

Moore, Clelia

EL CUERPO DE LA LETRA

ESCRITURA Y MATERIALIDAD EN TRES POETAS ARGENTINOS CONTEMPORÁNEOS

y tu pluma punza el corazón de la vida

Antonin Artaud, Poeta negro

Servicio de ~~...~~ Documental
Dra. Liliana B. De Boshi
Fac. Humanidades
UNMDP

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I-X
OBRAS Y AUTORES: GENEALOGÍAS Y CONTEXTOS	1
UNO: ALEJANDRA PIZARNIK	43
PRIMERA PARTE. LA POESÍA COMO ABOLICIÓN DEL <i>LOGOS</i> : UN ACERCAMIENTO A LA ESCRITURA DE ALEJANDRA PIZARNIK	44
I. POESÍA Y PENSAMIENTO REPRESENTATIVO	44
1. GÉNERO Y ESCRITURA: SUJETO EMPÍRICO/SUJETO TEXTUAL O EL LUGAR DE LA ESCISIÓN	47
2. IMITADORES DE FANTASMAS	62
3. POESÍA Y GÉNESIS DEL PENSAMIENTO (LO IMPENSABLE QUE PERMITE PENSAR)	66
4. EL APLAZAMIENTO DEL SENTIDO	72
5. LAS RAZONES DEL CUERPO	80
6. FINITO/INFINITO	84
II. HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DEL SILENCIO	88
LA PROMOCIÓN DE LO FRAGMENTARIO. LA DISCONTINUIDAD	89
EL TEXTO Y EL SILENCIO: EL VACÍO DE LA NOMINACIÓN	90
III. LA LECTURA COMO ACONTECIMIENTO	97
SEGUNDA PARTE. MÁS ALLÁ DEL INJERTO Y DEL COLLAGE: <i>HACER UN CUERPO EN LA CONDESA SANGRIENTA</i>	102
I. SIMULACIÓN Y DESCENTRAMIENTO DEL CARÁCTER DISCURSIVO	103
II. EL PRESENTE COMO MÁSCARA	104
III. LA HETEROGENEIDAD RADICAL DEL TEXTO	105
IV. EFICACIA Y CARÁCTER TEATRAL	107
V. UNA COMPRESIÓN ENERGÉTICA DEL TEXTO	109
VI. <i>LA CARNE SOBERBIA</i> Y <i>EL SABOR INSENSATO</i> : LA INVESTIDURA DE LA LETRA	114
VII. ARTHUR RIMBAUD Y ALEJANDRA PIZARNIK: UNA	117

INTERTEXTUALIDAD EN PROCESO	
VIII. CHARLES BAUDELAIRE Y ALEJANDRA PIZARNIK: LA BELLEZA Y LA INOCENCIA DEL CRIMEN	122
IX. DINÁMICA SADIANA	124
X. UN PROBLEMA MUSICAL	127
XI. LA CUALIDAD INTENSIVA	132

DOS: NÉSTOR PERLONGHER 134

MODELAR EL BARRO, TAJEAR EL GÉNERO, ENCONTRAR EL POEMA EN LA <i>MATERIA SIN VACÍO</i> : ¿LA ESCRITURA DE NÉSTOR PERLONGHER?	135
---	-----

INTRODUCCIÓN

I. LA INSCRIPCIÓN EN EL CUERPO	135
II. LA POESÍA NO EXISTE: QUIÉN LE TEME A LOS UNIVERSALES	137
III. UN DISPOSITIVO DE ABOLICIÓN DEL LENGUAJE POR EL LENGUAJE	140

PRIMERA PARTE. LA PRODUCCIÓN COMO PROCESO: HACIA UNA ESTÉTICA DEL DEVENIR 143

LA <i>DESMESURA</i> DE LA LUZ: ¿UNA MICROFÍSICA EN ESCENA?	148
UNA <i>EXISTENCIA DESPOSEÍDA</i> DE LA LENGUA EN LA LENGUA	152
<i>SENTIDOS DADOS</i> : LA MATERIALIDAD Y EL AZAR	160

SEGUNDA PARTE. EL BARROCO PERLONGHIANO O LA MATERIA EN EXPANSIÓN ACCIDENTADA 171

BARROCO/NEOBARROCO/BARROSO: ACERCA DE LAS CATEGORÍAS Y LA CRÍTICA	172
DEL RIZOMA AL MANGLE: <i>en el espasmo de la greda</i>	177
UN PUNTO DE FRICCIÓN GÓNGORA/PERLONGHER: LA CLAVE/LA CIFRA	182

EL CADÁVER COMO CIFRA NEOBARROCA DE LA MUERTE	186
---	-----

LA ILUSIÓN DE LA TERRITORIALIDAD	189
----------------------------------	-----

TERCERA PARTE. DEVENIR MATERIA DE LA LETRA: LA VIBRACIÓN Y EL CUERPO A CUERPO EN <i>PARQUE LEZAMA</i>	193
---	-----

ACERCA DE LA TRANSPOSICIÓN ARTÍSTICA	197
CUARTA PARTE: POESÍA Y PROSA COMO DEVENIR	
LA SUCIEDAD DE LOS LÍMITES	203
HACER RIZOMA CON EL MUNDO: TERRITORIALIDAD Y DEVENIR	204
TRES: AMELIA BIAGIONI	210
VOCES Y MATERIAS EN AMELIA BIAGIONI: LA ESCRITURA COMO DEVORACIÓN/GENERACIÓN	211
PRIMER MOVIMIENTO: VOCES Y TEXTOS. TRADICIÓN EN TRANCE	
I. LA PERSECUCIÓN SIN LÍMITE	214
II. DEVORACIÓN Y REGENERACIÓN DE LAS VOCES SAGRADAS: TRÁNSITO Y PERVERSIÓN	220
III. SUJETO, INTERTEXTUALIDAD Y DILUVIO SIMBÓLICO: LA CACERÍA DE LA VOZ	226
SEGUNDO MOVIMIENTO: ESCRITURA DE LA LUZ	
I. MÚSICA PINTURA ESCRITURA	237
II. LA ENUNCIACIÓN POÉTICA COMO REFRACCIÓN FUGAZ (LA VOZ: EFECTO Y DESVANECIMIENTO)	238
III. UNA POESÍA MATÉRICA	243
IV. LA CACERÍA LA VORÁGINE LA FUGA	247
A MODO DE CONCLUSIÓN	253
BIBLIOGRAFÍA	261

INTRODUCCIÓN

Tres poetas y una constelación de ideas animan estas páginas. Lo que se impone en ellas con toda la fuerza de su presencia y de los múltiples interrogantes que plantea, lo que me ha hecho perseverar en la reflexión y en el placer del texto, es la indagación de las inquietantes relaciones entre la escritura, la lectura, el texto y el cuerpo.

Digo inquietantes, porque uno de los puntos de partida de esta investigación es la sospecha (sería necio y pedante, a esta altura, hablar de certeza) de que la cultura occidental, o al menos algunos de sus rasgos más eficazmente operativos, se erige como potencia de abolición y de olvido de esas relaciones (repito: las relaciones entre la escritura y el cuerpo, y el consecuente régimen de lectura que esas relaciones establecen). Me anima la convicción de que por ese camino puede ser pensado el carácter diferencial de la condición poética de un discurso, o, al menos, el de algunas escrituras.

Los casos de Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher y Amelia Biagioni han capturado preferencialmente mi atención, pero considero que mis reflexiones acerca de ellos pueden resultar operativas para pensar otras escrituras, es decir, para abordar la cuestión de la escritura poética desde una perspectiva teórico-crítica.

Digo con toda intención: perspectiva teórico-crítica, acentuando la fuerza del guión, porque, como se verá, he trabajado con la absoluta convicción de que no puede ser planteada una idea, una noción teórica, sin el aval y la justificación necesaria que ofrece la reflexión crítica sobre los textos literarios. Es más, la historia de la teoría literaria, desde sus comienzos hasta la actualidad, demuestra que todas las ideas derivan,

II

de manera más o menos directa, con mayor o menor evidencia, de los textos poéticos, los cuales, lejos de ser “objetos” de observación del saber teórico, constituyen la fuente de su dinamismo.

I

Mi actitud ante la poesía es de inspiración nietzscheana. Intentaré a continuación hacer explícita esta marca decisiva en la génesis de mis reflexiones.

En el Tratado Tercero de la *Genealogía de la moral* (1887), Friedrich Nietzsche analiza el estrecho vínculo entre ideal ascético y filosofía. Según él, “apoyándose en los *andadores* de ese ideal es como la filosofía aprendió a dar sus primeros pasos”¹.

La actividad contemplativa tuvo necesidad de disfrazarse durante siglos a fin de tornarse aceptable. A propósito, Nietzsche afirma: “El hombre se avergonzaba de la mansedumbre como hoy se avergüenza de la dureza” (147).² Y en el mismo sentido:

“...al principio el espíritu filosófico tuvo siempre que disfrazarse y enmascararse en los tipos antes señalados del hombre contemplativo [...] para ser siquiera posible en cierta medida: el ideal ascético le ha servido durante mucho tiempo al filósofo como forma de presentación [...] La actitud apartada de los filósofos, actitud peculiarmente negadora del mundo, hostil a la vida, incrédula con respecto a los sentidos, desensualizada, que ha sido mantenida hasta la época más reciente y que por ello casi ha valido como la actitud filosófica en sí, esa actitud es sobre todo una consecuencia de la precariedad de condiciones en que la filosofía nació y existió en general: pues, en efecto, durante un período larguísimo de tiempo la filosofía no hubiera sido en absoluto posible en la tierra sin una cobertura y un disfraz ascéticos, sin una autotergiversación ascética”.

¹ Nietzsche, Friedrich (1887), *Genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, edición crítica de Andrés Sánchez Pascual, 1997. Pág. 145. Todas las citas de este texto (que en adelante se consignará con la sigla GM) están tomadas de dicha edición.

² Op. cit., pág. 147. Véase también a este respecto: *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, pág. 222.

Sobre el final del mismo apartado, Nietzsche se pregunta:

“¿Se ha modificado realmente esto? Ese policromo y peligroso insecto, ese *espíritu* que aquella larva encerraba dentro de sí, ¿ha terminado realmente por quedar liberado de su envoltorio y ha podido salir a la luz, gracias a un mundo más soleado, más cálido, más luminoso? ¿Existe ya hoy suficiente orgullo, osadía, valentía, seguridad en sí mismo, voluntad de espíritu, voluntad de responsabilidad, libertad de la voluntad, como para que en adelante *el filósofo* sea realmente posible en la tierra?...” (GM: 150. Subrayados en el original).

Como vemos, el asceta es presentado por Nietzsche en su doble condición: por un lado, como la representación que le ha permitido a la filosofía existir, en un mundo – el antiguo- que impugnaba la contemplación y condenaba la pulsión dubitativa, negadora, analítica, indagadora, atrevida (GM: 146), a favor de la “eticidad de la costumbre”, esto es, la sumisión a lo establecido (la “*mutación* como lo no-ético y cargado de corrupción!”, 148); y, por otro lado, dicha representación ha impedido el trabajo filosófico genuino cuya actitud es, en el ideal nietzscheano, “la *hybris* con respecto a cualquier presunta tela de araña de la finalidad y la eticidad situadas por detrás del gran tejido-red de la causalidad [...] *hybris* es nuestra actitud con respecto a nosotros” (146-147).

Esta actitud negadora, indagadora, activa, atrevida y, yo diría, agresiva en el más positivo sentido del término, es para Friedrich Nietzsche la actitud que permite el verdadero comienzo en filosofía (Deleuze: 1968), y la que garantiza el trabajo de “las fuerzas activas e interpretativas, que son, sin embargo, las que hacen que ver sea ver-algo” (GM: 154).

