

Fui de Cynthia Rimsky Movimientos de la escritura¹

Catalina Acosta Díaz

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

catalina.acosta.diaz@gmail.com

Resumen: *Fui* (2016), escrito por Cynthia Rimsky (1962), es una recopilación de relatos sin orden cronológico. Cada uno de ellos da cuenta del movimiento de aproximación y distanciamiento no solo en cuanto al tránsito y permanencia de las subjetividades en espacios geográficos, sino también a la paulatina disolución de un yo. Es así como el principal interrogante apunta a la manera en que la voz narrativa se encuentra dispersa en escenas donde los cuerpos están relegados o en peligro, en la marginalización de los oficios y en la experiencia de habitar. A su vez, esta pregunta conduce a pensar en la temporalidad de la escritura y su relación con la figura del autor, tema considerado por Giorgio Agamben. La delimitación de la voz narrativa tendrá en cuenta los conceptos de experiencia y toma de posición. El primero, desde la lectura de Martin Jay y, el segundo, desde la mirada de Georges Didi-Huberman.

Palabras clave: Escritura – Experiencia – Observación – Rimsky

Abstract: *Fui* (2016), by Cynthia Rimsky (1962), is a collection of stories in five sections that do not adhere to a chronological order. Each of them recounts the movement of approaching and distancing, with regards not only to the transition and permanence of subjects in geographical spaces but also to the gradual dissolution of the self. The main question in my analysis is the way in which the narrative voice is dispersed in scenes of bodies that are neglected or in danger, in the marginalization of artisanal work, and in the experience of inhabiting, along with a discussion of the temporality of writing and its relationship with the figure of the author. This last is an issue considered by Giorgio Agamben. My analysis of the narrative voice will consider the concept of experience, through a reading of Martin Jay, and the concept of taking a position, proposed by Georges Didi-Huberman.

Keywords: Experience – Observation – Rimsky – Writing

¹ El texto se adscribe al proyecto UBACyT “Temporalidades en conflicto: prácticas artísticas de la ruina y el anacronismo más allá del presentismo”, dirigido por la Dra. Isabel Quintana.

Introducción

En la obra de Cynthia Rimsky (1960) sobresale un interés por la experiencia de desplazamiento y el ejercicio de observación, lo cual se expresa no solo en sus libros² sino también en relatos diseminados por revistas de circulación virtual e impresa, además de los publicados en su blog (ahora inhabilitado³). *Fui*, publicado en el 2016 por editorial LOM, recopila y agrupa varios de estos textos en cinco series o capítulos que indican modalidades de desplazamiento: ⁴ “Recorridos”, “Escapadas”, “Estadías”, “Giras” y “Residencia”; en estos relatos son importantes los movimientos a partir de los cuales los sujetos trazan espacios, gestos o situaciones singulares⁵ y, a su vez, se destacan las posibilidades de lectura y escritura de tales experiencias. Solo algunos de estos textos serán objeto de análisis, en particular aquellos que aluden a la temporalidad de la creación literaria.

Aún no se registran antecedentes rigurosos sobre este libro, más allá de ser mencionado al margen de entrevistas dedicadas a *El futuro es un lugar*

² Sin contar su participación en antologías de relatos, se cuentan entre sus libros publicados *Poste Restante* publicado por Editorial Sudamericana (2001), Sangría Editorial (2010) y Editorial Lastarria (2011) en Chile; y una edición argentina de *Entropía* (2016). En el año 2002, la autora obtiene el segundo lugar del Premio Municipal de Santiago, además de la beca de creación literaria Fundación Andes. Gracias a esta última, Rimsky viaja al norte de Chile y escribe *La novela de otro* (2004) con Editorial Don Bosco. En el año 2006 obtiene una segunda beca con la que escribe su tercer libro *Los perplejos* (2009) editado por Sangría Editorial de Chile y Leteo Editorial (2019) en Argentina. Una tercera beca, otorgada por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura (2008), le condujo a un nuevo proyecto literario que tituló *Ramal* (2011) publicado con el Fondo de Cultura Económica. *Fui* (LOM) y *El futuro es un lugar extraño* (Random House) comparten el mismo año de publicación. Entre los libros más recientes se cuenta *En obra* (2018) con editorial Mundana de Chile y *La revolución a dedo* editado por Random House (2020).

³ De la existencia de ese blog también se menciona en un video publicado por la Organización de Estados Iberoamericanos (en línea).

⁴ Para Caren Kaplan (144) el término “desplazamiento” logra sintetizar las diferentes formas de movilidad, dejando al margen el término viaje. Para el presente caso, los títulos de cada serie expresan las formas en que una subjetividad quiso dar cuenta de la experiencia de escritura.

