nombres propios de héroes o dioses se descomponían hasta resonar anagramáticamente y así dar forma fónicamente al canto. De esta manera el nombre latente aparecía, pero fragmentado en el verso manifiesto. La arbitrariedad se disponía más allá de lo relativo al significado, extendiéndose a otro tipo de ordenación.

En su definición de Diccionario, el término *anagrama* tiene las siguientes acepciones:

1. m. Cambio en el orden de las letras de una palabra o frase que da lugar a otra palabra o frase distinta. Sin.: trasposición, inversión.
2. m. Palabra o frase resultante de un anagrama o cambio en el orden de las letras, como de amor, Roma, o viceversa.
3. m. Símbolo o emblema, especialmente el constituido por letras. (Real Academia Española)

En relación a la escritura, este modo de emplear las reglas permite cierto rompimiento con una coherencia propia del lenguaje en su uso común. La resonancia mediante anagramas permite articulaciones fónicas que si bien no se despegan completamente del sentido incluyen otras posibilidades, aquellas que dependen de un emparejamiento fónico. Un anagrama permite crear otro tipo y calidad de margen de relación entre significantes.

Lorrie Moore (2020) toma un extracto de *All About Strange Beasts of the Past* para hacer un breve elogio del uso del anagrama:

La palabra mamut deriva del término tártaro mamma que significa la Tierra [...]. Por esta razón, algunos creyeron que la gran bestia vivía debajo de la tierra y cavaba madrigueras como un gran topo. Y estaban seguros de que moría cuando salía a la superficie y respiraba aire fresco. (p. 1)

En el uso común de la lengua, la palabra y su significación pugnan por ser y hacer pareja, por fijar un sentido. Lacan (2009) en “Instancia de la Letra” [1957] define a los significantes como hechos de algún modo para ser seriados, para organizarlos, para llevar a cabo una elección, la cual nunca es libre. El significante se articula según las leyes de un orden cerrado, generando un juego combinatorio que da lugar a un sentido concreto, no cualquiera.

La escritura, en cierto ejercicio de literatura, logra a veces desmontar mediante operaciones más o menos tácitas o manifiestas del lenguaje dicha fijación.



Moore nos da una indicación acerca de lo que la escritura puede hacer con el significante más allá del sentido: “Toma una cosa, estúdiala, sacúdela, hazla rebotar sobre una superficie quieta para ver cuánta vida imaginada y cuánta vida vivaz ha sido incluida en ella, navega. Observa. A ver qué se puede hacer” (Moore, 2019a, p. 18).

En esta primera novela ella fragmenta el relato, toma a cada personaje como una célula, un significante, y construye una suerte de laberinto de espejos que reflejan otras vidas posibles. Estrategia para intentar nuevas combinaciones, vías alternas, distintos puntos desde los cuales esos significantes puedan conectarse.

La historia que unifica todos los relatos gira en torno a Benna Carpenter y a Gerard Maines. Esa es la combinatoria mínima requerida desde la cual parte la escritora.

Diría Vieira (2018) que en el universo amoroso hay *nuestros amores*, pero también hay un *modo de estar en el amor*, siguiendo la tesis de Lacan acerca de que el amor no es un ser, sino el efecto de una sustitución, de una metáfora. Es en el lugar de la falta donde adviene eso nuevo que puede constituir un decir. La pregunta que sostiene la estructura tiene que ver con ese modo de estar en el amor.

En el primer cuento de la novela, Gerard Maines vive en el mismo piso que Benna. Son vecinos y amigos, o al menos es lo que ellos suelen creer.

Sus departamentos tenían una disposición que les hacía compartir la pared del baño, y Gerard podía quedarse allí, en su bañera, esperando a que ella volviera a las dos de la mañana para escucharla hacer pis, escuchar el ruido del papel higiénico desenrollarse, el resorte metálico lanzando la descarga en el inodoro, el deslizarse de la puerta de la ducha, el chorro, la lluvia, el sisear del agua. (Moore, 2020, p. 18).

Una noche, al igual que tantas otras, comparten una película de ciencia ficción. Al ser interrogada acerca del argumento, Benna no sabe explicar si se trata de una historia de invasión o de escape, aunque sí sabe que existen unos extraños personajes iluminados por luces de neón llamados *los asesinos del amor*.