El ideal ascético, enemigo, entonces, de la actitud filosófica (*hybris* moderna) supone una voluntad de contradicción y de antinaturalidad que “buscará el *error* allí donde el auténtico instinto de vida coloca la verdad. Así, rebajará la corporalidad [...] a la categoría de una ilusión” (GM: 153. Subrayado en el original).

Explícitamente Nietzsche postula un nuevo comienzo para la filosofía:

“A partir de ahora, señores filósofos, guardémonos mejor, por tanto, de la peligrosa y vieja patraña conceptual que ha creado un ‘sujeto puro del conocimiento, sujeto ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo’, guardémonos de los tentáculos de conceptos contradictorios, tales como ‘razón pura’, ‘espiritualidad absoluta’, ‘conocimiento en sí’: aquí se nos pide siempre pensar un ojo que de ninguna manera puede ser pensado, un ojo carente en absoluto de toda orientación, en el cual debieran estar entorpecidas y ausentes las fuerzas activas e interpretativas, que son, sin embargo, las que hacen que ver sea ver-algo, aquí se nos pide siempre, por tanto, un contrasentido y un no-concepto de ojo. Existe *únicamente* un ver perspectivista, *únicamente* un “conocer” perspectivista; y *cuanto mayor sea el número* de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro ‘concepto’ de ella, tanto más completa será nuestra ‘objetividad’. Pero eliminar en absoluto la voluntad, dejar en suspenso la totalidad de los afectos, suponiendo que pudiéramos hacerlo: ¿cómo?, ¿es que no significaría eso *castrar* el intelecto?...”(154-155. Subrayados en el original).

Asumiendo como propia la convicción nietzscheana de que existe únicamente “un ver perspectivista” considero absolutamente necesario abolir en el trabajo teórico y crítico ante la literatura la supuesta necesidad de “dejar en suspenso la totalidad de los afectos”, y propongo, entonces, como se verá en el desarrollo de la investigación, la lectura de los textos (lectura crítica, indagación teórica) en el interior de esta actitud filosófica³.

Creo entender que esta convicción anima también a quien es una figura central en mi trayectoria reflexiva sobre el texto poético: Julia Kristeva. En su célebre trabajo sobre Artaud (1973), declara su rechazo a la neutralidad positivista de la teoría y la necesidad de asumir la condición de sujeto en proceso, aun como sujeto de la reflexión teórica, es decir, sujeto que participa en el funcionamiento significativo que “nuestra

cultura” sólo acepta para el arte (y el arte, además, según una visión canonizada, vale decir: “las bibliotecas o los coloquios”). En sus propios términos:

“En lo que se sigue se trata, por una parte, de una tentativa intra-teórica con consecuencias ideológicas (desde ningún punto de vista de un ‘agotamiento de la experiencia’ de Artaud), y por otra parte de una invasión de la neutralidad teórica positivista mediante la experiencia del sujeto de la teoría, mediante su capacidad de ponerse en proceso, de franquear el cerco de su unidad, aunque ésta sea escindida, y luego volver al lugar frágil de la metalengua para denunciar la lógica de ese proceso presentido, ya que no experimentado. (Kristeva 1973: 9).

El trabajo de resistencia que el pensamiento de Nietzsche opone a las representaciones derivadas del ideal ascético⁴ opera de manera intensa y decisiva sobre el terreno de la corporalidad, “descoyuntando” la noción platónica, medieval y moderna de “cuerpo”.

En esa línea, me propongo realizar una lectura resistente a dicha representación del cuerpo, que lo opone -en virtud de una dicotomía jerárquica de raíz platónica- al pensamiento⁵. Los textos poéticos se han encargado desde siempre de poner en tela de juicio esa dicotomía, y, en buena medida, han logrado desfundarla. Mi trabajo aborda la lectura de textos que la hacen trastabillar, y postulan -se lo proponga o no su autor- un régimen de lectura diferente, el cual pone de relieve que la poesía puede ser una manera de engendrar pensamiento, una instancia genética del pensar. Claro está, el pensamiento

³ Sintetizando las hipótesis de Nietzsche, podría afirmarse: no hay filosofía sin perspectiva, no hay perspectiva sin afecto, no hay afecto ni perspectiva ni filosofía sin cuerpo (de allí la necesaria superación del ideal ascético).

⁴ La “eticidad de la costumbre” es para Nietzsche la “auténtica y decisiva historia primordial, que ha fijado el carácter de la Humanidad” (GM, 148). Así, la valoración de la existencia que de ella se deriva - incredulidad con respecto a los sentidos, actitud hostil a la vida y negadora del mundo, que ve en el cuerpo una ilusión y en el instinto de vida un error- “no está inscrita en la historia del hombre como un caso de excepción y una rareza: es uno de los hechos más extendidos y más duraderos que existen” (GM, 152).

⁵ En esta línea de comprensión del discurso poético encontramos numerosos trabajos críticos sumamente iluminadores, los cuales han sido muy operativos en mi trabajo específico con los textos. Véanse especialmente: Muschietti, Delfina 1988; 1989; 1992; 1993; 1996a; 1996b; 1999; 2000; Cangi, Adrián y Paula Siganevich comp. 1996; Rosa, Nicolás 1997; Piña, Cristina 1999; Negroni, María 2000.

así entendido, supera el marco de la representación, es decir, va más allá del reconocimiento, de allí que pueda producir un verdadero engendramiento del sentido.

Dentro de este marco problemático, ha jugado un papel primordial en el trámite de mi reflexión la lectura de Gilles Deleuze. Tanto sus libros de autoría individual (*Nietzsche y la filosofía*, 1967; *Diferencia y repetición*, 1968 y *Lógica del sentido*, 1969) como aquellos que escribiera “a dúo” (esta expresión es de los autores) con Félix Guattari (*El Anti-Edipo*, 1972; *Mil mesetas*, 1973; *Kafka. Por una literatura menor*, 1975 y *¿Qué es la filosofía?*, 1991) han señalado de manera decisiva mi concepción de la escritura en general y de la escritura poética en particular. Si ella se sostiene, es gracias a la operatividad de un conjunto de nociones desarrolladas por los autores nombrados, entre otras: *sentido*, *acontecimiento*, y *devenir*.

El otro aspecto del marco de la representación o, en términos deleuzianos, de “la Imagen del pensamiento” (Deleuze 1968: 221-278), que la poesía o las escrituras poéticas aquí abordadas logran desautorizar o desmentir, es la separación radical entre *res cogitans* y *res extensa*, cuyo máximo o más claro representante es René Descartes, pero, como sabemos, no el único y desde luego, no el último⁶.

Para hablar de las relaciones entre cuerpo y escritura me he valido de la lucidez de muchos autores; además de los ya nombrados, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Julia Kristeva, Gilles Deleuze y Félix Guattari, ha sido determinante mi lectura de los textos (¿no-poéticos?) de Antonin Artaud.

Especialmente en sus libros: *El teatro y su doble*, 1938 y *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, 1947, el poeta ha concebido las relaciones entre cuerpo y escritura de

⁶ Considero necesario mencionar aquí al filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), quien polemizara con el pensamiento de Descartes durante el siglo XVII, es decir, en medio de la más absoluta hegemonía cartesiana. Si bien, como sabemos, el pensamiento de Spinoza ha sido revalorizado en la actualidad, murió olvidado y su obra no fue publicada sino hasta después de su muerte. El estudio y consideración crítica de sus trabajos ha sido abordado durante la última década por especialistas en neurología, dado el interés que despierta la obra de Spinoza en el terreno de las relaciones entre cuerpo y pensamiento (véase:

manera singularísima y altamente productiva, lo cual me ha permitido justificar mi propia comprensión de la dimensión corporal, o energética, que también es pulsional o, al decir de Julia Kristeva, específicamente semiótica⁷ del lenguaje poético. Como se verá, el genial poeta francés acompaña e ilumina todo el camino de mi reflexión.

Acerca de esta cuestión crucial para la literatura y para el arte en general, me ha guiado en mi indagación el último libro, ya mencionado, de Gilles Deleuze y Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?*, particularmente en relación al carácter heterogéneo de la obra de arte, y su calidad de vehículo de conservación de la sensación en la materia modelada (sea ésta tela, mármol, bronce, acorde o letra).

II

Las escrituras de los tres poetas abordados ponen en cuestión, como se ha dicho, dos dicotomías básicas (pares binarios siempre jerárquicos, por fuerza dogmáticos) que operan como configuradores de sentido y reguladores del orden cultural: poesía/pensamiento y escritura/cuerpo. Como se verá, abordaré los textos poéticos cartografiando sus rasgos y sus efectos, pero quiero señalar que ellos se impusieron a mi entendimiento como generadores de esa crítica, digamos, “cultural”, y como señales sintomáticas de la insuficiencia del modelo platónico-medieval-ilustrado/moderno para pensar la escritura poética en su auténtica *diferencia*. No se trata de una hipótesis previa, elaborada por mí de antemano y a la que los textos habrían de prestar servicio,

Damasio, Antonio (1994) *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*; y su último trabajo, de reciente publicación: *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain*, Harcourt, 2003.

⁷ “La teoría freudiana de las pulsiones permite pensar esta negatividad en el funcionamiento de un cuerpo que será el de un sujeto. Cargas energéticas pero ya semióticas (“bisagra de lo psíquico y de lo somático”), las pulsiones sacan el cuerpo de su extensión homogénea y hacen de él un espacio ligado al espacio exterior, son las fuerzas que trazan la cora del proceso”. (Kristeva 1973: 23). A propósito del orden semiótico y su inscripción en el enunciado literario, resulta imprescindible la lectura de sus artículos: *Poesía y negatividad* (1968) y *El engendramiento de la fórmula* (1969), ambos en: *Semiótica II*, Madrid, Fundamentos, 1981.

con fines argumentativos. Por el contrario, las obras poéticas de Alejandra Pizarnik, de Néstor Perlongher y de Amelia Biagioni provocaron en mí la poderosa intuición de que se alzaban en contra de un orden establecido y consagrado que los negaba, que negaba la especificidad y la condición de sus escritos, desconociendo al mismo tiempo la posibilidad de concebir una escritura del cuerpo, un orden del discurso heterogéneo, que, como se verá, puede desmentir aquellas certezas que han configurado y todavía dominan nuestro pensamiento occidental: el sujeto moderno, como sujeto puro de conocimiento; la escritura como producción de ese sujeto, y por lo tanto, hija de la Razón. A la vez, esta desmentida propone una nueva manera de concebir, no sólo la poesía, no sólo la escritura, sino también el propio pensamiento, abriendo un campo de reflexión y de debate que puede posibilitar una discusión (de hecho ha comenzado) en el seno de todos los saberes.

La presente investigación se divide en tres secciones, una dedicada a cada poeta. El orden de su presentación es arbitrario. En las dos primeras sobre todo, dedicadas a Alejandra Pizarnik y a Néstor Perlongher respectivamente, expongo y desarrollo las nociones filosóficas, teóricas y críticas que me han permitido realizar mis lecturas y mis observaciones; por ello la tercera, dedicada a Amelia Biagioni, es más breve, por cuanto aludo en ella a los desarrollos teóricos y críticos expuestos en las dos secciones anteriores, sin reiterarlos en detalle.

La *poesía de los sentidos* que postulara Artaud (la cual, como se verá, juega un papel clave en varios momentos de mi investigación) puede ser considerada un concepto, sólo si entendemos el concepto como aquello que remite a un conjunto (no formado) de problemas, siendo él mismo coextensivo a los rasgos o elementos que lo componen. En otros términos: el concepto atraviesa incesantemente la infinidad de variantes que lo hacen pensable, por eso no es una entidad fija y menos aún abstracta: es

un acontecimiento que se efectúa una y otra vez, renovando sus condiciones de posibilidad. Así, lejos de detener el pensamiento, lo engendra; lejos de ser algo dado, exige ser creado cada vez, en cada caso siempre singular⁸.