⁵ El sentido de los términos “singular” y “singularidad” aluden a la interpretación que Pablo Oyarzún efectúa del ensayo *El narrador* de Walter Benjamin. En el estudio introductorio el filósofo entiende este ensayo como Teoría de la Justicia reteniendo la atención sobre el lenguaje y la manera en la que el narrador hace uso de él. “El carácter justiciero de la narración consiste en que ella da cuenta del acaecer de lo singular, da cuenta de lo singular en su acaecer” (41,42).

extraño,⁶ también de Rimsky. En general, las aproximaciones críticas a su obra consideran dos horizontes de análisis, por un lado, se afirma que esta propuesta narrativa se inscribe en una nueva literatura de viajes, y, por otro, se toma distancia de esa búsqueda de coincidencias vitales entre la voz narrativa y la escritora para explorar otras articulaciones o contigüidades en el relato. Acorde a esta última dirección, la presente lectura, en primer lugar, reconoce el viaje como temática mas no como género y, por otro lado, destaca la fragmentariedad y el deslizamiento de registros como características narrativas que permiten pensar en el encuentro de una experiencia de escritura con el relato de su contexto de producción o, en otras palabras, una porosidad.⁷

Para delimitar esa porosidad se propone considerar los desplazamientos no tanto desde el seguimiento de itinerarios de subjetividades errantes, sino en cuanto al deslizamiento entre géneros y derivas de la voz narrativa. A nivel textual, se revisa la presencia de los registros del diario y la crónica en *Fui*⁸, en la medida en que delinean la figuración del yo. La articulación conceptual entre experiencia y lenguaje, que Martin Jay recupera de Roland Barthes (436-443), permite afrontar la escritura como un lugar en el que confluyen imágenes y sentires singulares, elementos que textualizan y delinean un sujeto disperso. Por otro lado, el concepto “toma de posición”, trabajado por Georges Didi-Huberman en su estudio sobre Bertolt Brecht (*Cuando las imágenes* 76), aporta al análisis de esta escritura en primera persona que, a partir de la observación y la citación de otras escrituras, logra un montaje y remontaje de acontecimientos, en

⁶ Ver la entrevista que Pía Gutiérrez (en línea) hace a la autora a propósito de la edición argentina de *Poste restante*.

⁷ Retomo la idea de porosidad del texto “Naples” de Walter Benjamin y Asja Lacis: “As porous as this stone is the architecture. Building and action interpenetrate in the courtyards, arcades, and stairways” (166). En el relato, el momento de creación, el proceso de la escritura y su publicación ocupan un mismo lugar.

⁸ En la entrevista que Pedro Pablo Guerrero (en línea) hace a la autora, se mencionan estos registros como parte de la heterogeneidad de la obra.

aparición ordinarios, a partir de lo cual se sugiere un espacio de proximidad entre la obra en curso y la vida.

Entre la escritura y el yo

Gilda Waldman (en línea) buscó adscribir la obra de Rimsky a una nueva Literatura de Viajes, para lo cual identificó una estructura, una heterogeneidad de registros y una voz narrativa empalmada con datos biográficos. Teniendo en cuenta que Mary Louise Pratt (428-440) destacó la posibilidad de una escritura que involucra nuevas formas de movilidad, argumento que pudo haber respaldado la lectura de Waldman; vale aclarar que el registro legible o de reconstrucción parcial de una experiencia de viaje no es el horizonte de la propuesta narrativa de Rimsky. No se trata de una escritura que busca la correspondencia entre el ver y el entender, sino que, en cambio, la cuestiona desde la pérdida y la perplejidad de las subjetividades;⁹ es una obra en la que predomina la búsqueda de posibilidades narrativas más allá de adherirse a un sistema de restricciones del género.

Sobre la complejidad de los rasgos de la voz narrativa, aunque Chiara Bolognese (en línea) menciona la presencia de “rasgos biográficos” en *Poste restante*, también refiere el desdoblamiento o superposición de “identidades de la protagonista”. En otras aproximaciones críticas, Daniela Alcívar (26-33) da un paso más allá de la descripción de esa voz y presta atención a la inquietud que opera “íntimamente”, es decir, a la experiencia de la viajera. La protagonista, afirma Alcívar, se despliega como “imagen huidiza” que supera la enunciación del conjunto de atributos. A propósito del libro *Los perplejos*, Florencia Garramuño (en línea) encuentra que la ausencia de rasgos de pertenencia de la protagonista y las condiciones de “desposesión” que tejen la historia participan en un efecto de realidad desenfocada o borrosa que,

⁹ Recupero esta idea del texto “El espacio observado en *Poste restante* de Cynthia Rimsky” (en línea).

como se verá, también se insinúa en *Fui*. Tal efecto puede rastrearse en la voz que narra lo singular y, como se mostrará más adelante, la coincidencia entre los textos, como si fuesen transparencias, confunden estratos o sedimentos de subjetividades que leen y escriben. En ese sentido, surge el interrogante sobre la presencia del yo.