Lo que acecha en esta historia no se explicita nunca: es el juego que convierte al relato en conjetural y aunque el mismo esté escrito en tercera

persona, al no ser omnipresente el suspenso ocurre tanto para los personajes como para quienes lo leemos. Nosotros vamos alcanzando un saber y perdiéndolo, del mismo modo que lo hacen ellos.

Las palabras son para nosotros, como lo son para ellos, especies de animales que nos pueden devorar o bien permitir otra existencia. En cuanto te aman, luego te pueden matar. Una historia de amor siempre es finalmente una historia de suspenso. Lo que se siente, lo hace en el cuerpo. Siguiendo a Lacan, el pasaje que marca esta dirección es la que va desde el amor al amuro: “El amuro es lo que es que aparece en señales extrañas sobre el cuerpo” (Lacan, 2012a, p. 13). Estas señales, al modo de huellas, marcan el Aun como el nombre propio de esa falla, desde donde parte hacia el Otro la demanda de amor.

El goce -el goce del cuerpo del Otro- sigue siendo pregunta porque la respuesta que pudiera constituir no es necesaria y todavía hay más. No es tampoco una respuesta suficiente, porque el amor pide amor. Lo pide sin cesar. Lo pide...aún. (Lacan, 2012b, p. 12)

La tentativa

Escribir es una tentativa de reemplazar un mundo por otro nuevo. Un suspiro que nubla y humidifica la materia ya escrita, convirtiéndola en algo que puede volver a moldearse, a tomar una forma nueva.

[L]a realidad puede eclipsarse con otra nueva, sustituta. El mundo viejo empieza a desaparecer y el nuevo emerge. El sol no se pone como siempre. El horizonte asciende despacio, muy despacio, hacia el cielo, y ese es el mundo que uno está construyendo y viviendo, impidiéndole el paso al cielo real y al paisaje real. La luna y el sol pueden verse nuevos y raros. (Moore, 2019b, p. 2).

Tal como lo hace un escultor, un escritor busca a través de la materia en contacto con la forma, afrontar *el propio embrollo* con el lenguaje. Lo hace cada vez, con palabras que se vuelven opacas y materiales, y cada tentativa nueva implica una distancia con lo previo, pero también con la desorientación inicial, porque implica un intento de situarse de nuevo, un resituarse.

En la clase que brinda Recanati (en Lacan, 2012b), siguiendo el decir de Diotima, afirma que el amor es lo que hace oficio de frontera, de medio frente a esa desorientación. Pero aquello que da inicio a la serie no tiene nombre y se constituye por ello en un plus, un *pas* de *nom* inicial que funda una existencia primordial. Para poder ser nombrado se requerirá de un *interpretante*;

será a la vez el nombre de la relación y el nombre del primer nombre, que subsume potencialmente a la relación [...]. Nombrar, es poner el punto de lo que precede en la serie, pero este punto, como nombre de nombre, participa de la serie, y precede a algo por venir: el Aun (p. 5).

Al ocupar el “Aun” el valor lógico de una función que se define como interpretante, se reconoce la misma con el valor de una repetición. En tanto repetición, contiene una identificación con el objeto (con la condición de que el mismo esté en un lugar inaccesible) y requiere que el encuentro con dicho objeto se realice por la vía de un *après coup*, un reencontro que será siempre también el encuentro con un vacío. “El Aun es el índice del infinito, pero el infinito está ya ahí en la homofonía del nombre [*nom*] y el no [*non*] [...]”. Entre el no inicial y el aún: toda ordenación se apoya sobre estos dos límites” (p. 5).

Aquel punto que se instaura representando el agujero es el que también representa la imposibilidad. Podríamos equivocar la escritura y el amor como representados en dicho lugar, el amor en tanto punto desde el cual se relanza cada vez el acto de escribir y la escritura en cuanto puede permitir un lazo literario con la imposibilidad. Es del lugar mismo de la imposibilidad que surge el intento, aquel que obliga a crear a pesar de la resistencia.