Este valor productivo del concepto me ha permitido abordar escrituras tan diversas como la de los tres poetas estudiados, puesto que cada autor, o cada texto, produce en condiciones singulares y absolutamente propias una *poesía de los sentidos*; cada texto y cada autor atestiguan que puede haber una nueva posición de la palabra, un nuevo *destino* para la escritura literaria.

Dicha puesta en juego de la dinámica del concepto, rápidamente referida en esta introducción, pero de incesante productividad en el desarrollo de mi trabajo con los textos, también es tributaria del pensamiento posestructuralista, que a su vez se nutre en la crítica de la Filosofía Moderna inaugurada por Friedrich Nietzsche y proseguida por Martin Heidegger. Citaré a continuación una bella imagen que la ilustra: “El concepto de un pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos...”(Deleuze-Guattari 1991: 26).

De igual modo lo que he dado en llamar “el cuerpo de la letra” opera según esa misma condición de movilidad y de incesante *sobrevuelo* sobre los discursos poéticos de Pizarnik, de Biagioni, de Perlongher. En cada caso esta idea es problemática y sólo he procedido a indicar algunas de sus condiciones, algunos de sus componentes, y, partiendo de ellos, a trazar mi propio recorrido de lectura.

Cada sección (una dedicada a cada autor) está iniciada por consideraciones introductorias que plantean en términos generales las cuestiones abordadas en cada una de las tres obras poéticas. Remito a ellas y a los desarrollos subsiguientes, los cuales,

⁸ Cfr. la idea de concepto como *sobrevuelo* en: Deleuze, Gilles y Félix Guattari 1991, Cap.1: *¿Qué es un concepto?*, pp. 21-38.

como se verá, presentan como marca configuradora un vínculo de generación recíproca entre nociones teóricas y consideraciones críticas.

En primer término, antes de abordar las problemáticas específicas de cada autor, le dedico un apartado a las genealogías posibles que traban relaciones, a veces conflictivas, entre sus obras y las de otros escritores (algunos alejados en el tiempo y en el espacio, otros contemporáneos y coterráneos). Del mismo modo me voy a detener en los contextos de los tres autores estudiados, sin pretender agotarlos, por la dificultad que entrañaría esa tarea, pero, principalmente, porque no es, como se verá, la orientación central de mi investigación, ni daría cuenta –aun siendo el trabajo de contextualización más exhaustivo- de los nudos problemáticos que bordean mis hipótesis.

OBRAS Y AUTORES:
GENEALOGÍAS Y CONTEXTOS.

I

Todo discurso posee una dimensión política. Se lo proponga o nó su autor. Lo busque o no su lector. Esto significa que todo texto se posiciona en el amplio y ramificado universo de los discursos, lo que podríamos llamar la trama discursiva propia del contexto socio-histórico-cultural del autor, el cual –además– funciona como una de las condiciones de su enunciación.

Dicho posicionamiento presenta múltiples aspectos. Uno de ellos, posiblemente el más visitado por la crítica, lo constituye la llamada “genealogía” de un autor o grupo de autores. Este término de filiación nietzscheana, que inspirara los más clásicos textos de Michel Foucault, alude a una operación: el descubrimiento del valor de los valores, sin tener en cuenta su utilidad o su función. Nietzsche impugna toda indagación acerca del origen que sea indiferente a los valores, y propone un análisis de ellos en su distancia y su diferencia: un análisis diferencial de los valores¹. Por eso la genealogía es, eminentemente, una crítica (esa crítica hacia la que Kant tendió, pero no pudo lograr) activa y creativa.

La genealogía nietzscheana apunta, pues, a la comprensión del *sentido* de los valores (aquello que decide que “algo” sea un valor o no). Ahora bien: por qué propongo aquí la cercanía del concepto nietzscheano de genealogía y el concepto –de igual nombre– que la crítica emplea para establecer los lazos que una textualidad traba con su pasado, con

¹ Véase: Deleuze, Gilles (1967), específicamente: “El concepto de genealogía”, págs. 7-10.

sus antecedentes literarios. Respondo: porque ambos obedecen a una dinámica de apropiación².

El *quantum* de pulsión al que hace referencia Friedrich Nietzsche en su obra (GM: I, 13) es precisamente la fuerza de apropiación que hace que un fenómeno, cosa, objeto, sea ese fenómeno cosa u objeto, más allá de toda “voluntad” personal o subjetiva. Por eso hablamos de fuerza del deseo, interpretando la expresión de Nietzsche y, eventualmente, completándola a la luz del descubrimiento freudiano (me refiero específicamente a la dinámica de las pulsiones, la dinámica libidinal).

Ahora bien, teniendo en cuenta aquello que, en la estela del pensamiento de Roland Barthes, llamaremos el deseo que hace producir el texto³, queda claro que no resultaría legítimo establecer una causa eficiente del deseo, identificable con un individuo, con un yo personal. Por lo tanto, no caben determinaciones que obturen el dinamismo rizomático de la productividad textual. En otros términos: no me parece legítimo establecer la existencia de un “deseo de autor” y de un “deseo de lector”, sean estos coincidentes o no. El texto obedece a la fuerza de *su* deseo, que es, en la perspectiva nietzscheana que nos hemos propuesto como marco de trabajo, una *apropiación* de rasgos, de estrategias, de procedimientos, de alusiones y de omisiones, de presencias y de ausencias, que lo marcan, lo determinan, lo hacen dialogar con otros textos, con otras estrategias que marcan otras escrituras y que remiten a otros textos, y así en una indetenible red de tránsitos –para emplear la feliz expresión de Néstor Perlongher.

² “Nunca encontraremos el sentido de algo (fenómeno humano, biológico o incluso físico), si no sabemos cuál es la fuerza que se apropia de la cosa, qué la explota, qué se apodera de ella o se expresa en ella” (Deleuze 1967: 10). Gilles Deleuze habla aquí casi con las mismas palabras de Nietzsche en GM I, 13, pp. 58-61.

³ Toda la obra del segundo Barthes bordea esta cuestión, dándole multitud de especificaciones y determinaciones según la orientación de los procesos de lectura/escritura.

Creo que es traicionar —o no entender— la postulación barthesiana / freudiana / nietzscheana (trazando deliberadamente el camino de regreso) adscribir el deseo a una entidad personal que “establecería” su fuerza y su itinerario discursivo, intensional. La *apropiación* tal como la concibe y la describe F. Nietzsche en su obra es una operación intensiva y a-personal (o trans-personal) que le confiere a lo real una condición esquivada a los controles de la racionalidad y a las determinaciones de la voluntad. La teoría nietzscheana del sujeto desconfía y abjura de los controles del racionalismo moderno, y postula la fuerza y la pulsión como la energía que promueve la vida misma, cuyo único “soporte”, paradójicamente, es el cambio.

Ahora bien, vayamos al propósito de este apartado.

Toda “genealogía” que pretenda establecer el “origen” de una discursividad o de una estética, será válida en la medida en que se presente a sí misma como **un trazado** en la pluralidad indeterminable de los modos de intertextualidad, de diálogos y de tránsitos en los que un texto está implicado⁴.

Esta red, compleja y además, en perpetuo desequilibrio, está “impulsada” por fuerzas que la exceden y, desde luego, la modifican. Está en perpetuo desequilibrio maquínico —para usar en este caso una feliz expresión de Gilles Deleuze— por ser el campo de operaciones de múltiples fuerzas divergentes. En este escenario de intensidades nómades parecería contradictorio querer establecer líneas precisas y sobre todo, filiaciones indiscutibles. Resulta, pues, inconcebible, hablar de “la” genealogía de un texto, o de la

⁴ Véase a propósito el concepto de *paragramatismo* en Kristeva (1969: 63 y ss.).

obra de un autor (la cual, por otra parte, presenta también “bordes problemáticos”, como lo planteara lúcidamente Michel Foucault hace más de treinta años⁵).

II

A continuación me propongo presentar ese “trazado” al que aludí en el párrafo anterior, teniendo en claro que las líneas de mi recorrido no son las únicas concebibles en esa red de intensidades, diálogos, traslados: apropiaciones que todo texto implica al tiempo que es implicado en ellas⁶.

La escritura de Alejandra Pizarnik⁷ remite, para cualquier lector atento, a la obra de sus admirados poetas franceses: Charles Baudelaire; Arthur Rimbaud; Paul Verlaine;

⁵ Si bien la célebre clase magistral de Michel Foucault a la que hago referencia se titula: “¿Qué es un autor?”, está claro que son abordados simultáneamente otros problemas asociados; por ejemplo: ¿qué es una “obra”? ¿Cuáles son sus límites y su estatuto ontológico? (Foucault 1969).

⁶ Empleo aquí el verbo “implicar” en el mismo sentido en el que, en otros momentos de esta investigación, usé el verbo “complicar”, aludiendo a su etimología latina: *cum* + *plica,ae* = el texto está material y energéticamente inscripto en la dinámica del pliegue. Véase: Deleuze, Gilles (1988). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona, Paidós, 1989: “La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a “un estanque de materia en el que hay diferentes flujos y ondas” (Cap. 1: Los repliegues de la materia, pág. 13). Y más adelante: “...la oposición de Leibniz a Newton no sólo se explica por la crítica del vacío, sino porque los fenómenos de “atracción”, a los que Leibniz reconoce de buen grado una especificidad (magnetismo, electricidad, volatilidad), no le parecen, sin embargo, capaces de superar el orden de los mecanismos de contacto o por contigüidad (los “empujes”, los “impulsos”). Un trayecto creado de instante en instante por una disminución infinitesimal de tensión actúa tan por contigüidad como un camino preformado, rail o tubería; una ocupación progresiva de todo el espacio posible por un conjunto de ondas no implica menos acciones de contacto en un fluido. [...] En resumen, lo que Leibniz reclama contra Newton es el establecimiento de una verdadera forma, irreductible a un todo aparente o a un campo fenoménico, puesto que debe conservar la distinción de sus detalles y su propia individualidad incluso en la jerarquía a la que pertenece. Por supuesto, tanto los semitodos como las partes, tanto las atracciones como los empujes, los equilibrios dinámicos y mecánicos, tienen una gran importancia. Son indispensables, pero sólo constituyen enlaces secundarios horizontales, y siguen máximas subalternas según las cuales las estructuras funcionan y las figuras se ordenan o se encadenan, una vez que están formadas. Si aquí hay una finalidad, sólo es la que realiza el mecanismo”. (Cap. 8: Los dos pisos, págs. 133-4).

⁷Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*, edición crítica de Cristina Piña, Buenos Aires, Corregidor, 1993. Todas las citas están tomadas de esta edición. Para abreviar las referencias a los textos se emplearán sus respectivas siglas, a saber: LUI, *La última inocencia* (1956); LAP, *Las aventuras perdidas* (1958); AD, *Árbol de Diana* (1962); LTLN, *Los trabajos y las noches* (1965); LCS, *La condesa sangrienta* (1967); EPL, *Extracción de la piedra de locura* (1968); NF, *Nombres y figuras* (1969); IM, *El infierno musical* (1971); DP,

Stéphane Mallarmé; Isidore Ducasse, conde de Lautréamont; André Breton; Gérard de Nerval; Antonin Artaud, entre otros. La presente investigación da cuenta, en alguna medida, sin pretensiones de exhaustividad, de la intertextualidad de la obra de Pizarnik con todos ellos. No puedo evitar la mención –porque me parece muy iluminadora y oportuna– de una de las frases que dejó escritas en el pizarrón de su cuarto de trabajo: “oh vida / oh lenguaje / oh Isidoro” (TS: 255), en obvia referencia a Lautréamont. Esta línea genealógica es, posiblemente, la más visible, la más abierta, la más explícita, lo cual no significa, desde luego, que sea la única.