La heterogeneidad de la escritura de Rimsky apela a la presencia de diferentes registros y materialidades, de tal modo que se acentúa el carácter fragmentario de la obra. En *Fui*, aunque no intervienen imágenes visuales,¹⁰ como sucede en otros de sus libros, ocurre un encuentro de dos registros en los que una voz narra un instante de observación. Pensar en el diario y la crónica como géneros que al intersectarse bosquejan un lugar para esa subjetividad que escribe, implica considerar el propósito y la temporalidad que refiere cada registro.

Barthes en su ensayo “La deliberación” destaca del diario su carácter ambivalente, esto es, entre “inesencial” y valioso, puesto que debate el objeto de esa escritura. Los motivos del diario confirman la imprecisión de la figura de quien escribe, se descubre como “álbum” o “colección de folios”, “simulación” o “trampa” (365-380). El ritmo regular de su escritura se destaca como término de su temporalidad, aparenta el empalme entre el tiempo de la vida y la escritura, pero al final se confiesa como un proyecto inviable que merodea el ejercicio literario de esquivar el yo.¹¹ Para Béatrice Didier (39-46), el diario ya no responde al sentido en que fue concebido, o sea, como registro expresivo inmediato e íntimo. Ante el cuestionamiento de la noción del yo, el diario no es sino un lugar de prueba o “texto que genera otros textos” (46),

¹⁰ La idea del caleidoscopio es referida por Georges Didi-Huberman (*Ante el tiempo*, 189-192) para analizar las “configuraciones visuales” que surgen no solo de la presencia de elementos dispares contenidos en este dispositivo óptico, sino también del movimiento que produce nuevos encuentros y combinatorias. Tal es el efecto que asocio con la presencia de diversos registros textuales y visuales dispuestos en el primer libro de la escritora chilena. Cito esta asociación en “Experiencia de viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky” (6).

¹¹ Un análisis más preciso a propósito del ensayo “La deliberación”, se encuentra en un artículo de Alberto Giordano titulado “Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario” (129-141).

incluso podría deslizarse hacia el reportaje en un tránsito del “journal” a “Journalistique” (40). Por otro lado, en cuanto al propósito y la temporalidad de la crónica contemporánea, en particular la latinoamericana, Claudia Darrigrandi (122-143) reconoce un legado modernista que destaca el papel de “cinematógrafos vivientes” adoptado por quienes escriben. La exigencia de hacer visibles los acontecimientos supera la necesidad de informar y se reconduce hacia la experiencia de la crónica como “laboratorio” (130), como crítica a la realidad y propagación de otras formas de escritura.¹²

El carácter liminar y de experimentación de estos registros¹³ los convierte en espacios de ensayo para la elaboración de experiencias y resistencia a la inmediatez de la información. En ese sentido, la voz que narra en *Fui* evoca esa intersección de discursos como un lugar de disolución del yo, ya que refiere un sujeto dinámico que modera la observación de los acontecimientos, no responde por su veracidad sino por las posibilidades de percepción y enunciación. Esta postura se expresa en el relato titulado “El sujeto tachado” (74) del segundo segmento “Escapadas”. La voz delinea el instante particular en el que las palabras logran remover una experiencia interior y, al mismo tiempo, un sentimiento de desazón. Dialogan dos situaciones de exclusión, ambas escritas en presente. En la primera, surge una necesidad de detención ante la inquietud: “se me antoja un lugar apropiado para que las dos palabras, atribuidas por Barthes a Lacan, se encuentren con la experiencia interior que han removido” (74). Una vez

¹² En la búsqueda de una genealogía, Claudia Darrigrandi reconoce las diferentes intersecciones en cuanto a herramientas narrativas y puntos de vista que han moldeado el propósito informativo de la crónica. De allí que recupere voces que de algún modo intervinieron el género y apostaron a un legado literario modernista (122-143).

¹³ Al margen del objetivo del presente análisis, en los artículos citados se sugiere la discusión sobre el carácter literario del diario o la crónica, es decir, se expone el debate sobre su reconocimiento como “obra”. Para R. Barthes (377) y B. Didier (43,45) el riesgo de la publicación y la imagen de autor ante ese lector desconocido influyen en el discurso. En cuanto a la crónica, no está presente tal riesgo ya que supone la publicación y, por tanto, una postura o intencionalidad (Darrigrandi 131, 133) que deriva en discusiones como el uso de la denominación crónica literaria.

ingresa a ese lugar (un restorán) una prohibición –consumo de licor sin comida- le obliga a retirarse.

Ese breve intercambio con la mujer del establecimiento, traslada a la narradora hacia otra experiencia con las palabras, al recuerdo de otra escena de censura editorial en la época de la transición en Chile. En esta segunda situación lo “inapropiado”, es decir, el uso de primera persona y las referencias a lecturas personales en la prensa constituyen otra experiencia.

