

UN AÑO DE JUAN EMAR: INTERTEXTUALIDADES, METATEXTUALIDADES Y ONTOLOGÍA DEL FRAGMENTO

Patricia Espinosa Hernández

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

Un año de Juan Emar (1893-1964) tiene como estrategia narrativa aparente el género diario íntimo, pero lo problematiza por medio del cruce entre el yo que narra y el tema de la escritura, con el cual el género se ficcionaliza, permitiendo que texto, metatexto e intertextualidad, unidad y fragmentación, Hombre y Dios, interactúen como piezas de un juego de conocimiento e ignorancia, revelación y ocultación. Esto nos habla de un devenir quebrado, de un territorio inestable que solo puede ser recorrido por medio de una maquinaria deseante que continuamente deambula al límite del abismo. Escribir un diario de vida, es un simulacro de realidad; es decir, una ficción que se complace en el carácter lúdico, la exposición del artificio y la confrontación permanente entre ficción y realidad. Emar crea una ficción y simultáneamente expone la creación de esta ficción para destacar el carácter de artificio de la ficción y a la vez enfatizar la ficcionalidad de la realidad extraliteraria.

In Un año, Juan Emar (1893-1964) uses the apparent narrative strategy of the intimate diary genre, but he conceptualizes it by means of a crossing between the I of the narrator and the subject of the writing. Thus, the genre is fictionalized allowing that text, metatext and intertextuality, unit and fragmentation, Man and God, interact like pieces of a knowledge and ignorance game, revelation and concealment. This tells us of a broken future, an unstable territory that can only be crossed by means of a wishing machinery that rambles continuously by the limit of the abyss. Writing a life diary is a mimic of reality, that is to say, a fiction that indulges in the ludic character, the artifice exhibition, and the permanent confrontation between fiction and reality. Emar creates a fiction and simultaneously exposes the creation of this fiction to stand out the artifice character of the fiction, and, at the same time, emphasize the fictionality of the extraliterary reality.

I. INTERTEXTUALIDADES

En *Un año* de Juan Emar (1893-1964) publicado por primera vez en 1935, la realidad emerge de modo fragmentario y en constante riesgo. Así, para captar las partes o fragmentos que conforman el mundo, el narrador accederá al espacio literario como lugar privilegiado y ajeno al común de los individuos. Su visión es, de tal manera emulable a la de Dios: mira y controla sincrónicamente múltiples situaciones. A partir de esto, podemos plantear que la fragmentariedad opera siempre en función del todo que unifica por medio de la mirada; inversamente, los individuos visualizados como fragmentos, viven en el aislamiento de su condición, en la imposibilidad de suponer la dependencia a una instancia orgánica o absoluta. Al modo del paseante benjaminiano, el narrador recorre las calles de la ciudad, pero su vagancia no es libre: "Tras de mí, paso a paso, el dedo de Dios. Lo he sentido a todo momento. Dos

veces se me ha clavado en la nuca"¹. Es esa significación de obligatoriedad de un sentido, ese deambular marcado por una especie de destino lo que el narrador protagonista escenificará en su diario. Emar había señalado su preocupación por las fatalidades al referirse a Poe:

En Edgar Poe se ama, muy a menudo, las cosas extrañas que a sus personajes les suceden. Creo que, más que esas cosas, debiera amarse la fatalidad inexorable que las hace suceder, fatalidad hija siempre de un sentimiento interno, nunca de una fantasía en busca de algo fuera de lo corriente.²

Las fatalidades para Emar, devendrían de la fatalidad como origen, la cual a su vez en un segundo movimiento, devendría de "un sentimiento interno", inscrito en la interioridad de un sujeto y ligada a lo corriente, inserta en lo cotidiano en oposición a la fantasía que buscaría la excepción a lo corriente. El punto es que necesariamente deberíamos preguntarnos cuál sería la fatalidad específica sufrida por el narrador de *Un año*. Creemos que esta se relaciona con Huidobro y su famoso verso "El poeta es un pequeño Dios"³. Recordemos que Huidobro corrige parte de la escritura de *Un año*, según lo declara el propio autor⁴. Además, existe otro dato no menos relevante, referido al alcastraz que aparece en el capítulo 1º de diciembre. Un alcastraz es un pelícano y sabido es que: "Para todo joven letrado francés del fin del siglo XIX, la referencia a *Noche de mayo* es evidente"⁵. Más aun, también es sabido un cierto grado de intertextualidad entre Lautréamont y Musset, autor de *Noche de mayo*. Lautréamont aparece citado en el capítulo del 1º de mayo de *Un año*. El pelícano en cuestión representaba en la obra de Musset: "el poeta que extrae del dolor la inspiración y alimenta a un público voraz con sus sufrimientos"⁶