Más allá de la profusión de citas sin comillas, de los injertos de textos de los mencionados autores en sus poemas, de las menciones explícitas a sus obras o a sus vidas, de los epígrafes, de su presencia indubitable aun en poemas que no los evocan de manera directa, la genealogía francesa en la obra de Alejandra Pizarnik opera como apropiación de estrategias, de juegos de palabras, de intensidades, de cuestiones últimas o existenciales, de concepciones de la poesía y del lenguaje, de modos de nombrar y de representar, de materiales de toda índole. Desde luego, estas observaciones, bastante fáciles de verificar por otra parte, no son sólo mías⁸; al contrario, coincido en ellas con numerosos críticos y lectores de su obra. Ivonne Bordelois, su amiga entrañable, recuerda “su lema preferido, la frase candente de Rimbaud: *La vraie vie est ailleurs*, la verdadera vida está en otra parte” (Bordelois 1998: 14). Como sabemos, la frase de Rimbaud es mucho más que un pasaje preferido, es, como bien señala Bordelois, “su lema”, su propia convicción, presente y

El deseo de la palabra (1975) y TS, *Textos de sombra y últimos poemas* (1982). En cada caso, los números de página corresponden a la citada edición de *Obras completas*.

⁸ Véanse las referencias al respecto en la presente investigación: I: págs. 78-80; 90; II: págs. 108-124; 132-3. Además de los críticos que mencionaré a continuación, y con quienes dialogaré en alguna medida, ubican a Pizarnik en vínculo productivo con la estética surrealista: Aguirre 1977: 87-91; Lagmanovich 1978: 885-895; Cobo Borda 1972: 45 y ss.; Maturo de Solá 1967; Culleré 1972: 66-7; Koremblit 1991: 104.

actuante de manera obsesiva en todos sus libros de poemas. En este sentido es iluminador otro recuerdo de Bordelois:

“...empecé entonces a desmadejar con Alejandra el tapiz de la literatura francesa –que conocía con una originalidad y una autoridad indiscutible, desde Christine de Pisan y Rutebeuf hasta Mallarmé y Pierre Jean-Jouve. [...] Al lado de ella era necesario primero des-leer para luego releer en su intención primigenia a esos clásicos tantas veces ignorados –como Baudelaire o Verlaine. [...] De las lecturas de los textos sagrados de la poética francesa pasamos sin transición, a través de sesiones surrealistas de cadáveres exquisitos en las que ella me inició, a la lectura de sus poemas, los originales de *Árbol de Diana*.” (17-18).

Susana Haydu subraya también la filiación francesa en su poesía:

“Su obsesión con el lenguaje está también recorrida por la violencia: ‘Escribe hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte’. Y se identifica con Rimbaud, en otra entrada de su diario del año 61: ‘Soñé con Rimbaud. *Par litterature / J’ai perdu ma vie.*’ (Haydu 1996: 4).

Y más adelante agrega:

“[Blanchot] la lleva a seguir sin temor la exploración que se había iniciado con Mallarmé, a quien admiraba. Pizarnik emplea muchas veces las metáforas de Mallarmé. Cuando dice “yo me desplumo” pensamos en lo que Mallarmé escribía a Cazalis: “ma lutte terrible avec ce vieux et méchan *plumage*, terrassé, heusement, Dieu” (5).

Y luego:

“Pizarnik se refiere a su lucha ‘cuerpo a cuerpo’ con el poema, como si uno y otro fueran una misma cosa que debiera fundirse para alcanzar sentido y trascendencia: transformar la vida misma en poesía. Su amada frase de Rimbaud: ‘la rebelión es mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos’⁹ expresa esa fusión donde ya no hay diferencias entre contemplador y contemplado” (29).

⁹ Haydu alude aquí al poema 23 de AD, p. 80.

Del mismo modo en los Capítulos IV y V de su libro (pp. 59-114), hace referencia a la nutrida intertextualidad de la poeta con el surrealismo francés.

Enrique Pezzoni y Alicia Genovese reparan en el diálogo que Pizarnik entabla (a lo largo de toda su obra) con la famosa frase de Breton:

“...esa compulsión al juego de palabras, ese juego que viene de la tradición surrealista, eso de *les mots font l'amour* para ella absolutamente encarnado” (Enrique Pezzoni citado por Ivonne Bordelois, p. 17).

“El lenguaje, el poema será para Pizarnik el lugar privilegiado por su recorrido insistente a través de ausencias y silencios. El poema se asociará a un paisaje desértico. ‘Las palabras no hacen el amor [le responderá intertextualmente a André Breton] hacen la ausencia’”. (Genovese 1998: 66).

De las muchas referencias a esta genealogía en la obra crítica de Cristina Piña, elijo dos:

“...su estética literaria –que la inscribe en la tradición de poetas que, como Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud y otros, concibieron a la poesía como un acto trascendente y absoluto que implicaba una verdadera *ética*- llevó a Alejandra a configurar su vida según el conjunto de rasgos tradicionalmente atribuidos al mito del poeta maldito...” (Piña 1991: 19)

“Rimbaud y Lautréamont, entonces, por abrir la escritura a lo obscuro; Mallarmé, en un sentido, por reprimir tanto la dimensión de lo sexual y, en otro, por hacer explotar a tal punto lo simbólico a partir de los impulsos semióticos, que la sexualidad termina por erigirse en el misterio radical del texto. Ambas articulaciones aparecerán en la producción de Alejandra: la apertura a lo obscuro, en sus textos en prosa; la represión y la transgresión semiótica, en su poesía. [...] Volviendo ahora a las selecciones que subyacen a la concepción del poeta maldito, como vimos, la recusación de la dimensión religiosa y la apertura a lo obscuro le son propias. Asimismo, la quiebra con la tradición literaria, ante la cual se instalan en posición casi adánica, por cuanto reconocen sólo algunos padres, tan iconoclastas como ellos –

Baudelaire para los tres citados, el Hugo ‘satánico’ para Baudelaire. Dicho gesto será repetido por sus sucesores surrealistas, que los eligen a ellos como su familia secreta [...] para entender a Alejandra es preciso recordar su coincidencia con ciertos aspectos del surrealismo que luego precisaré, así como con esa solitaria y estremecedora figura que es Artaud.” (Piña 1999: 27-28).

Delfina Muschietti (1992) atiende a los lazos que la escritura de Pizarnik entabla con la poesía argentina de las primeras décadas del siglo XX, particularmente con la obra de Alfonsina Storni. La ensayista establece dos momentos en la obra de Storni¹⁰. El segundo, inaugurado por *Languidez* (1920), abandona un estereotipo y una retórica (la de las “nacidas para amar”) que había sido cultivada en los primeros libros: *La inquietud del rosal* (1916), *El dulce daño* (1918) e *Irremediablemente* (1919)¹¹. Dicho abandono implica:

“un cambio de programa estético al que se llega en el cruce de una praxis política. Por eso la escritura poética de Alfonsina nunca dejará de llevar sobre su cuerpo la marca de la ambivalencia: mezcla de estética y política, de mujer y de hombre, de literatura sentimental y polémica periodística, de cultura alta y cultura popular. Un discurso travesti que elude la clasificación” (1992: 15).

En el mismo artículo, Muschietti explica:

“Se exhibe en la práctica estética una práctica política: desenmascarar el poema de amor como un dispositivo de encierro, desacralizar un género con la intrusión de otros ajenos a su dominio. En la textura misma del poema se

¹⁰ “La escritura de Alfonsina empieza con *Languidez* a diferenciarse de las operaciones de mistificación a las que su propia palabra se doblegaba. Doble mirada que posibilita resolver el estereotipo en parodia burlona (“Charla”, “La pesca”, “La ronda de las muchachas”, “Van pasando mujeres”). Allí domina un aire inocente, añorado, asumido irónicamente por la que habla para descargar la fuerza de la burla: “Venid muchachas bellas, / El parque alegre está, / Formemos una ronda / ... / Desde viejas edades, / ¿Quién se puede quejar? Nos crían muy rosadas / Para el buen gavilán.” Este poema reprograma así el viejo “Ananké” con el que Darío cerraba su *Azul*. El doble registro que éste ponía en el diálogo de dos voces (la paloma y el gavilán) se resuelve en una misma voz desdoblada, que se pliega sobre sí con sorna para desautorizar una retórica mistificadora”. Delfina Muschietti (1992), pág. 15.

¹¹ Cabe consignar que el crítico Alejandro Fontenla considera que ya en su libro de 1918, *El dulce daño*, se “inicia la línea de humor irreverente, una de las vertientes más lúcidas de su poesía. La moral atávica y compulsiva de la época iba acompañada por un aspecto exterior presuntuoso e infatuado en gestos e indumentaria. A esto opone Alfonsina su imaginación y su humor. Como pocas cosas, detestaba la mediocridad y la vulgaridad.” (Fontenla 1980, nota 6, pág. 98).

produce la *mezcla*: el operador que realiza el cruce entre los patrones culturales de lo femenino y lo masculino [...] Pero lo más interesante del cambio de programa estético, que esboza *Langüidez* y profundiza *Ocre*, reside en la capacidad de autorreferencia paródica. Desde allí se ataca la retórica momificada que se identifica con el género *poema de amor*, y se abre el camino para una liberación (en temas, léxico, sintaxis, métrica, rima) que alcanza su cumbre sólo nueve años después con *Mundo de siete pozos* (1934).” (15).

Estos rasgos se hacen progresivamente fuertes en la escritura de Alfonsina Storni, y son precisamente –como lo señala la ensayista– los que permiten trazar una línea genealógica hasta Alejandra Pizarnik. En efecto, la propia Muschietti lo señala en un artículo posterior:

“... se hizo evidente que su escritura no era homogénea, sino que sus poemas, a lo largo de cinco libros y casi diez años hasta 1925, eran escenario de una lucha entre dos voces, una duplicidad que se continúa de diferentes formas en la poesía de las mujeres, en una genealogía que hace arco desde Alfonsina con pie en Alejandra Pizarnik hasta la explosión de la escritura de las mujeres en los 80. Una de esas vetas, la autoparodia, la ironía y el humor sarcástico, es del todo inaugural en la poesía escrita por mujeres y reaparecerá con la escritura subterránea de Pizarnik (aquella que no quiso publicar en vida), o con los poemas de Susana Thénon.” (Muschietti 2002: 2).

Alicia Genovese (1998: 53-68) postula (o “busca” si nos atenemos al título del capítulo que citaré) esta misma línea genealógica, la cual puede ser trazada desde lo que Genovese llama la “segunda voz” de Alfonsina (en clara sintonía, por cierto, con los trabajos de Delfina Muschietti, ya citados):

“Superpuesta a su primera voz que la ubica dentro del modernismo, se modula su segunda voz, la que aún alcanza resonancia en la poesía contemporánea escrita por mujeres, una voz que contiene furia y desafío y también burla e ironía. Es, por ejemplo, la voz que reacciona a lo convencional con el rechazo y el autoexilio, la voz de la autoexcluida de la ‘casta de buey / con yugo al cuello’ (PC, p. 52) y que da a su instinto

de conservación, confinado en la soledad, la imagen primaria, animal de 'La loba': Yo soy como la loba. / Quebré con el rebaño / Y me fui a la montaña / Fatigada del llano. (PC, p. 52)" (57)¹².

Resulta muy interesante, en este trazado, la observación de rasgos tales como "el giro de la diversión, el gesto más suelto de la travesura" (59), elemento que nos remite, claramente, a los llamados "textos obscenos" de Alejandra Pizarnik (especialmente su obra póstuma: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, y *Los poseídos entre lilas*) aunque curiosamente Alicia Genovese no haga explícita esta relación. Del mismo modo cabe establecer el vínculo genealógico Storni-Pizarnik a propósito de lo que Genovese describe en la obra de Alfonsina como "elementos que la retórica de su poesía primera hubiese descartado por antipoéticos: una oreja, una gallina, un diente, unos zapatos de piel de víbora" (59).