El texto retorna a mis manos completamente *tachado*. En un asiento de la plaza de la Constitución, entre La Moneda y La Nación, *recorto las palabras teñidas de rojo*. La hoja queda llena de agujeros. Me la pongo sobre el rostro. Es increíble. Miro a la gente, los objetos, las calles, exactamente como los medios de comunicación; ni siquiera la mujer despeinada, con sus viejos jeans, bototos y el libro de Barthes me resulta *confiable* (74).¹⁴

Ante estas escenas, ¿cuál es ese sujeto tachado? En este relato breve, que se asemeja al registro de un diario, ocurre una superposición de espacios físicos (la costanera de Los Moles, el restorán, el escritorio de *La Nación*, la silla en Plaza la Constitución) que puede entenderse como una suerte de tránsito temporal del sujeto por acción de la memoria. Ambas escenas narradas en presente exponen los gestos de un sujeto que a partir de la relectura de un texto de Barthes, se permite iluminar el pasado en un entorno de censura. En las tachaduras y los recortes en el papel o, en otras palabras, en la intervención del texto, se suscita otro tipo de tránsito que abre un pasaje entre la voz que narra en el presente de la playa y la figura de una autora que mira a través de un papel, cada orificio es la ausencia de la huella del cuerpo o “grano”.¹⁵

¹⁴ El resaltado es mío.

¹⁵ “El ‘grano’, dice Barthes, “es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta” (“El ‘grano’ de la voz” 270). En la exploración de posibilidades del relato dentro de la obra de Rimsky se abre otro horizonte de análisis que apunta al rastreo de las huellas de la figura de la autora tanto en *Poste restante* como en *Cielos vacíos*.

Esta imagen de un sujeto desenfocado en Rimsky evoca la “pulverización”¹⁶ a la que refería Barthes respecto a los diferentes “roles” o “planos de la vida” del sujeto. De tal modo que la escritura, a saber, esa forma de materialización de la vida que ocurre como “analogía deformada” o alegórica (*La preparación de la novela* 276-277, 280), elabora un relato en que el yo textual encarna los gestos de una experiencia que, más allá de apuntar tiempo y espacio, expresa el yo, no como “sujeto psicológico” (*El ‘grano’ de la voz* 270), sino desde la volatilidad del placer.

En *Fui*, la deliberación sobre los motivos del diario ya no es central, la fecha de cada texto no es sino un resto, una simulación. En cuanto a las experiencias de encuentro con otros sujetos tienden a fusionarse como instantes de observación en los que es intrascendente la filiación con uno de los dos géneros en particular. El propósito de esta recopilación es resistir a la “desaparición del relato” por encima del género, o como diría la voz que narra en el fragmento titulado “Nada se pierde”, se busca hacer un “lugar en la memoria del oyente” (37-40).

Las posibilidades del relato: Observar los cuerpos

En el seguimiento de la noción de experiencia, al citar a Barthes, Jay confirma que esta noción posee una la dimensión textual y corpórea (438), de tal forma que el encuentro del sujeto con otros sujetos e imágenes se constituye a partir de la enunciación de un “yo disperso” (438). Tal encuentro no se entiende como “relación” sino como “situación”, una distancia

¹⁶ En este punto, es preciso recordar que en los seminarios de 1978 y 1979, Roland Barthes para explicar esa “pulverización del sujeto” en la escritura de vida, formuló una “tipología de roles” entre la que se cuenta: *persona*, es decir, la persona civil sobre la que recae la escritura de vida y en especial el valor creador; *Scriptor* o sea la imagen social del escritor; el *auctor* entendido como el yo que asume responsabilidad, que se piensa social o místicamente como escritor y, finalmente, el *scribens*, o sea, el yo que están en la práctica de la escritura, que está escribiendo, que vive cotidianamente la escritura (*La preparación de la novela* 279-280).

denominada “amorosa” que integra el orden de lo sensorial, involucra al cuerpo y se aleja del análisis intelectual (“Leaving the movie theater” 349)¹⁷.

La posición, que para Barthes se diferencia de la situación,¹⁸ es un término que alude al ejercicio de observar y que para Didi-Huberman bulle en el movimiento de cercanía y lejanía del sujeto ante lo que se pretende “saber”. Es así como la “toma de posición” (*Cuando las imágenes* 74-80),¹⁹ no caracterizada por ser definitiva sino mutable, está en continuo desplazamiento. En ese sentido, los relatos breves de *Fui* sugieren referencias espacio temporales que le permiten al observador simular un punto de vista que, eventualmente cambia de acuerdo al desplazamiento geográfico y emocional. No fija la mirada sino que convoca otras que acentúan su tachadura.