La presencia huidobriana funciona además como registro paródico. Emar atribuye a Huidobro poder, control, manejo de la ley del género. Huidobro y su concepción del poeta como pequeño Dios, aparecen en este segmento fuertemente ironizados. El 31 de diciembre, el narrador dice:

Hoy he releído este diario con lentitud y penetración. No lo dudo: tiene que estar bien por la muy simple razón que sigue:
 Todos los días en él anotados empiezan diciendo 'Hoy he...', seguido de un participio. Hoy he amanecido, hecho, estado, asistido, traspuesto, vivido, vagado, pasado, venido, vuelto, sido, regresado, leído.
 Y diario que comienza siempre de tal modo –puedo asegurarlo-, roza la perfección, pues, cumple, al respecto, con la inviolable ley, ¡ley sagrada!, que han promulgado, desde que los siglos son siglos, todas las jovencitas y todos los sabios profesores de gramática y retórica.
 Amén. (119)

1. Emar, Juan. *Un año*. Santiago: Sudamericana, 1996. p. 53. (en adelante sólo se citará el número de página que corresponda a *Un año*).

2. Emar, Juan. *Notas de arte*. Estudio y recopilación de Lizama, Patricio. Santiago: RIL, 2003. p. 201.

3. Huidobro, Vicente. "Arte poética" en Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991. p.70.

4. Emar, Juan. p. 30

5. Navarro, Desiderio. *Intertextualité*. La Habana: Casa de las Américas, 1997. p.111.

6. *Ibid.* p. 111.

Con todo esto, podemos afirmar que el narrador de *Un año* sufre la fatalidad signada por el verso de Huidobro. Destino al que se niega: “¿no habrá otro medio, un sendero extraviado, un rodeo que evite los escollos?” (79). Pero al cual esta obligado a volver una y otra vez. De aquí la elección del diario como género en el que se inscribe *Un año*: el exponer su intimidad, el sacrificarla en el altar de la literatura y los lectores a los cuales hay que: “...pagar [...] con una frasecilla a su entero gusto” (79). Emar, entonces, rechaza el destino ‘pequeño Dios’. El escritor camina apesadumbrado, si no hasta con furia, tratando de encontrar un destino diferente. Prefigurando a Nicanor Parra, el poeta desciende del Olimpo, su lugar y su destino ahora no son el del poeta demiurgo: “Pues quiero permanecer en el mío, sin distracciones ni vislumbres, rol del hombre gusano que se arrastra...” (52).

II. METATEXTUALIDAD Y GÉNERO LITERARIO

El formato de *Un año* es el de un diario de vida. En trece segmentos el narrador recorre todo un año y titula cada uno de los capítulos con la fecha del primer día del mes correspondiente, salvo el último fechado además el 31 de diciembre. El diario corresponde a un género que impone el registro minucioso del día a día de un sujeto, de su intimidad, espacio privado; relato que debe evidenciar el itinerario de una vida. Emar opta como estrategia narrativa por el género diario, pero lo problematiza por medio del cruce entre el yo que narra y el tema de la escritura. Los trece fragmentos que constituyen el libro, aparecen ligados por medio de la secuencialidad impuesta por los meses. La secuencia de meses determina una serie a la cual pertenecen los fragmentos, es decir se vinculan a un todo, se insertan en la organicidad. El texto pone en ejercicio una *dispositio* que reproduce el cuestionamiento en torno a la unidad y el fragmento, el límite y la ruptura del territorio. Elementos que se patentizan en el hacer literario, en la escritura y en la permanente presencia de una reflexión metatextual. La novela de metaficción privilegia el acto mismo de escribir. Escribir de tal modo un diario de vida, es un simulacro de realidad; es decir, una ficción que se complace en el carácter lúdico, la exposición del artificio y la confrontación permanente entre ficción y realidad. Emar crea una ficción y simultáneamente expone la creación de esta ficción cuya dominante es lo ontológico. Esto último, entendido como un destacar el carácter de artificio de la ficción, pero a la vez, enfatizando la ficcionalidad de la realidad extraliteraria. Al modo de Borges, lo que aquí está en juego no es solo el estatuto de la ficción, sino que también el estatuto de sus relaciones con la realidad y, por sobre todo, el estatuto mismo de la realidad⁷