El “Aun” reclama un “Mientras”, un “Entre”. Durante ese “mientras”, quien escribe busca no estar en la realidad, ya que es esa misma materia la que se está conjurando. Mientras se escribe se constituye una especie de rito, de conjuro, de renombramiento. Uno (en tanto escribiente) convive con una inquietud, un deseo que se asoma; trata de imaginarle un mundo acorde y por ello encuentra signos en el mundo cotidiano, signos que le incitan a seguir esa pista y no otra. Las coordenadas espaciales y temporales cotidianas se tornan laxas, pierden densidad, o mejor dicho toman una nueva dimensión, la de la escritura. Cuenta Lorrie Moore, en su en-

sayo *Qué es una novela* (2019b) que el escritor británico Ishiguro, hijo de un inmigrante en Inglaterra, creaba lugares en los que escribía a los que llamaba Japón;

[u]n Japón alternativo. [...] Escribir en la mesa del comedor es algo que, estoy descubriendo, hicieron muchos escritores; se supone que esa habitación es el corazón pulsante del hogar [...]. El escritor entra y se expande. La mesa se convierte en el lugar en el que los mapas son recortados y vueltos a pegar, el mapa y la habitación en una condición de novedad. La libertad del autor es una especie de paseo por el tiempo y el espacio. (Moore, 2019b, p. 4).

Mientras escribo esto estoy sentada en la mesa de la esquina de un café al que vengo a diario, veo pasar con apuro a unas señoras que discuten y se abanican, la temperatura alcanza los 32 grados según las noticias, un abuelo arrastra sus pies en los mosaicos romboides del bar, mientras unos nenes se empujan unos a otros con golpes rítmicos y acompasados. Cada ritmo rompe el anterior. En el fondo de la imagen, la escritura se yergue, irreal, bajo una atmósfera húmeda y antigua. Busco en mi mente algún nombre para esta sensación. Anoto: sagrado, bruma, niebla, oración. Pronuncio esas palabras en voz alta, me gusta sentir su resonancia en los labios y en la parte interna de las mejillas. Siguiendo a Barthes (1993b) algo así como el el cuerpo de las palabras y las palabras en el cuerpo, más allá del texto.

La pulsión de escribir

—¿Sabes de qué se trata la poesía? —dijo Eleanor a Benna—. De la imposibilidad del amor sexual. Los poetas, finalmente, no desean genitales, ni propios ni ajenos. Un poeta quiere metáforas, patrones, alguna física del amor sucedánea. Para un poeta, amar es no tener ningún amante. Y vivir —alzó la copa y no pudo reprimir una sonrisa— es no tener hígado. (Moore, 2020, p. 23).

La pulsión en Freud (2020) es presentada con una característica de plasticidad, es decir, si bien no existe un objeto adecuado para ella, es esta falla de destino la que le otorga dicha cualidad y permite que circule en

objetos y metas sustitutas. Lo que nunca se altera es su fuerza de satisfacción intrínseca. Interesándose en el acto creativo, entre ellos el literario, ligará luego al mismo la compulsión en tanto satisfacción que se repite (en exceso) en cada acto de creación.

Lacan (2012a), a la altura del seminario 20, toma como pivote el concepto del Uno, apuntando no al sentido que se cierne en el significante, sino más bien al goce que en él se integra. Desde esta perspectiva, la letra se concibe como aquello que resta del significante una vez que se desprende de su valor de significación, y se despoja con ello de su valor comunicativo. Algo que “no tiene esencia, solo existencia fuera de cualquier relación, por eso la llamamos goce del uno” (Viera, 2018, p. 68). Cuando uno escribe, abre un diálogo también con ello. Algo de ese retorno narcisista que decía Freud parece ser necesario. En el amor, también confluyen ambas partes, aquella que sí tiene esencia, aunque sea sobre todo fantasmática y aquella parte que se opone a toda relación.

Moore (2019b) dirá que los recuerdos no son suficientes para escribir una novela, y si bien existen en su especificidad emocional, los mismos deben abrirse “para mostrarse, como una nuez” (p. 6). ¿Qué es lo que se abre entonces en el acto de escritura?

Ram Mandill (2019) dirá que “hay algo en el amor que apunta a algo más intolerable de lo que es en el goce mismo. O bien, que apunta a algo del goce que no se reconoce como tal” (p. 40).

En el segundo cuento Gerard y Benna son pareja (sus posiciones han cambiado) y viven en departamentos separados por un pasillo. A Gerard, el mundo le gusta más a cierta distancia, Benna simplemente lo acepta, pero piensa e imagina otro mundo. Para ella, el mundo está hecho de partículas; para él, de cuerdas.