Si bien coincido con este carácter "inaugural" de humor irreverente, autoparodia y sarcasmo, en virtud del cual, efectivamente, puede ser trazada la genealogía A. Storni-A. Pizarnik, comparto plenamente la idea de Beatriz Sarlo, de que la actitud renovadora de Alfonsina consiste en "una voluntad de contradicción de los destinos sociales, ejercida en decisiones básicas de su propia vida" (1989: 80), es decir, la renovación promovida por Alfonsina se juega en el terreno ideológico, político y programático, pero no en el estético-formal:

"En su poesía se invierten los roles sexuales tradicionales y se rompe con un registro de imágenes atribuidas a la mujer. Si, desde el punto de vista literario, no trae innovación formal, es innegable un nuevo repertorio temático que, en el espacio del Río de la Plata, comparte con

¹² Es extraño que Alicia Genovese no cite aquí el verso de Pizarnik: "loba azul es mi nombre", o "un puro error / de loba en el bosque" de LTLN: 99.

Delmira Agustini. Con este repertorio, Alfonsina abre su lugar en la literatura. Su poesía será no sólo sentimental sino erótica; su relación con la figura masculina será no sólo de sumisión o de queja, sino de reivindicación de la diferencia; los lugares de la mujer, sus acciones y sus cualidades aparecen renovados en contra de las tendencias de la moral, la psicología de las pasiones y la retórica convencionales. “Yo soy como la loba”, escribe Alfonsina en *La inquietud del rosal*.” (Sarlo 1989: 79).

Sarlo sostiene que la fuerza renovadora de la obra de Storni es de naturaleza ideológica, y en ello reside su éxito y su vigencia: “si bien recurre a la retórica del tardorromanticismo, lo hace para contradecir su ideología explícita. Trabaja, Alfonsina, con los recursos poéticos que conoce pero deformando sus contenidos ideológicos” (80).

No habría, según Sarlo, un abandono de la estética del romanticismo tardío (“explota al máximo, hasta la reiteración y el agotamiento, las normas literarias tardorrománticas y modernistas o decadentistas”, p. 85); no habría renovación formal a partir de *Languidez*. En el prólogo a este libro, Alfonsina anuncia “el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuada cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, al menos en un sentido” (Storni 1920: 8). Sin embargo, Sarlo afirma: “Ese abandono, como señala Nalé Roxlo, no lo realizará nunca” (81).

Alfonsina no logra romper con las convenciones literarias de su época, y en modo alguno supera “el sesgo abiertamente autobiográfico” que tendrá su escritura hasta el final.

Por lo tanto, la línea genealógica Storni-Pizarnik se traza en el plano de las operaciones ideológicas que modulan una nueva voz (como coinciden en señalar Muschietti y Genovese), capaz de reformular los lugares sociales y subjetivos, de establecer respecto de los roles tradicionalmente atribuidos a los sexos, un nuevo orden vehiculado por la ironía y el sarcasmo, la mordacidad y el ingenio verbal.

Ahora bien, en lo atinente a la renovación formal y a las operaciones de borramiento del yo empírico en una escritura estallada, vehículo y marca de una “subjetividad en proceso”, la genealogía de Pizarnik toma otro camino. Será sin duda en sus amados Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé en quienes Alejandra beberá el cáliz de la desesperanza en la palabra: “este canto me desmiente, me amordaza” (AD: 87); “Quién dentellea con una boca de papel. Nombres que vienen, sombras con máscaras. Cúrame del vacío –dije...” (EPL: 129); “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes” (EPL: 136); “El lenguaje es vacuo y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas. [...] Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son de piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volverá. Digo esto porque nunca más sabré destinar a nadie mis poemas” (IM: 152-153).

Por otra parte, así como algunos críticos coinciden en establecer momentos estéticamente diferenciables en la obra de Alfonsina Storni (Fontenla 1981; Muschietti 1992; Genovese 1998) ratificando el propósito explícito de la autora en el prólogo a su libro de 1920 (si bien tanto Sarlo como antes Nalé Roxlo no observan un punto de inflexión identificable), está claro que también en la obra de Alejandra Pizarnik podemos establecer rasgos formales muy diversos en distintos momentos de su producción. Es evidente que el tratamiento del lenguaje, la construcción de los versos, el estilo general en AD y en LTLN, obedece a un modo de representación y a un empleo del discurso poético que no reeditarán sus libros posteriores. La descripción de los procedimientos -obrante en la primera parte de esta investigación- a propósito de las largas prosas que caracterizan EPL, me exime de

reiterarlós aquí. La dinámica del aplazamiento infinito del sentido¹³ expresa una transformación gradual y progresiva de sus textos que “desconocerán” los procedimientos canónicos de la lírica rioplatense en las primeras décadas del siglo. Con más intensidad se opera este desconocimiento en la enunciación desgarrada de IM: “Nada se acopla con nada aquí [...] La cantidad de fragmentos me desgarrar / Impuro diálogo / Un proyectarse desesperado de la materia verbal / Liberada a sí misma / Naufragando en sí misma” (IM: 155).

No obstante sí es reconocible cierto diálogo con una lírica más ajustada a los programas estéticos del modernismo en sus primeros libros. Por ejemplo:

RELOJ
Dama pequeñísima
moradora en el corazón de un pájaro
sale al alba a pronunciar una sílaba
NO (LTLN: 102)

Considero legítimo leer este poema en diálogo, precisamente, con el célebre “Hombre pequeñito” de Alfonsina: la “dama pequeñísima”, el pájaro encerrado (jaula o reloj), la sílaba transgresora y contestataria que modificará actitudes y roles establecidos por un orden anacrónico y sexista.

Creo, por todo lo expuesto, que tanto la genealogía francesa como la rioplatense son absolutamente claras y es legítimo el establecerlas. Sólo señalo una vez más, que ambas líneas se tienden en planos bien diferenciados y operan en momentos distintos de su producción.

¹³ Véanse págs. 72. y ss.

A propósito, precisamente, de la última parte de la producción de Alejandra Pizarnik (me refiero a algunos momentos de *El infierno musical* y, sobre todo, a su obra póstuma) resulta inevitable vincularlos con la obra de Oliverio Girondo, en especial con su último libro: *En la marmédula*. Más allá de que ambas escrituras presenten diferencias muy notables, la fuerza transgresora que desarticula el código, la sintaxis, las convenciones literarias, los imperativos del canon, que ridiculiza los lugares comunes del academicismo, la vulgaridad intelectual, las concesiones a las exigencias de modas literarias, y, en general, desestabiliza todos los niveles de la enunciación, fuerza transgresora que operará inevitablemente la desarticulación del sujeto, se encuentra presente y actuante en los dos grandes poetas. Tal resultado, como queda demostrado por sus biografías literarias, no tiene línea de regreso. Dice Enrique Molina en el Prólogo a la edición citada de las obras de Girondo, acerca de su último libro:

“Tanto el sentido como el ritmo, las asociaciones fonéticas, la entonación, etc., se descargan en un impacto único. La expresión arrasa con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica. En este libro de fórmulas rituales se juega una de las aventuras más audaces de la poesía moderna. Sentimos en él el jadeo, la danza alrededor del fuego, la exaltación encantatoria de los poderes verbales.” (OC: 36-7).

Este fragmento podría referirse a los textos póstumos de Alejandra Pizarnik, o también a algunos de IM. Molina continúa:

“El lenguaje se precipita en estado de erupción, los vocablos se funden entre sí, se copulan, se yuxtaponen, combinando seres y formas en una especie de Jardín de las Delicias. De tales simbiosis surgen visiones inéditas, síntesis de especies y reinos, sonidos guturales que adquieren de pronto una significación preológica (“metafisirrata”, “erofrote”, “agrinsomnes”, “egogorgo”, “olavecabracobra”... etc.)” (íbidem).

Es sugestivo que Molina aluda al “Jardín de las Delicias”; como sabemos, el Bosco es un artista muy evocado por Alejandra Pizarnik, especialmente en su última obra publicada en vida (cuyo título, *El infierno musical*, también corresponde a un cuadro de Jerónimo Bosch)¹⁴. En cuanto al lenguaje “en estado de erupción” y los vocablos que “copulan” basta leer algunos textos de *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* para establecer la relación, muy visible, entre estos dos autores.

Ahora bien, la cuestión que considero irresoluble para la crítica, es la siguiente: ¿habría influencia de esta obra de Gironde, anterior y cercana en el tiempo, en la génesis de los trabajos de Pizarnik que se publicarían póstumamente? ¿o se produce una coincidencia en la evolución de sus respectivos lenguajes, apropiación común de estrategias de ruptura y transgresión, que los llevó a producir obras comparables entre sí desde el punto de vista de su construcción (o su deconstrucción) lingüística? Más allá de esta cuestión, a la que no me considero capaz de responder, la filiación (sea histórico-genética, sea de coincidencia estratégica) es evidente:

“-Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores –dijo el Dr. Flor de Edipo Chú”. (TS: 324).

Es curioso que Enrique Molina en su Prólogo a las obras de Gironde emplee la expresión, ya citada: “El lenguaje se precipita en estado de erupción”, lo cual constituye una paráfrasis involuntaria del texto de Pizarnik que acabo de transcribir. Parecida

¹⁴ Leemos en una entrevista a Pizarnik del año 1966, cuando ya había entregado a la editorial su libro *Extracción de la piedra de locura* (al que ella tituló originalmente “Fragmentos para dominar el silencio”) y estaba trabajando en el libro de 1971, *El infierno musical*, ambos títulos coincidentes con cuadros del Bosco: “...trabajo en poemas nuevos (creo que nuevos en todos los sentidos de esta palabra ambigua) que constituirán un séptimo libro de poemas. Aún no tiene título pero yo lo llamo “J. B.” Por Jerónimo Bosch (algunos

coincidencia tiene lugar a propósito del poema “El infierno musical”, del libro homónimo: “La cantidad de fragmentos me desgarran / Impuro diálogo / Un proyectarse desesperado de la materia verbal / Liberada a sí misma / Naufragando en sí misma” (IM: 155). La cantidad de fragmentos que desgarran al sujeto, expresan la poderosa intuición del vínculo indisociable entre escritura y subjetividad. Así lo intuye también la obra de Girondo:

“...soy yo sin vos
sin voz
aquí yollando
con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla
entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos
lo sé
lo sé y tanto
desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo
junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre...” (EM: 435).

La recurrente alusión a la subjetividad irremediablemente dividida, también vincula intensamente a ambas escrituras:

SÓLO UN NOMBRE	ARIDANDANTEMENTE
alejandra alejandra debajo estoy yo alejandra (LUI: 31)	Sigo solo me sigo y en otro absorto otro beodo lodo baldío por neuroyertos rumbos horas opio desfondes me persigo [...] mientras sigoy me sigo [...] aridandantemente sin estar ya connigo ni ser otro otro. (EM: 408)

Ahora bien, otros críticos, como Víctor Gustavo Zonana, descreen en la posibilidad de contextualizar la obra de Alejandra en el sistema de la literatura argentina de los ‘50 y los ‘60. En su artículo justifica esta actitud con dos elementos, por cierto heterogéneos, a

saber: “las propuestas no coincidentes de la crítica”, y la concepción del “poeta fuerte” del crítico Harold Bloom¹⁵:

“Como la de todo poeta fuerte de filiación romántica, la obra de Alejandra Pizarnik elude cualquier intento de contextualización. Parece surgir, en el sistema de la lírica argentina contemporánea, como una voz absolutamente original, sin antecesores ni sucesores.