Los símbolos de un libro escapan del texto, dejando en el libro solo las palabras. Tras leer *La Divina Comedia* esta rueda hacia el centro de la plaza y una ilustración en la que obviamente alude a Jesucristo, “un hombre por tierra, desnudo, de espaldas, los brazos abiertos [...] crucificado” (18), cae fuera del libro. Luego empieza a llover y el narrador supone que las palabras del libro se derretirán “sobre las piedras del pavimento” (19).

El narrador necesita remarcar que utiliza un formato literario específico. Así en el segmento correspondiente al 1º de Abril señala: “Hoy he asistido a los funerales del irremplazable amigo” (28). Enunciación a la que sucede una nota aclaratoria que dice:

7. Cfr. Borges, Jorge Luis. “El tema del traidor y del héroe” en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2002. Tomo I, p. 496.

Causará extrañeza que los funerales del amigo inmejorable se hayan efectuado un mes después de acaecida su muerte, más tal extrañeza se disipará cuando diga que ellos tuvieron efecto no un mes sino dos días después de su último suspiro. Causará extrañeza que en vez de fechar marzo 3 haya fechado abril 1º, más tal extrañeza se disipará cuando diga que así he fechado porque así lo requiere la organización y construcción de este mi dietario (1) (29).

El narrador necesita aclarar la incoherencia de fechas. En el segmento anterior, correspondiente al 1º de marzo, había manifestado la muerte del amigo; sin embargo, al comenzar este nuevo mes, señala que ha sido sepultado hoy. Es decir, el primero de abril, un mes después de su fallecimiento. La ley del género diario impone que el registro de los hechos sea el del día a día; el narrador lo sabe y pudo referirse a los funerales en el segmento anterior. Sin embargo ha optado por denunciar su propia estrategia textual. Exponer que utiliza fielmente el género, que conoce sus reglas y que puede –incluso– desafiar la lógica de la secuencialidad narrativa en virtud de mantenerse rigurosamente dentro de las reglas de un dietario. La escritura se organiza, se construye, según las propias palabras del narrador. Es decir, hay una intención de producir un texto, pensando en un destinatario, en un efecto de recepción que el narrador debe presuponer. Me refiero a que el narrador, prefigura a su destinatario como un lector que conoce las reglas del género diario. En el mismo capítulo correspondiente al 1º de Abril, al observar un desfile tras su ventana, el narrador vuelve a insertar una segunda nota al pie de página: “Tban en formación perfecta, cada uno con una sonrisa de alambre (1)” (30). La nota, por su parte, dice así: “En mi original había escrito ‘una sonrisa estereotipada’. Lo leyó Vicente Huidobro. Me dijo: -No pongas tal cosa. Es la frase fatal de cuantos se sienten literatos. Pon..., pon..., espera..., pon ‘una sonrisa de alambre’. ¡Eso es! Inmediatamente cambié la estereotipia por el alambre [...]. Van aquí mis agradecimientos para la justa advertencia” (30). Escribir un diario es realizar una crónica cotidiana, desde el presente, sobre una experiencia personal y donde el destinatario es el mismo autor en oposición a la obra cuya intencionalidad es ser publicada y, por ende, tener un lector. Emar ficcionaliza el género diario; cumple con las reglas mínimas, pero a su vez también se aproxima al concepto de obra, en tanto la inserción de las notas marca la preocupación por un fuera del texto; es decir, la figura del receptor.