A pesar de las imprecisiones cronológicas de los relatos, desde los primeros segmentos del primer apartado o capítulo (“Recorridos”) a los fragmentos del último (“Residencia”), se traza un desplazamiento geográfico (Chile, Argentina, Perú, México, Bolivia) y un desplazamiento en la condición del sujeto como paseante, visitante y residente. Por tanto, los focos de atención de este sujeto impreciso inciden en la situación²⁰ espacio temporal

¹⁷ Barthes, Roland. 1986. *The rustle of language*. “Leaving the movie theater” 345-349. University of California Press.

¹⁸ Barthes alude a esta diferencia al decir: “Entiendo del mismo modo la simulación de la Novela, que yo, ‘profesor’, es decir, con un oficio remunerado, emprendo, como una *puesta en posición* (y no una *puesta en situación* que, de todas formas, solo podría tener lugar en la clandestinidad de mi escritorio)...” (*La preparación de la novela* 235).

¹⁹ Salvando las diferencias de materialidad, intención y contexto histórico, *Arbeitsjournal* de Bertolt Brecht, analizado por Georges Didi-Huberman (*Cuando las imágenes* 22); suscita elementos que permitirían leer *Fui* como un “diario de trabajo”. Esta vinculación respondería solo a las similitudes en que una subjetividad que lee y escribe se enfrenta a la convivencia de referencias históricas e historias íntimas.

²⁰ Quisiera añadir al sentido Barthesiano que se le atribuye al término “situación”, un comentario que Cynthia Rimsky hizo respecto a la idea de “poesía situada” de Enrique Lihn en una entrevista con Yolanda Melgar (en línea). Idea que Ana María Risco recupera en su libro *Crítica situada*: “...una poesía “situada” –esto es, signada por el acontecer en el lenguaje, de la vida, los viajes, las lecturas, los recuerdos, los otros amados o desamados, la muerte y, radicalmente, de “esa biografía de todos” que es la historia– se traspasa también a su ejercicio crítico, justamente rico porque da cuenta de las condiciones de su producción, sin limitarse a ellas”. En ese sentido, *Fui* es en la obra de Rimsky un espacio en el que confluyen

y en la necesidad de abstraer otras miradas que hagan visible la diferencia entre conocer y habitar, como ocurre en el fragmento titulado “Quilimari” en “Estadías” en el que se relatan cambios paulatinos en las actividades cotidianas, tales como preguntarse por la “técnica” que heredaran los habitantes de este lugar para cruzar un puente colgante (116), o las rutinas que el espacio va dictando al cuerpo durante el tiempo en el que la protagonista se aloja en una casa:

Me siento a contemplar sus cosas tal y cual las dejó [el muerto]; procuro escuchar los sonidos que bajan por los cerros, imagino que tengo un saco de harina y un poco de carne seca, que por la noche caliento mi cuerpo al calor de las cabras y dejo de temer (121).

También, en ese mismo relato, imaginar la perspectiva de los habitantes ante los cambios inesperados en la rutina:

En vez de su acostumbrada gallardía, me encuentro a un hombre viejo, cansado, vencido. Me entero que ha encontrado empleo en una mina de cal [...] Esta mañana me siento en el banco del muerto y contemplo el infierno (124).

Una situación similar ocurre en el fragmento “9 de julio y Córdoba” en “Residencia”:

Parece sencillo, pero para atravesar la 9 de julio en dos tiempos hay que haber pensado mucho. No bastan el ensayo y el error, se necesita observación y cálculo [...] Durante los 55 segundos que restan para que se prenda nuevamente la luz verde, miro a mi alrededor con extrañeza y pienso: yo vivo acá (168-169).

Según se advierte en estas citas, la toma de posición de la voz que narra alterna tanto el ejercicio de observación atenta como el de distanciamiento, de allí que la presencia de los detalles de lo cotidiano, lo que en términos de Georges Perec sería lo “infraordinario”²¹ (14), además de asemejarse al registro de la crónica, propone la abstracción y exposición de los vestigios del pasado en el presente acelerado. Los rasgos observables de una experiencia contemporánea, en cuanto a lo colectivo, se develan en la

los rezagos o textos dispersos, gestos de una laboratorio, una experimentación con la escritura y un trazo de lo colectivo.

²¹ Citado en Fui (64).

incidencia del dispositivo punitivo sobre los cuerpos (“el cuerpo del delito” 24-25), en la avalancha de cambios económicos que vulneran formas de vida (“Desahucio” 47-48; “el ruego del artesano” 44-46; “el decaimiento” 47-48) entre otros; en la soledad y la muerte (“Estrellamiento” 40-41; “Visiones de muerte” 41-42). La voz que narra encuentra una “distancia amorosa” porque no se ciñe a informar esas realidades sino que las incorpora al yo a partir de una “práctica visual” (Jay 443), es decir, contempla la presencia de los cuerpos no como reflejos de sí sino como formas observables o veladas que producen una extrañeza en el tiempo presente.