Esta imagen es apuntalada por la crítica. Cristina Piña considera infructuosos los intentos contextualizadores ya que en su universo literario no se advierten ‘ni los temas, ni el manejo del lenguaje’ característicos de la poesía de los ‘50 y los ‘60, décadas que corresponden a la publicación de sus primeras obras. Aparentemente, la observación de Cristina Piña parece convalidarse si se revisan las propuestas no coincidentes de la crítica. Se suele inscribir a Alejandra Pizarnik en la difusa corriente del surrealismo argentino, aunque no se la considere una representante “ortodoxa” del movimiento. Esta forma de encuadre no explica la presencia de ciertas notas peculiares de su poética que la apartan decididamente del impulso surrealista. Entre ellas, el trabajo de orfebrería sobre el poema; la ponderación rigurosa de cada palabra que la aleja de la inmersión onírica y la lleva a un estado de insomnio, de desvelo terriblemente lúcido; la conciencia de que la tentativa poética de fusión de contrarios está destinada, finalmente, al fracaso”. (Zonana 1997: 120-121).¹⁶

Debe consignarse que hay en este punto, por parte del ensayista, una lectura sesgada de la cita que él mismo realiza para justificar su rechazo a la inscripción surrealista, por cuanto Piña sí incluye, como ha sido señalado aquí, a Alejandra Pizarnik en la estela del surrealismo, más allá de que la poeta no empleara el método de la escritura automática:

“quienes más profundamente la marcaron fueron los poetas surrealistas, cuya influencia no se agota en un ocasional contacto

¹⁵ Zonana cita a Bloom por su obra de 1975: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1975.

¹⁶ Para la contextualización de Alejandra Pizarnik en “la difusa corriente del surrealismo argentino”, véanse: Maturo de Sola, Graciela: *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Bs.As., E.C.A., 1967. Cobo Borda, Juan Gustavo. “Alejandra Pizarnik: la pequeña sonámbula”, en: *Eco*, Bogotá, Tomo XXVI/1, Núm. 151, nov. de 1972, págs. 40-64. Culleré, Carlos. “Notas sobre el surrealismo en Argentina”, en: *Zona Franca*. Caracas, Año II, Segunda época, Núm. 11, febrero de 1972, págs. 66-67.

temprano con algunos de sus principales representantes y difusores en el país o en los notorios nexos que podemos descubrir entre su primer libro y la poesía de Breton, sino que resulta verdaderamente configuradora de su vida y su poesía a partir de la incorporación del aspecto más esencial y revolucionario del programa surrealista: la concepción de que lo poético va más allá de la escritura concreta del poema y afecta a la vida misma. El gran aporte revolucionario del surrealismo no fueron la escritura automática o el ejercicio sistemático del azar objetivo, sino el gesto radical de convertir la vida en poesía, haciendo saltar las convenciones esclerosadas de una sociedad burguesa...” (Piña 1991: 53).

La única inscripción que Zonana parece aceptar sin reparos es la que vincula la obra de Pizarnik con “una modalidad particular de la poesía órfica que se desarrolla en la Argentina entre el ‘40 y el ‘50. Desde esta perspectiva se explica la presencia, en toda su obra, de los tópicos de la infancia como paraíso perdido, el poeta como ser caído, [...] la noche como ámbito propicio para el poetizar” (122).

Susana Haydu señala “la dificultad de ubicar a Alejandra Pizarnik dentro de una escuela literaria o un grupo determinado. Su poesía, de matiz sumamente individual y hermético, rechaza todo encasillamiento” (11). No obstante, citando a Horacio Salas y su concepto de generación en vínculo directo con la participación de los poetas en revistas literarias, las relaciones entre las revistas y su evolución, la ubica en la del ‘60.¹⁷ Haydu sigue dos líneas en su análisis para contextualizar la obra poética de Alejandra Pizarnik: las revistas en las que la autora publicó y las relaciones con poetas de la generación anterior, como Silvina Ocampo, Enrique Molina y Olga Orozco (Haydu: 17).

Ahora bien, atenerse con demasiado apego a este último criterio, puede conducir a equívocos, pues al observar los lugares de sus publicaciones fuera de libro, puede inferirse que no hay en Pizarnik –o al menos es indetectable- una filiación o adscripción neta a

¹⁷ Haydu cita a Horacio Salas: *La generación poética del ‘60*, Bs. As., E.C.A., 1975.

ninguno de los “territorios” que configuraban el mapa cultural de los ‘50 y los ‘60, en lo que a poesía se refiere. Para justificar la afirmación precedente, daré a continuación una lista de las publicaciones que la contaron entre sus colaboradores:

La Gaceta de Tucumán (1965; 1970). *Sur*, Bs. As. (1963). *Poesía Buenos Aires* (1963-65). *Mundo Nuevo*, París (1967). *La Nación*, Bs. As., (1965; 1972). *La Estafeta literaria*, Madrid (1967). *Cuadernos*, París, 1963. *Papeles de son armadans*, Palma de Mallorca (1968). *Revista de Occidente*, Madrid (1971). *Árbol de Fuego*, Caracas, (1971-72). *Diálogos*, México, (1965: en la que publicó por primera vez *La condesa sangrienta*). *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid (1968); *La Gaceta del FCE*, México, (1972). Además de ensayos y colaboraciones en: *Humboldt*; *Nouvelle Revue Française*; *Tiempo presente*, *Mito*; *Zona Franca*; *Temas*; *Outcry*; entre otras.

Aunque con frecuencia se la adscribe a *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre¹⁸, la heterogeneidad de los perfiles ideológicos de las mencionadas revistas, sus diferencias en cuanto a la inscripción académico-institucional de algunas, frente a la de más amplia difusión de otras, manifiesta la impronta “nómada”¹⁹ de Alejandra Pizarnik en los diversos contextos culturales de los cuales, de un modo siempre marginal, formó parte.

¹⁸ Véase: “Las revistas del cincuenta” y “‘Poesía Buenos Aires’ y la vanguardia”, en: Freidemberg, Daniel. *La poesía del cincuenta*, Capítulo 123, Bs. As., C.E.A.L., pp. 559-564. También: Aguirre, Raúl Gustavo. “Ubicación estética de ‘Poesía Buenos Aires’”, *Cuadernos de la Dirección General de Cultura*, núm. 10, Rosario, abril de 1981. Y: Lagmanovich, David. “Poesía Buenos Aires (1950-1960), una revista argentina de vanguardia”, en: *Revista Iberoamericana*, núm. 56, México, 1963.

¹⁹ Cristina Piña considera complejo y problemático “trazar un panorama histórico de la poesía argentina” por cuanto observa “la simultánea existencia de grupos estéticamente opuestos entre sí y de individualidades nómades –para llamarlas de alguna manera- reacias a dejarse inscribir tanto en las líneas en pugna del momento, como en los grupos recortados a partir de otro tipo de coincidencias [...] esos “nómades solitarios” muchas veces son reapropiados –en una línea de fuga que atraviesa las generaciones- por poetas posteriores, ya reunidos en grupos, ya igualmente solitarios, con lo cual las cosas se complican rizomáticamente”. En esta categoría incluye a Alejandra Pizarnik. (de la conferencia sobre “Poesía argentina del Siglo XX”, Curso de Posdoctorado, Virginia University, Resistencia, Chaco, 27 de junio de 2001).

La *Correspondencia Pizarnik*, ya citada, da cuenta de la sincera admiración que profesó por muchos poetas contemporáneos suyos. Me voy a detener en algunos fragmentos de la “Carta a Amelia Biagioni” porque demuestra la profunda impresión que causó en ella *El humo* (1967). Como es obvio, Alejandra no pudo conocer la última producción de Biagioni, que, sin duda, me atrevo a suponer, la hubiera deslumbrado:

“Querida Amelia: Mil gracias por EL HUMO. Vengo de él y no logro encontrar una frase para destinarle; digo una frase como un manto real que a la vez fuera un manto de arpillera, una frase vestida de princesa pero mendiga. [...] EL HUMO me sedujo tanto que siento, simultáneamente, deseos de conocer (es imposible, lo sé, pero justamente) por qué y cómo y de qué manera. Por otra parte, la seducción se despliega en diversas gamas: el poema de la pág. 51 [se refiere al segundo fragmento del poema “El humo”] por ejemplo, es la seducción del misterio musical del lenguaje, o mejor, la magia hipnótica que me obligó a leerlo en voz viva” (Bordelois 1998: 80).

En la *Correspondencia...* encontramos otros muchos testimonios de admiración por sus contemporáneos; pero esas comunicaciones, ocasionales, no logran constituir, desde mi punto de vista, un grupo de pertenencia formal en el que la poeta se inscribiría, por cuanto el carácter de su escritura y -de acuerdo a muchos testimonios²⁰- de su personalidad, la mantenían en una relación “de borde” con todos los territorios literarios, a los que se unía por amistades personales²¹ o bien por “momentos” específicos y singulares (reuniones, cartas, comentarios en sus diarios, citas, referencias paródicas, etc.), en fin, por “líneas de fuga” como señala Piña en su citada conferencia.

En la entrevista de Alberto Lagunas, Pizarnik declara:

²⁰ Remito, para dichos testimonios, a Piña 1991, especialmente: págs. 47-203.

²¹ Enumero algunas de ellas: Olga Orozco, Silvina Ocampo, Enrique Molina, Roberto Juarroz, Elisabeth Azcona Cranwell, Julio Cortázar y Aurora Bernárdez, Alberto Girri, Enrique Pezzoni, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge García Sabal, Antonio Requeni, Juan Jacobo Bajarlía, Ana María Barrenechea, Iyonne Bordelois, Antonio Porchia, Juan José Hernández, Sylvia Molloy, Adolfo Bioy Casares y Manuel Mujica Láinez. (Véanse: Piña 1991 y Bordelois 1998).

“AL: ¿Cómo ve el panorama literario argentino?

AP: No logro verlo. En cambio, vislumbro el panorama literario latinoamericano: Vale la pena frecuentarlo.”²²

Con respecto a la innegable y fructífera influencia que ejerció sobre poetas posteriores, debo decir y subrayar que la considero materia de un análisis particular, que excede los límites de este trabajo. Me limito a citar, en este sentido, a uno de los críticos que más tempranamente se ocupó de la obra de Alejandra Pizarnik, advirtiendo acerca de su valor, su originalidad y su importancia en el sistema de la poesía argentina contemporánea:

“Hay que hacer ciertas demarcaciones básicas. Resultarán algo elementales para algunos; pero al elaborar la cartografía de territorios desconocidos se comienza, por lo general, con mapas bastante imperfectos. Veamos primero dónde está situada cada una. Las poetas a quienes me referiré –Thénon, Aráoz, Bignozzi, Lukinpueden verse en relación con estas otras: 1) Con Kato Molinari, con quien comparten una importante búsqueda de la más afinada expresión verbal, y sobre todo una nueva concepción de lo femenino en la poesía [...] 2) Susana Thénon (1937-1990) podía ponerse en relación con Edna Pozzi y Tamara Kamenszain: una posible línea común podría ser el interés (o la magnífica obsesión) de tensar al máximo las palabras, de atacar frontalmente el lenguaje hasta obligarlo a producir significados; 3) Como en los casos de Diana Bellessi, María Rosa Lojo, Irene Gruss, Cristina Piña y Dolores Etchecopar, nuestras poetas cultivan una poesía que crece desde el *humus* de importantes lecturas, de textos profundos y trascendentales, y desde su propia meditación sobre el mundo como un texto entre otros textos; 4) De una manera u otra, están vinculadas con la central y enigmática figura de Alejandra Pizarnik: como detentadoras de por lo menos una parte de la herencia surrealista; como manos que dejan en la blancura de la página no sólo sus palabras sino también su silencio [...] 5) [...] reconoceremos también las voces de poetas tales como Juana Bignozzi y María Negroni, quienes, sin rechazar la totalidad de las actitudes enumeradas, reclaman la búsqueda poética de un significado que no excluya la reflexión crítica sobre la sociedad. [...] las poetas mencionadas –a partir de Pizarnik- son indispensables, si queremos seguir el desarrollo de una *écriture*

²² Dada la fecha de la entrevista, 1966, está claro que AP se refiere a los escritores del Boom.

femenina y de una toma de posición en el mundo” (Lagmanovich 1997: 24-6).