III. HACIA UNA ONTOLOGÍA DEL FRAGMENTO

El texto nos plantea constantemente la reflexión en torno al universo a partir de la mirada subjetiva del narrador. Siguiendo el trayecto de lo uno, la mirada, hacia lo diverso, el fragmento, el ser humano vive indiferente a lo que le rodea. El narrador afirma la posición de vigía respecto al entorno. Así señala:

la casa de enfrente. Apenas la vi, una idea me llenó entero, me fulminó: la idea de ‘un todo’. Allí no había partes y, de haberlas, eran secundarias. Pisos, ventanas, muros y demás..., secundario. Una casa, un total, un ser. La casa allí, fija en un punto de la ciudad, del mundo entero. Una casa, ella sola. Un solo destino para ella, para toda ella, hasta su propio y definitivo fin que es, justamente, su destino. (46)

La realidad emerge como un todo, el narrador la saca de la multiplicidad destacándola como entidad particular frente a la diversidad: “Yo, del otro lado, estoy aparte...

Estoy fuera de toda esa corriente de vida. Solo, lejos y miro" (47). El narrador, diarista, se ubica exotópicamente fuera, su lugar es el de un ojo privilegiado y ajeno al común de los individuos que le permite captar las partes que conforman aquella unidad: "Yo veía lo que ellos hacían. Y ellos no se veían entre sí" (48). Tiene la capacidad o el don de ver la multiplicidad que los propios personajes o habitantes de aquella casa son incapaces de lograr. Tal visión es de tal manera emulable a la de Dios, mirar sincrónicamente múltiples situaciones. Su visión marca un territorio y el narrador tiene plena conciencia de tal privilegio: "Es mucho haber tenido un poco –por poco que sea- de la visión de Dios sobre cuatro seres que en una casa en un instante son 'uno' y que no atinan a saberse, ni lo atinarán jamás" (51). La fragmentariedad opera siempre en función del todo que unifica por medio de la mirada; inversamente, aquellos fragmentos, los individuos, viven en el aislamiento del fragmento, en la imposibilidad de suponer la dependencia a una instancia orgánica o absoluta. La experiencia de revelación genera ira en el narrador, quien pese a todo, prefiere la visión limitada y autorreferencial de su condición humana: "Ira contra Dios. Ira por haberme hecho presentir –aunque sólo por un mínimo instante y aunque conservándome mi calidad de mínimo ser –una mínima parte de Su rol. Pues quiero permanecer en el mío, sin distracciones ni vislumbres, rol de hombre gusano que se arrastra y que, si es mucho su desamparo, llame y clame, ante todo, a los Infiernos" (52). Compartir el rol divino excede al narrador, prefiere –por el contrario- la miseria humana, ligada más a lo caído que a lo trascendente. Especularmente, si antes el narrador era la mirada que reproducía el ojo divino; esta vez, es él mismo, el observado por Dios. Nuevamente nos encontramos con la enunciación afirmativa: "Lo he sentido en todo momento". Sin embargo la seguridad que antes reveló, se atenúa: "Dos veces se me ha clavado en la nuca. Mas lo ha hecho como vislumbre de una vislumbre, enredándome en mis propias apreciaciones sobre su identidad" (53). La presencia de Dios es una "vislumbre de una vislumbre", una conjetura, una tenue visión de la luz que lo lleva a la inseguridad respecto a la identidad divina. La intranquilidad lo enfrentará, a continuación, a la noción de unidad y fragmentación. Esta vez ubicado ante la inmensidad del mar, su mirada rescata una ola: "una, una sola entidad. Es ésa, absoluta en su existencia" (67). Es el reconocimiento de la individualidad, del fragmento que sufre y clama por el todo, por su origen frente a su mirada:

Y yo, desde mi puesto, miro la vida reducida y agitada [...]. Cada trozo de ellas, cada uno en la ola, vivía por su parte, cada sección abarcada por mis ojos, en cada fijación de ellos, era un ser aislado, con su voluntad y sus pasiones, en medio de millones de otros corriendo un destino paralelo..., paralelo, nada más. Entonces la ola única, como ser único en su monstruosa enormidad, no existía, no era. Era tan sólo un resumen de destinos diferentes unidos por un designio superior, designio sin cuerpo, sin materialidad, sin cabeza, sin cabeza hundida, sin lomo doloroso rozando el aire. (70-71-72).