Las posibilidades del relato: injerto de voces

En *Fui* la escritura se erige como un lugar de encuentro para destacar la materialización de las formas en que se habita y se conoce. La crónica de estos encuentros se va alternando con el cambio de foco hacia las formas de enunciación, de esta manera esos encuentros cotidianos ofrecen otras posibilidades para la supervivencia de los relatos, como en el apartado “Estadías” en el fragmento titulado “Costa Brava”:²²

La gente de campo siempre está dispuesta a conversar y, a propósito del perro [perdido] me entero de un sinnúmero de pequeñas informaciones sobre la zona [...] Al insistirles, recuerdan haberlo visto en un lugar que describen minuciosamente. Saben que no es cierto, pero el lenguaje es para ellos un juego y no una categoría de verdad (105).

El registro de lo oral se alterna a lo largo del libro con la evocación de las primeras experiencias de escritura de la protagonista y, en ese sentido, se intersecta con el registro de un diario en el que se narra la tensión entre el deseo y la imposibilidad de compartir lo vivido, tal como ocurre en el fragmento titulado “El primer viaje” (21) donde se manifiesta una

²² Al pie de página de este relato se añade información sobre el contexto: “El 2006 obtengo una beca para investigar y escribir *Los perplejos* [...] Durante cuatro meses vivo en una cabaña entre Costa Brava y Playa Rosada” (101).

preocupación por la distancia entre lo vivido, lo comentado y lo escrito; o en el fragmento llamado “Nada se pierde” en donde la figura benjaminiana del narrador le da lugar a esa materialidad del relato que ya se cree desaparecido (38). Esta toma de posición que se entreteje, además de aludir posibilidades de percepción al observar el movimiento de lo cotidiano, apuesta por formas de enunciación que desplazan una única voz y apela a otras construcciones textuales de una geografía o experiencia, como en el relato “Las alamedas y el viento” en el apartado “Escapadas” (71-73), en donde se cita a Gabriela Mistral²³ para recuperar su mirada anticipatoria frente a los despojos de los álamos cortados y los cambios en la toponimia (73).

El interés por perseguir las diferencias entre lo observable y lo narrado, otorga espesor a esa suerte de diario en el que se entrecruzan la detección de procedimientos en otros autores y la fascinación por el intersticio de lo real y la escritura. El laboratorio de quien escribe hace de la búsqueda de procedimientos un relato en sí, una experiencia que, al igual que el viaje, se convierte en un “acontecimiento emocional” (140), es decir, en aquel instante memorable o singular que vale la pena ser relatado. En el fragmento titulado “El misterio Sebald” (68-71),²⁴ un libro y una frase de ese escritor alemán inciden en la trayectoria de esa subjetividad que escribe, de allí la “técnica del trasplante” (70) sobresale como un procedimiento que permite equiparar el trabajo de jardinería con el trabajo de escritura. El *injerto* o “coincidencia” a la que se refiere la protagonista sostiene los fragmentos que, a los ojos de

²³ Publicados en los años 30, los *Recados* eran textos sobre la actualidad de la literatura, la cultura y la política latinoamericana. Textos en los que Gabriela Mistral se permitía exponer una mirada crítica sobre su época

²⁴ La versión original de este texto se hallaba como texto de creación en la web *Sebaldiana* (en línea). A lo largo del relato se añaden hipervínculos que hoy están inhabilitados y que, en su momento, pudieron facilitar nuevas formas de lectura. En esta entrada intervienen imágenes de la artista visual Andrea Goic con quien Cynthia Rimsky ha desarrollado un trabajo colaborativo de años en las primeras ediciones de *Poste restante*, junto al relato *Cielos vacíos* intercalado con la obra visual *Cuando estás a mi lado* en 2014 (33-105) y en el fotolibro *Maruri* (2013) en el que seis páginas se dedican a la historia de la casa de la familia de Rimsky (46-51). En este texto se presentan hipervínculos ya inhabilitados que pudieron, en su momento, aportar más elementos a la lectura.

quien escribe, poseen una misma importancia. En ese sentido, las posibilidades de la escritura no solo hallan en el encuentro de lo singular de la experiencia, sino también en la afinidad con otros textos, afinidades que surgen en el deslizamiento y constituyen una escritura de lo transitorio.