Considero que la imagen de los “mapas imperfectos” a la que alude Lagmanovich, se explica mejor por la condición inestable y siempre fugitiva de los “territorios” culturales y literarios, que por el carácter “desconocido” que pueden asumir para quien se acerca por primera vez a ellos.

III

El atractivo, el poder de una escritura no concierne ni a un grupo ni a un individuo. Siempre hay algo más que un individuo, y menos que un grupo.

Roberto Echavarrén, Prólogo a *Poemas completos*, de NP.

Digo al comienzo de la sección dedicada a Néstor Perlongher²³, que una de las direcciones en las que trabaja su “dispositivo de abolición del lenguaje”, es la desestabilización y ruptura en la condición estética del producto verbal, condición que convierte al texto literario en un producto social valorado; a ella se le opone, desde la escritura de Perlongher, una operación revolucionaria que enarbola el texto como *fracaso*.

Claramente, uno de los antecedentes ineludibles de esta actitud y esta estrategia de ruptura lo constituye la obra de Oliverio Girondo (1891-1967). Desde sus textos más tempranos, Girondo se recorta, no sólo —como veremos— de las convenciones literarias y los imperativos del género poético vigentes en su época, sino aun de las expectativas de logro social y de valoración en los medios literarios que él frecuentaba y a los que, de hecho, pertenecía²⁴.

Leemos en la “Carta abierta a *La Púa*”, que funciona como una especie de prólogo a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*²⁵:

²³ Perlongher, Néstor. *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997. Todas las citas pertenecen a esta edición. Citaré los libros de poemas por su sigla, a saber: *Austria-Hungría*, (1980): AH; *Alambres*, (1987): A; *Hule* (1989): H; *Parque Lezama* (1990): PL; *Aguas aéreas* (1990): AA; *Chorro de las iluminaciones* (1992): ChI.

²⁴ Como es bien sabido, Girondo integró el grupo de los martinfierristas, nombre derivado de la célebre revista que los nucleaba; muy posteriormente participó de la revista *Letra y línea*, dirigida por Aldo Pellegrini (la cual aparece en 1953 como continuadora de *A partir de cero*) como “el único martinfierrista directamente vinculado a las vanguardias del cincuenta” (Freidemberg 1981: 559).

²⁵ Girondo, Oliverio. *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1992 [1968]. Todas las citas están tomadas de esta edición. Los libros de poemas se citarán de acuerdo a las siguientes siglas: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*: VP; *Calcomanías*: C; *Membretes*: M; *Espantapájaros*: E; *Pintura Moderna*: PM; *Interludio*: I; *Persuasión de los días*: PD; *Campo nuestro*: CN; *En la masmédula*: EM.

“Irremediablemente terminamos por escribir: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. ¿Voluptuosidad de humillarnos ante nuestros propios ojos? ¿Encariñamiento con lo que despreciamos? No lo sé. El hecho es que en lugar de decidir su cremación, condescendemos en enterrar el manuscrito en un cajón de nuestro escritorio, hasta que un buen día, cuando menos podíamos preverlo, comienzan a salir interrogantes por el ojo de la cerradura. [...] ¿Publicar? ¿Publicar cuando hasta los mejores publican 1.071 % más de lo que debieran publicar?... Yo no tengo, ni deseo tener, sangre de estatua. [...] Yo, al menos, en mi simpatía por lo contradictorio –sinónimo de vida- no renuncio ni a mi derecho de renunciar, y tiro mis *Veinte poemas*, como una piedra, sonriendo ante la inutilidad de mi gesto.” (OC: 50-51).

Desde el comienzo de su obra Gironde señala su desprecio (o al menos su indiferencia) ante el éxito y la valoración de la crítica (“¿Un éxito eventual sería capaz de convencernos de nuestra mediocridad? ¿No tendremos una dosis suficiente de estupidez, como para ser admirados?”, se pregunta en la citada carta). Así su gesto revolucionario va más allá –o más acá- de las estrategias de escritura, y determina también un vínculo problemático con el contexto literario, especialmente con la crítica²⁶. En esta línea de comprensión podemos leer el título de éste, su primer libro publicado: lejos de toda pretensión de solemnidad (“Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME” es la primera frase que anticipa VP) sus textos son “para ser leídos en el tranvía”. Claro que este título ofrece varias lecturas: en efecto, como acabo de sugerir, se presentan como lectura que acompaña la más llana cotidianeidad, y además, como libro itinerante, compañero de viaje, amigo del que se desplaza, constituyendo una clara alusión

²⁶ Véase a propósito de los comentarios descalificadores de Jorge Luis Borges: Muschiatti, Delfina (2000) “Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina”, INTI núm. 52-53, págs. 99 y ss. No quiero resistir la tentación de citar uno de sus *Membretes*: “Los críticos olvidan, con demasiada frecuencia, que una cosa es cacarear, otra, poner el huevo” (M: 146)

al nomadismo que lo inspira. Veremos luego cómo este nomadismo opera en más de una dirección.

Tal vez el elemento más poderoso de la obra de Girondo, aun desde nuestra mirada ochenta años posterior a la publicación de VP, sea el singular tratamiento del cuerpo, o quizás habría que decir de “lo corporal”: miembros (muy a menudo seccionados o ubicados fuera de su lugar natural), humores (sudor, saliva, orina, sangre), piel, pelos, uñas, huesos, dientes. Este particularísimo tratamiento, altamente transgresor, deliberadamente provocativo, es otra de las claras líneas que podemos tender hacia muchos poetas posteriores. Entre ellos destacaremos la apropiación –en el sentido en que hemos definido antes este término– que hace de dicho tratamiento la escritura de Néstor Perlongher.

Leemos en el poema “Café-concierto”:

“Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes podridos [...] unas piernas que hacen humear el escenario. [...] La camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... unos senos que me llevaría para calentarme los pies...” (VP: 55).

Y en el poema subsiguiente, “Croquis en la arena”:

“Brazos.
Piernas amputadas.
Cuerpos que se reintegran.
Cabezas flotantes de caucho. [...] Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo / blanco de papel.”(VP: 56-7).

En “Apunte callejero” (VP: 63) el procedimiento se amplía y lo que se desmembra es un gesto o una sombra: “alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana” y “Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía”. El gesto, tan eficazmente evocado, de la crucifixión al abrir una ventana de

par en par, es desautomatizado²⁷ y visto en su dimensión discontinua, “separada” de los brazos que lo ejecutan y más aún de la persona a la que pertenecen los brazos. En la misma línea desautomatizante podemos leer la sorpresiva autonomía de la sombra respecto del cuerpo que la proyecta.

Un procedimiento similar observo en el poema “Pavón” (PL: 229) de Néstor Perlongher. Este texto, como he dicho en la Tercera Parte de mi investigación dedicada a este autor, no evoca ni representa: intenta traducir un instante y un tiempo saturados, unidos a una sensación compleja, inagotable. Es “él meneándose” que cruza “la Pavón”. En ese instante “él” ensaya “una falsa amenaza de fuga” y mientras cruza la calle, se menea y riza el espacio, un espacio que corroe “la distancia entre la botamanga y la pupila”. En ese mismo instante de espacio rizado y falsa fuga, “él” vuelve apenas la mirada, y todo suma para un *compuesto de sensaciones* (compuesto interminablemente componiéndose, nunca acabado). A ese pliegue múltiple del hacer en el espacio se le agrega el matiz de ser como un llamado:

“...si esa piel no hubiese guiñado sus pliegues emanando un brillo cuya evanescencia tan leve era que dejaba ligera en el lampión de un fósforo el rasguído de un encendido dedo si él por no cruzar su puntapié los flecos de la bota [...] no hubiese vuelto suavemente la mirada pupila en un interno huida de la pecera en un interno externo de un interno anterior del interior venido devenido exterior demás cercano a mí en ese aliento a fresas aplastadas...”

Ese instante es tiempo y espacio saturados y “devenido exterior demás cercano a mí”: es el interior y el exterior del poema, que pliega su superficie hasta lo indecible²⁸.

²⁷ Me resulta inevitable la mención del célebre artículo de Viktor Shklovski (1917): “El arte como artificio”, y su hipótesis de la desautomatización o singularización como procedimiento fundante de lo literario. Véase en: Jakobson, Roman y otros. *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987.

²⁸ Dice Perlongher: “el barroco consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y la forma. Los torbellinos de la fuerza, el pliegue –esplendor claroscuro– de la forma.” (PP: 93).

Creo que este procedimiento está presente ya en Girondo, en los procesos de “desmembramiento” que he señalado en los textos de VP. Presentar el objeto hacia el cual se orienta el enunciado poético en su discontinuidad, en su singularidad absoluta y plena, distraídos de su núcleo “pragmático” o “argumental”, caídos en su condición de partes de un todo lógico y habitual: puestos en devenir con el entorno y con el sujeto de la enunciación poética²⁹.

La hipótesis central de mi trabajo con la escritura de Perlongher, a saber: una estética del devenir, encuentra, por lo tanto, en Girondo, su más claro antecedente. En este sentido, no es casual que ambos poemas (me refiero a “Apunte callejero” y “Pavón”) acontezcan en la calle. Es el lugar de tránsito por antonomasia. Precisamente el devenir es un tránsito que no culmina, sólo conecta con una nueva vía de tránsito (tal como sucede en el poema de Girondo: al llegar a la esquina, su sombra-separada, que cae bajo las ruedas del tranvía, atestigua que el sujeto que observa y enuncia la escena se ha subido a dicho medio de transporte, y, como es inevitable, sigue camino).

Otro elemento central en los textos de Girondo, y que encontraremos, por cierto transfigurado, en la poesía de Perlongher, es el olor³⁰, omnipresente en VP: “con un olor a sexo que desmaya”³¹ (“Paisaje bretón”, 53); “unos ojos pantanosos, con mal olor” (“Café-concierto”, 55); “La calle pasa con olor a desierto” (“Fiesta en Dakar”, 71); “ventanas con aliento y labios de mujer” (“Croquis sevillano”, 73); “su olor a pomo y a sudor” (“Corso”,

²⁹ En este sentido comparto la hipótesis de Luis Martínez Cuitiño (1988) en: “Girondo y sus estrategias de vanguardia”, quien ve este procedimiento ordenado a la dinámica que muta los objetos y los transforma, logrando el efecto de una “realidad en fuga” (págs 152-153).

³⁰ Dice Enrique Molina, en el Prólogo a las *Obras completas*: “La expresividad de su última poesía se recibe como un vaho, un tufo de cosas y cuerpos empapados por el aliento original” (OC: 37). Molina se refiere aquí a sus últimos libros, pero está claro que este “tufo de cosas y cuerpos empapados” está presente desde sus textos más tempranos.

³¹ Véase la interesante conexión que, a propósito de este verso, establece Muschietti entre O. Girondo y Rubén Darío (1996b), pág. 661.

74); “el mal olor de la ciudad” (“Pedestre”, 78); “un olor a frituras” (“Chioggia”, 80); “pesado olor a sacristía” (“Sevillano”, 87).

En Perlongher la palabra “olor” aparece menos reiterada que en este libro de Girondo, pero en cambio proliferan las imágenes olfativas asociadas siempre con otra imagen sensorial: a veces gustativa, a veces táctil, casi siempre visual. Este procedimiento afirma una vez más la condición de *compuesto* que ya habíamos advertido en el poema “Pavón”. Veamos otros ejemplos:

“...caminaban por calles interminables donde se olía
el ácido del río...” (AH: 25)

No es casual en este verso la conjunción de la calle y del río, vías de tránsito por excelencia; en ellas todo es tránsito y movilidad, deriva y fuga.