–Escucha las cuerdas –murmuró Gerard y su rostro adquirió una expresión de beatitud. El mundo, toda la materia, yo lo sabía, estaba hecho de cuerdas. Lo había escuchado en la televisión. Los físicos siempre habían creído que el universo estaba hecho de partículas. Pero hacía poco habían descubierto que habían estado equivocados: el mundo, sorprendentemente, estaba hecho de cuerdas delgadísimas (Moore, 2020, p. 35).

Cada repetición del desencuentro amoroso inaugura también en la escritura una envoltura nueva del goce como siendo del y en cuerpo. Dirá Benna en el momento del ocaso amoroso:

Los días eran todos falsos, de un color gris cálido. Días de monóxido. Alfombra de baño sucia. Suela de zapato. Cuando iba al centro, los colores de todas las tiendas se derretían ante mis ojos como revistas húmedas. Había un ruido en el aire que cambiaba con el viento y que podría haber sido música, o rugidos, o voces de niños. Las personas miraban hacia arriba buscando algo en los árboles y yo también alcé la vista y vi lo que era: no lejos de la calle Marini, miles de pájaros oscuros habían aterrizado, habían descendido de sus nidos; geometría resuelta en la confusión del vecindario, esparcían sus graznidos complicados entre los árboles y sobre los techos, en busca de la mancha negra e iridiscente de un derrame de petróleo. (Moore, 2020, p. 50).

La escritura, en tanto inaugura un intento y con ello un nuevo modo de fracaso, crea una nueva forma que nos reimagina, nos reacomoda y nos inventa. Poco importa el significado, dirá Lorrie Moore (2019b), total las vidas humanas yerran siempre al blanco de sus esperanzas. Barthes (1993a) dirá que “la escritura demanda lo que ningún enamorado puede acordarle sin desgarramiento, un poco de su propio Imaginario para asegurar la asunción de una nueva realidad” (p. 89).

Para incluir el Goce en el amor, Marcus Vieira (2018) toma la noción de límite. En tanto elemento lógico externo a una serie, puede constituir aquello que la discontinúa o bien puede proponerse como articulación entre el amor y la satisfacción. Un límite, aparte de ser un obstáculo, puede otorgar presencia. En palabras de Vieira:

Ahora el límite no es exterior y ausente, sino presente en cada presencia de un nuevo elemento incluido en sí, pero coordinando todas las inclusiones posibles. [...] De esta forma, este no es más impedimento o imposibilidad, sino la localización de un imposible, que no está dentro ni fuera de alcance. (p. 70).

Equivocar el sentido de límite permite abrir movimientos no lineales que cuentan en su vecindad con un imposible de decir. Los movimientos de escritura producen efectos de un eco nuevo con lo ya escrito, que

conjura en tanto rito y crea esa voz, que es la tarea del escritor. Espacio cercano al silencio del cual surge la posibilidad de que nazca eso que no se esperaba. Los personajes van delineando y desdibujando al escritor que los escribe.

Las proporciones siempre serán variables o erróneas, pero quién mide el amor y el deseo, si la finalidad no es resolver. Al respecto, Barthes (1993a) toma un fragmento de Boucourechliev:

Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura. (p. 90).

Cierto, pero la escritura también es un largo aliento de equívocos que otorgan presencia.

Je t'adore o shut the door.

Hubo un período en el que intentaba hacer anagramas
con palabras que no eran anagramas:
menopausia y menudencia; agallas y toallas;
enamorados y entramados.
Lorrie Moore, *Anagramas*

Escribir anagramas se corresponde con la acción de efectuar una trasposición de palabras para escapar del entramado de *lalengua*, para que juegue e ingrese otro sentido. En cambio, equivocar los anagramas, errarlos, es correr otro riesgo, es equivocar el límite para intentar usarlo en la creación de otras reglas de juego. Es como intentar escribir sin el sentido como brújula o intentar el amor sin la densidad de la esencia.

En una lectura de cuentos de terror a la que fui hace tiempo, ofrecían en la entrada una máquina de escribir Olympic y a su lado habían dejado apiladas hojas de resma de color blanco. No había instrucciones ni persona del evento que explicara la invitación. Intencionalmente o no, la máquina había quedado casi a la altura del piso. Al verla me pasó lo que me pasa siempre, dudé si debía contar algún miedo, lo que opinaba del evento o de mí misma. Aquello que parecía un ejercicio de performativi-

dad libre y serena, pronto se transformó en una dimensión nueva, cercana a lo imposible.