Cierre: Escribir sobre el escribir

Hasta el momento se ha hecho referencia al lugar de intersección y tránsito que simulan la escritura de la crónica y el diario en *Fui*. Podría considerarse, además, que el punto de encuentro entre ellos convoca otras voces y cuerpos que participan en la disolución del yo. No se habla, pues, de un lugar fijo sino del espacio en el que transita el sujeto en *situación*. Esta subjetividad que escribe no es más que la proliferación de un yo que observa, lee y se desplaza. Como se mencionó al comienzo del presente texto, estos relatos participan como objetos dispuestos en series que, a su vez, generan un efecto de montaje espaciotemporal y dejan ver algunas inquietudes que relumbran en la obra de Cynthia Rimsky. Entre ellas, la observación, como una actividad indiscernible del ver pero también de la capacidad de abstraer lo ínfimo y lo cotidiano. El libro, más allá del seguimiento de un itinerario, remite a la exploración de las posibilidades de la experiencia de escritura.

En ese sentido, hablar de una escritura de desplazamiento significa dialogar con los movimientos que desafían la certeza de un género o de una sola voz y que, en cambio, suscitan la experimentación con las posibilidades en los registros, procedimientos y perspectivas afines a la condición errante de la subjetividad. La errancia de quien narra es, en sí misma, una toma de posición y, en ella se evoca una condición de tránsito y de vida escrita. En el fragmento titulado “Contratos” (163) de la última serie “Residencia”, se sugiere el relato de una experiencia de escritura en movimiento:

Todas las páginas que escribí desde mi llegada a Buenos Aires, los intentos en el pequeño escritorio rodante, en el café Roma, en el café ecológico de la esquina, en el Varela Vareleta, en la casa prestada de Mar Azul, en mi departamento de Santiago entre un

inquilino extranjero y otro, los arrojó a unas carpetas que comparten el mismo nombre: Rezagos”. Milagrosamente, de la poda, surgen páginas nuevas, más verdes y brillantes, de menor tamaño...y que parecen tan frágiles (163).

Varios de los textos en *Fui* son elaboraciones que no pretenden documentar la obra sino que son en sí mismos una narración sobre la escritura. La asociación entre el trabajo de escritura y la jardinería, diálogo sugerido en el anterior apartado a propósito del encuentro con Sebald, resurge en este relato. Los diferentes escritorios ocupados por protagonista son parte de ese jardín donde cultiva embriones de escritura, rezagos que luego se diseminan. El segundo aspecto que se entrevé en este relato apunta al modo en que ese cultivo de imágenes rezagadas es usurpado por el contexto de difusión, por el mercado, se burla de la avidez y la velocidad con la que los brotes son acaparados y opacados: “No saben los voraces que las hojitas un día también van a secarse y habrán comprado polvo” (163).²⁵ A raíz de esta crítica, se hace foco en la porosidad entre la obra en curso y la vida, o sea, en la temporalidad de la creación literaria como objeto literario. En este fragmento, como en otros ya citados en el presente texto, se reelaboran elementos que participan en la materialización de la obra y que refieren vínculos temporales con otros libros de Rinsky.

Barthes pensó en la *proximidad* del presente vital y el *distanciamiento* a partir de la enunciación (*La preparación de la novela* 53), también pensó en el espacio que mediaba ese movimiento que va de la forma breve (*notación*) a la larga (*novela*). En ese sentido, *escribir* es una acción que modula las figuraciones de quien la realiza, hay un diálogo entre la potencialidad de la escritura y la materialización de la experiencia en el libro. La experiencia de creación textual,²⁶ que se asocia de modo lineal desde su decisión de

²⁵ En 1974, Julio Ramón Ribeyro había construido esa crítica a la permanencia y a la continuidad con “El polvo del saber”, esta vez, no hay un escenario familiar sino un registro de diario que mira con ironía la falsa solemnidad y la voracidad del mercado.

²⁶ Para M. Jay en *Cantos de experiencia*, Bataille, Barthes y Foucault constituyen variantes de una experiencia límite. Estas se transforman según una porosidad en los límites del yo (432)

escritura a su enunciación, Giorgio Agamben la cuestiona al poner en duda la idea de obra terminada (71).

Ese “limbo” temporal de preparación de la obra es advertido para rastrear los gestos cambiantes de un mismo texto, o sea, lo reconoce como un proceso continuo de creación (69-74). De acuerdo a esta idea, Rimsky expone los gestos de una obra siempre mutable, situaciones hiladas bajo un mismo verbo en pasado: *Fui*. Antes de estar agrupados en un formato libro, varios de estos relatos fueron publicados en revistas virtuales y, a partir de este cambio de soporte, se puede pensar que este libro se aproxima como un ejemplo de “retractación”, o sea, como un acto de “contracción del tiempo” en el que obra vuelve a “tratarse” (76). Queda pendiente observar de qué manera este concepto es operativo para pensar la dinámica de reedición de otros libros de Cynthia Rimsky.²⁷