El narrador jamás abandona la exotopía para enfrentar los fragmentos del mundo, la multiplicidad aconteciendo de manera perpetua y aislada. La fragmentación única no existe. En su reemplazo encontramos la sumatoria de diversidades o fragmentos ligados por una instancia superior inmaterial. ¿Dios?. Es la figura de poder o control la que otorga unicidad y territorializa lo diseminado⁸. Con posterioridad a este paseo por la naturaleza,

8. Cfr. Traverso, Soledad. *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios pegado en la nuca*. Santiago: RIL, 1999. p. 120.

el narrador se encuentra con una pequeña bandada de patos silvestres que van pasando en triángulo: "Cada pato esfuma su vida propia dentro de la vida propia del triángulo que marcha. Y si me colocara alto, muy alto, hasta dominar cientos de grupos de patos volando y evolucionando, cada pequeño triángulo se esfumaría también con vida y todo, y aparecería únicamente vital el conjunto de todos ellos, bicho único, única voluntad y vida." (75). Nuevamente la experiencia de captar la vida, la unidad de lo pequeño, neutralizada por el todo, el grupo del cual se forma parte. El narrador extrapola el suceso e instala su exotopía. Similar a Dios, desde una posición privilegiada, advertiría la difuminación, la pérdida de los límites del territorio triangular y en su reemplazo emergería el conjunto, la totalidad que impone unidad, vida. El protagonista se interroga acerca del: "donde se radica cada vida independiente o si no se radica en parte alguna." (76). La duda respecto a la fragmentariedad territorializada por los propios fragmentos, por la mirada superior o la imposibilidad del lugar seguro.

El narrador en su continuo reflexionar se enfrenta a un mundo cotidiano intervenido por lo fantástico. Es decir, lo fantástico opera como un dispositivo que le permite acceder a situaciones donde se potencia su análisis y le permite auscultar las fracturas de lo real-cotidiano. Advierto en tal actitud la filiación de Emar con el surrealismo; en tanto existe un orden racionalista, causalista coexistiendo con un orden otro, plagado de anomalías, situaciones ilógicas. La entrada en aquel mundo, se produce de modo intempestivo. Como señalaba Cortázar en *Rayuela*, bastaba con que se armara la "figura", con que apareciera el "coágulo". Es decir, en cualquier instante dentro de lo más cotidiano y común era posible saltar a la otra orilla, cito ahora a Octavio Paz, y conocer los estados otros de lo real que permiten responder a preguntas que atormentan el día a día, o por lo menos debatirse en la reflexión como sucede al protagonista de *Un año*. Las situaciones fantásticas que este diario-novela contiene constituyen detonantes del pensamiento. Así el protagonista no sólo relata situaciones ocurridas a personajes como César Miró, a quien se le desprenden y adhieren al cuerpo las letras de un periódico con ruido de cascabeles, sino que principalmente se dedica a sus propias experiencias ligadas a la captación de la naturaleza. En su planteamiento respecto a la unidad y fragmentariedad, el protagonista utiliza como contrapunto su contacto con el mar. Así señala: "Oí por los aires un cántico solemne: trompetas, tambores, platillos, un bombo y un banjo. Y el mar, inmóvil también como yo durante los catorce minutos, al oír el cántico, se puso en marcha, se fue. Se fue de todos lados, de los cuatro puntos cardinales, se fue entero hacia el punto, en el horizonte, frente a mis ojos." (82). El narrador es quien observa quieto la movilización del entorno, la ruptura de lo habitual mientras la naturaleza se desplaza de acuerdo a un plan propio:

¡Magnífico espectáculo! Yo bajo él [océano], estaba en éxtasis. Los choritos abrían y cerraban precipitadamente sus dos conchas aplaudiendo con ruido de castañuelas; las centollas silbaban como sirenas por cada una de las púas de su caparazón; y los erizos, por su abertura, dejaban que cada camarón se asomara y alzara sus pinzas hacia la enorme cortina pasando por sobre nuestras cabezas.

De pronto, allá arriba, muy alto, un punto rojo me llamó la atención. Clavé la vista en él. Erizos, choritos y centollas se escondieron [...]. Cayó más allá de las primeras colinas, a mis espaldas.

Lo que había caído era un trozo de corales. Me senté cerca y fui todo observación.

Ese trozo, apenas tocó tierra, consultó a todos sus individuos y fue opinión unánime levantar un voto de protesta contra los zoófitos del globo entero y entonar canto en homenaje al reino vegetal. (84-85)

El relato adopta características carnavalescas, la naturaleza nuevamente se vuelve animada, hay un verdadero festejo del mundo natural a partir de sus propios miembros. El narrador, no es solamente un observador que registra el acontecer sino que siente placer y arrobó. Sin embargo esta vez, aparece un espectador del narrador, pero que no corresponde a la figura divina:

Tosió, sonrió y agregó:

-Me llamo Desiderio Longotoma.