Antes de llegar al objeto, había que hacer una fila, cada vez que alguien nuevo llegaba a la máquina, intentaba inclinar su cuerpo suspendiendo ciertas partes en el espacio, se percibía en los rostros la incomodidad, la tensión motriz y visual hacia el abanico de teclas que apuntaban hacia un único punto fijo. Todos y cada uno de los que pasaban quedaban, durante unos instantes, estáticos, ingravidos. Pero todos anotábamos algo. Yo no recuerdo lo que anoté. Pienso ahora que una carta para nadie. Recordatorios de otra presencia.

“Se supone que escribir finales felices debería ser más fácil en una novela que en un cuento corto” dice Lorrie Moore (2019b), porque los personajes ya dieron todas las vueltas posibles de infelicidad.

Pero qué poco digno pensar que el progreso es la finalidad en cuestiones de escritura y de amor.

En la nouvelle con la que cierra el libro, Benna Carpenter es profesora universitaria, tiene una hija imaginaria y un amigo íntimo, Gerard, de quien descubre un secreto cuando ya es demasiado tarde. El equívoco final, y si por final entendemos como un punto de la serie que cierra pero que habilita una nueva, es esa hija, mezcla de personaje irreal en una realidad que a su vez es ficción, quien porta sentencias como verdades a medias y encarna las contradicciones con una amable humildad. Una cierta versión final imperfecta, pero bella y real.

Cuando se agotan las posibilidades y una imposibilidad queda localizada, es entonces que puede advenir la misma como causa, y como tal, una nueva existencia. “Ella es un regalo que me he hecho a mí misma, una píldora de simulación. Haz de cuenta de que hay un niño dormitando entre nosotros [...]” (Moore, 2020, p. 271).

Una existencia que es ficción, pero no fantasía, un destello, un detalle, un fragmento y dada esta condición, una ruptura con la realidad, que en este caso es literaria. En tanto gesto no tiene la finalidad de un acto, pero alcanza su mismo valor de dignidad.

Es el proceso de extracción y de no integración en el conjunto que permite que se ubique como posibilidad abierta, de guía, pero la diferencia radical es el pasaje de la deriva infinita, de la dispersión en *lalengua* a un valor de existencia que hace una hendidura en la materia. Una vez que la

falla se escribe, que se le otorga un nombre y que ese nombre nos habla, convertimos ese diálogo en decir; escribimos un equívoco.

[...] la lucha principal de todos los escritores es con la danza y las limitaciones del lenguaje, ser digno de su textura, pero hacerlo sin miedo. Se debe arrojar todo lo que se es al lenguaje, como un árbol de Navidad arrojado a una piscina. Se debe escuchar y avanzar, oración por oración, oyendo lo que sigue en la propia historia y eso puede ser enloquecedor. Puede ser como intentar entender un susurro en idioma extranjero ¿dijo je t'adore o shut the door? (Moore, 2019a, p. 86).

Referencias

- Barthes, Roland (1993a). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F.: Siglo XXI.
- Barthes Roland (1993b). *El placer del texto y Lección inaugural*. México D.F.: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (2020). Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. En *Obras Completas. Tomo XI* (pp. 53-128). Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, Jacques (2009). "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Escritos 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2012a). *El seminario 20. Aun*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2012b). *Otra vez. Encore Seminario 20 (Versión Crítica)*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Mandill, Ram (2019): ¿Es real el amor? Conferencia U.N.C. *Grulla 13*. Córdoba: Colección Grulla - CIEC.
- Moore, Lorrie (2019a). *A ver qué se puede hacer. Ensayos, reseñas y crónicas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Moore, Lorrie (2019b). *Qué es una novela. (Título algo quijotesco). Conferencia Festival Internacional de Literatura*. Buenos Aires: Fundación Filba.

Moore, Lorrie (2020). *Anagramas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

Saussure, Ferdinand de (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Todorov, Tzvetan (2016). *El arte o la vida*. Buenos Aires: Edhasa.

Vieira, Marcus (2018). *La escritura del silencio (voz y letra en un análisis)*. Buenos Aires: Editorial Tres Haches.



"El último día del Otoño" (2014).
Técnica mixta sobre papel Arches 300 gr.
Autor: Gerardo Oberto.