Fui, como recopilación y reelaboración de textos sobre la escritura de experiencias, va más allá de ser el diario de una escritora errante para integrar imágenes de una experiencia colectiva.²⁸ Es un libro que sugiere una maniobra temporal que vuelca la obra sobre sí misma al incluir, por ejemplo, referencias sobre el contexto de origen de los relatos como “Quilimari” y su proceso de escritura de *Ramal* (114) o “Costa Brava” y la escritura de *Los perplejos* (101). *Fui* deja de ser una colección de fragmentos de una obra en curso, antes en soporte virtual, para hacer parte de la obra misma en el formato libro, es producto de una cesura, una pausa, lo que no quiere decir una finalización.

o su carácter inasible o de “reducción a las posibilidades del discurso” para G. Bataille (434), la experiencia desde una media voz intransitiva en Barthes (438), además de una experiencia en la que el libro puede representar un ejemplo, como ocurre en Foucault (449). Existe por tanto una tensión entre la experiencia vista por Blanchot y Bataille, dos orientaciones que alimentan las posibilidades teóricas tanto de Barthes como de Foucault.

²⁷ De modo similar ocurre con las tres ediciones de *Poste restante* o la imbricación de *Cielos vacíos* y *La revolución a dedo*, casos que podrían convocar diferentes horizontes de la crítica literaria.

²⁸ Que Jay cita como La “transfiguración del sujeto” y la “vinculación de una práctica colectiva” (*Cantos de experiencia* 451) en Foucault.

Bibliografía

Acosta Díaz, Catalina. "Experiencia de viaje en *Poste restante* de Cynthia Rimsky". *Revista Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*. Volumen 4: Iss. 1, Article 5. 2013. En línea. Noviembre de 2014.

Acosta Díaz, Catalina. "El espacio observado en *Poste restante* de Cynthia Rimsky". *Actas. XXX Jornadas de investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 2018. En línea. 07 de julio 2020.

Agamben, Giorgio. "Del libro a la pantalla. Antes y después del libro". *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. Madrid: Sexto piso, 2016. 69-86.

Alcívar, Daniela. "Travesía al silencio. Espacio, viaje y búsqueda del origen en *Poste restante* y *Ramal* de Cynthia Rimsky". *Badebec*, VOL. 3 N° 6. Marzo 2014. En línea. Noviembre de 2014.

Barthes, Roland. "Deliberación". *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986. 365-380.

---. "El "grano" de la voz", en *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. [1972]. 262-271.

---. "Hill y Wang Farrar, Leaving the movie theater". *The rustle of language*. Straus y Giroux, 1986. En línea. Marzo de 2019. 345-349.

---. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Benjamin, Walter and Lacis, Asja. "Naples". *Benjamin, Walter, Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Traducido por Edmund Jephcott. Editado por Peter Demetz. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978 [1924]. 163-73.

Benjamin, Walter. *El narrador*. Introducción, notas y traducción de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales pesados, 2016. 7-44.

Bolognese, Chiara. "Descubriendo otra vida o la vida otra: una lectura de *Poste restante*". *Escritural. Écritures d'Amérique latine* 7, 2012. En línea. Junio de 2013.

Darrigrandi, Claudia. "Crónica latinoamericana: algunos apuntes para su estudio". *Cuadernos de Literatura* 34 (2013): 122-143. En línea. marzo de 2019.

Didier, Béatrice. "El diario ¿forma abierta?". *Revista de Occidente*. 1996. 39-46. En línea. Agosto de 2019.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por: Inés Bertolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

---. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por: Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2016.

Garramuño, Florencia. "La desposesión". *bazaramericano.com*. Reseña. Buenos Aires, 2019. En línea. julio de 2019.

Giordano, Alberto. "Vida y obra: Roland Barthes y la escritura del diario" *Analecta: revista de humanidades* 5 (2011): 129-141. En línea. marzo de 2019.

Gutiérrez, Pía. "Cynthia Rimsky, escritora chilena: La forma como un móvil". *El desconcierto*. 25 de marzo de 2017. En línea. Julio de 2017.

Jay, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Traducido por Gabriela Ventureira. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Kaplan, Caren. *Questions of travel. Postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University. 1996.

Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Buenos Aires: Eterna cadencia. 2013.

Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales. Literatura de Viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Rimsky, Cynthia. *Los perplejos*. Santiago de Chile: Sangría, 2009.

---. *Ramal*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2011.

---. "Yo no creía en los blogs hasta que una amiga me propuso escribir uno". Video. Ed. Organización de Estados Iberoamericanos. 2012. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=x3HDO_eRR0c Marzo de 2013.

---. "Conversación con Cynthia Rimsky". Entrevista. Melgar, Yolanda. *Escritural. Écritures d'Amérique latine* 7 (2012). Web. Junio de 2013.

---. "El misterio Sebald". *Sebaldiana. Blog de las variaciones de Sebald*. Mayo de 2015. En línea. Marzo de 2019.

---. *Poste Restante*. Buenos Aires: Entropía, 2016 [2001].