Cerró el paraguas y prosiguió:

[...] con un ojo seguí hasta las profundidades su rayo visual y que, con el otro, le observé a usted durante todo el tiempo que duró su descenso y su ascensión. [...] dudo que haya comprendido en toda su amplitud las diferentes capas de nuestro planeta, sobre todo, la séptima [...].

Mientras duró su viaje –mejor he de decir el viaje de su rayo– usted durmió con su otro ojo y con todo el resto de su organismo un dulce y beatífico sueño. Su expresión de inefable necio, su sonrisa de consumado cretino, me impiden abrigar la menor duda sobre el carácter de su ya mencionado sueño. (87)

El narrador ha vivido una experiencia de éxtasis con la naturaleza; como Dante en *La divina comedia*, ha bajado hasta las profundidades de la tierra. El observador le reconoce el viaje realizado –ascenso y descenso– pero descalifica su grado de comprensión de aquella realidad. El viaje fue realizado por uno de los ojos del narrador mientras el otro, señala Longotoma, al igual que el resto del organismo, dormían. El ojo-rayo visual que viaja corresponde a un fragmento respecto al todo-cuerpo sumido en el sueño. La instancia menor es anulada por la mayor. Longotoma se declara un enviado para aclarar la mente del protagonista. Su misión, en última instancia, es: “restablecer el equilibrio y la verdad poniendo arriba lo que está abajo y abajo lo que está arriba” (88). La verdad y el equilibrio se imponen a partir de una ley que invierte la norma de lo alto y lo bajo, lo terrestre y lo celestial, pero que deviene de una instancia ajena al narrador. De acuerdo a Longotoma, el protagonista utilizaba su ojo cerrado para acceder a la bóveda celestial y el abierto hacia lo terrestre o demoníaco. La partición entre lo alto/puro y bajo/maligno, según el personaje, ha sido una equivocación humana que ha recorrido los siglos: “no hay ser humano en la Tierra que no crea que el mal pulula en cuanto tiene cuernos, rabo, cejas en punta, olor a azufre y espadín agudo; y el bien, en cuanto se colora de azulino, despide fragancia de lirios, arde como una vela titilante y baja los párpados suavemente [...]. Las cosas son justamente a la inversa” (89). Habría, de tal modo, una ley equívoca construida por el ser humano respecto al símbolo del mal y del bien. La nueva ley que el relato impone, no será la inversión de los términos, sino el asumir que el bien y el mal son caminos, trayectos “largos y tortuosos, que al fin llegan a ellos” (90). Es decir, el relato impone rutas que conducen hacia el bien y el mal entramados, en una suerte de laberinto sin salida. La posibilidad de acceder al bien, en todo caso, será posible para el narrador algún día, aunque si bien: “no ha nacido aún el mortal que pueda contemplarlo [el bien] sin antes haber pasado largos años bajo una sombra semejante [la del mal] o bajo cualquier influencia de

índole parecida" (90). El bien es un paradigma lejano a la condición humana pero no imposible; su acceso requerirá ineluctablemente haber transitado por el mal como parte de una ruta que desembocará en el bien. Y si por el mal se transita el bien se contempla. Desde la perspectiva del personaje, el error humano es igualar bien y mal otorgándoles incluso un lugar específico. El protagonista del texto experimenta una y otra vez el dolor, la desesperación, parece requerir necesariamente del mal para vivir. La existencia de un individuo, de tal modo, se volvería en lo terrenal un infinito convivir con el mal. Solo así se producirá en un futuro el acceso al bien.

La presencia de Dios se asume como vislumbre, una conjetura, tenue visión de la luz que lleva al protagonista a la inseguridad respecto a la identidad divina. Por todo esto, texto, metatexto e intertextualidad, unidad y fragmentación, Hombre y Dios, interactúan como piezas de un juego de conocimiento e ignorancia, revelación y ocultación, lo cual nos habla de un devenir quebrado, de un territorio inestable que solo puede ser recorrido por medio de una maquinaria deseante que continuamente deambula al límite del abismo.