“con más unguento
y su aliento de chanchos y magnolias” (AH: 35)

Aquí vemos la sucesión de imágenes táctiles, visuales y olfativas; pero ¿es una sucesión? El lenguaje es sucesivo, e impone al texto su ley, pero éste tensiona esa condición y logra desplazarla, exasperarla: hay un efecto de simultaneidad logrado por todos los sustantivos del fragmento, los cuales, uno a uno, muestran su carácter de *compuesto de sensaciones*.

Algo similar sucede en el poema “El cadáver” (AH: 42-5):

“Y qué había en el fondo de esos pasillos
sino su olor a orquídeas descompuestas,
a mortajas,
arañazos del embalsamador en los tejidos” (43)

El poema “Natalie”, de la misma colección, remata con una imagen olfativa que es, en mi lectura, la más intensa de este texto:

“fría y distante Natalie

Respiras en estas emanaciones de sudor
 en estas rancias
 maravillas?" (AH: 46)

Citemos, por fin, el último poema de A-H:

"silban, por Laprida, por Pasteur
 silban las balas de las pistolas, huele a gas
 donde antes olió a lim" (AH: 61)

Dentro de la clara intertextualidad con el famoso poema de Borges³² observamos nuevamente el cruce de sensaciones, en este caso auditivas y olfativas. La intertextualidad intensifica el efecto de *compuesto* que genera el fragmento.

Así como he cotejado el primer libro de Gironde con el primero de Perlongher, podríamos continuar la serie: en el autor de *Hule* encontramos una clara transformación del procedimiento inaugurado por Oliverio: la presentación –siempre fugitiva– de un acontecimiento único, presentado en su discontinuidad, desplegando la trama infinita de pliegues y dobleces que la realidad ofrece a la mirada del poeta.

Señalo en otro momento de esta investigación, a propósito de A-H, de PL y de AA de Néstor Perlongher, la centralidad que tiene en ellos el estatuto de "lo pingüe". El adjetivo "pringado/a" es muy frecuente en sus poemas, y remite a la intensión textual de materializar el orden verbal, de pringar el texto con sus ungüentos y sus babas³³.

En la admirada descripción que Antonin Artaud hiciera del teatro balinés, nos ha legado una frase luminosa, citada a propósito de mi lectura de *Alambres*: "su física del

³² El "Poema conjetural" comienza: "Silban las balas en la tarde última / hay viento y hay cenizas en el viento"; además la mención de Laprida ajusta la intertextualidad, por cuanto, como sabemos, el poema evoca la muerte de Francisco Narciso de Laprida.

³³ La fuerte presencia de los fluidos y fangos permite tender una poderosa línea genealógica con Artaud: "...paulatinamente la masa dio vueltas como una náusea potente y fangosa, una especie de fuerte flujo de sangre vegetal y detonante. Y las ínfimas raíces trémulas en el filo de mi ojo mental se arrancaban de la masa

gesto absoluto [...] transforma las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles a través de los laberintos y los entrelazamientos fibrosos de la materia...” (1938: 69). En la escritura de Perlongher se crea un dominio material, plástico, físico, hecho de “entrelazamientos fibrosos”, de texturas –uno de los medios intensivos de más alto voltaje en la escritura de este autor-, de vapores, “de gomas de alambres de sus babas” (A: 84). Lo que nos sorprende y nos perturba en estos textos es, entre otras cosas desde luego, su materialidad que va más allá de sí misma, en la medida en que es capaz de decir una idea, una noción, una concepción, una posición, fugándose del orden designativo / representativo / ideológico, haciendo un abuso productivo de ellos. Hay materia que “llena” el vacío del lenguaje, vacío producido (“en el vacío esplende el alma [...] En el vacío está lo trágico, nos guiña la hendidura sanguinosa”, ChI: 311) por y en un proceso de desterritorialización de la lengua. Los fragmentos de esta “materia”, los retazos de material designativo que están apenas formados, que son textura, olor, color, forma, figura parcial y gesto recortado (estos últimos admirablemente conectados en el poema “Miché”, A: 86-7) son reinyectados en el flujo del poema para asumir una nueva posición, para construir un “circuito de intensidades puras” (Deleuze-Guattari 1975).

Posiblemente sea PD el libro de Oliverio Gironde en el que encontramos con mayor frecuencia las viscosidades y las miasmas, las babas y los hedores que pueblan los poemas de Néstor Perlongher. Si bien me voy a detener sólo en dos: “Ejecutoria del miasma” (PD: 272-3) y “Es la baba” (291-2), se observa en muchos otros poemas un tratamiento particular de los “fluidos corporales”³⁴ que tendrá su intensificación barroca en *Alambres*,

erizada del viento a una velocidad vertiginosa” (A. Artaud, *El ombligo de los limbos*, Bs. As, Edit. Need, 1997).

³⁴ “...el tono de Gironde deja las estribaciones de las aguas aéreas, y se densifica: francamente burlón, displicente o festivo, o escépticamente desgarrado, se ata a la materialidad de los fluidos corporales. Con su escritura ingresan otras aguas al campo de la poesía argentina, la zona contaminada y contaminante de las

Cadáveres, Hule y Parque Lezama. El que sigue es un fragmento de “Ejecutoria del miasma”:

“Este hedor adhesivo y errabundo,
 que intoxica la vida
 y nos hunde en viscosas pesadillas de lodo.
 Este miasma corrupto,
 que insufla en nuestros poros
 apetencias de pulpo,
 deseos de vinchuca,
 no surge,
 ni ha surgido
 de estos conglomerados de sucia hemoglobina [...]
 A través de años muertos,
 de atardeceres rancios,
 de sepulcros gaseosos,
 de cauces subterráneos,
 se ha ido aglutinando con los jugos pestíferos,
 los detritus hediondos,
 las corrosivas vísceras...”

Leemos en “Gomas, humos” (PL: 207-8):

“los poros
 se dilatan en el reboleo de las toallas, que sudan
 una fabulación de globulillos o rozadas caderas
 que se inflan, en el vapor del frenesí, y globean:
 ruedan así la gosma lela de los lados, o de los cortinales
 enlamados, que chascan, o chorrean, un firulete de metal [...]
 roe el verme
 los precipicios de jabón, las lluvias de un
 declive lácteo, los grumos de la bruma y el
 humedecido parpadeo...”

aguas del río: redes cloacales, basura, virutas de aserrín, detritus, entramado con los fluidos excedentes y excesivos del cuerpo. Desde el semen hasta el vómito y el pis que chorrean en *Persuasión de los días*, el fluido girondino implica un *yacer sin orillas*, una nueva concepción de las fronteras del cuerpo, no ya difuminadas en las abstractas lejanías, sino desbordándose en su propia materialidad invasora”. D. Muschietti (1996b) p. 665.

Hay en ambos poemas una saturación de superficies húmedas y pegajosas³⁵ (recordemos la insistencia de lo pingüe que señalábamos como marca configuradora en estas poéticas); el “hedor adhesivo y errabundo”, “miasma corrupto” que “nos hunde en viscosas pesadillas de lodo”, reaparecerá en Perlongher potenciado y “en expansión accidentada”, al decir de Severo Sarduy, en la “fabulación de globulillos”, “vapor del frenesí” y “precipicios de jabón”, “lluvias de un declive lácteo” o “grumos de la bruma”: advertimos, nuevamente, la marca del *compuesto* al que me he referido antes. La imagen casi puramente olfativa de Girondo (referencia a la “asfixia” y a los “pulmones” en el primer verso del poema; los adjetivos: “rancios”; “gaseosos”; “pestíferos”; “hediondos”) reverbera en perlonghianas lluvias lácteas y en inasibles precipicios de jabón: lo visual y lo táctil en un entramado simultáneo, con la expansión húmeda del vapor y de la bruma. La diferencia se da, pues, por intensificación barroca, por composición y complicación (recalcando, una vez más, la etimología de este término = con pliegues), las cuales, lejos de borrar la filiación, la realzan en una línea activa que va de *Persuasión de los días* a *Parque Lezama*, o de *Veinte poemas... a Austria-Hungría*. Dicha línea activa no se construye en la evolución de rasgos ni en una domesticada construcción de estilo, sino en la incandescencia de la letra, puesta al servicio de la transmigración³⁶ del orden subjetivo en el discurso (Girondo) o de “la trilla de un tren que nunca se detiene” (“Cadáveres”) “a una velocidad que desbarranca / cualquier ilusión de sujeción” (“Riga”).

³⁵ Esta característica se amplía, acertadamente, a la poética de César Vallejo, en el excelente artículo de D. Muschietti (1989) “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia”: “En el lugar del yo-pienso como síntesis entre razón y experiencia, entonces, aparece el texto-cuerpo como lugar desde donde se omite la voz y desde donde se perciben los asaltos de la simultaneidad. Ese yo-escritura-cuerpo es sólo un recorte de la materia en movimiento en el infinito devenir de lo múltiple y simultáneo”, p. 129.

³⁶ Aludo aquí a la prosa 16 de *Espantapájaros*: págs. 187-8. En este sentido Muschietti (1989) apunta: “el yo-cuerpo que se percibe como transmigración y fuerza en devenir hacia el cuerpo del otro y hacia las formas de lo otro, en el caso de Girondo.” (p. 130)

En el poema “Es la baba”, después de una larga determinación del sustantivo (“efervescente”, “hedionda”, “cáustica”, “pestilente”, “doctorada”; “tartamuda, / adhesiva, / viscosa”) se presenta su singular actividad, a través de una tríada de verbos: “herrumbra”, “pervierte”, “infecta”. La baba que, finalmente, cubre con sus pestilencia todas las cosas, desde “el aire” hasta “el cansancio, / los ojos, / la inocencia”. Dinámica del fluido que todo lo impregna y lo corroe (“herrumbra”), modificándolo y degradándolo (“pervierte”) según la fuerza inevitable del contagio (“infecta”). El poema concluye, sombrío, en la muerte. La baba asociada al cadáver, buscando el cadáver, provocando el cadáver. Materia tan impersonal como viscosa, potencia de perversión (“la negra baba rancia”), opera la desterritorialización del fluido orgánico y su devenir cadáver.

No otra cosa sucede en el poema que será analizado en el desarrollo de esta tesis: “Para Camila O’Gorman” (A: 77).

“Con su sencillo traje de muselina blanca tijereteada por las balas,
 rea
 La caperuza que se desliza sobre el hombro desnudo (bajo el pelo
 empapado de cerezas)”

Las tres únicas letras del segundo verso señalan el disfraz, que opera sobre un pliegue: “rea” a pesar de su linaje y su muselina blanca. Sobre ese disfraz, se superpone el de la lengua: “rea” imprime en la figura de Camila la connotación coloquial del castellano rioplatense, dislocando su figura.

“Como una anilla de lombriz de tierra que huye
 Así ella se levanta”
 “Como nieve de rata de la noche detrás de los altares...
 Así huidiza
 Como rata que jala del incienso nieve que se disipa
 Que tras roer la anilla de vaselina blanca se disipa
 En el aire, como una fantasía
 De lombriz cuya anilla roen las nevadas ratas de los altares...”

La infantería colorada partió en persecución de las infantas
 Blanca
 Como un terror de rata que cernida por las anillas de una lombriz
 de tierra gualda
 Jala la nieve de las guaridas de la noche que se disuelve como un humo
 Blanco
 Que desbordada
 Por los jirones de ese vestido pegajoso, por las burbujas de
 ese encaje”

En el decurso del poema el “sencillo traje de muselina blanca” se convertirá en “los jirones de ese vestido pegajoso”; por su encaje “Se trepa a las anillas de una lombriz de tierra que presurosa roe / los terrones / que se deja engarzar por esa baba”.

Resuena en este final (“roe”) el verso: “rea”. Esta palabra, singularmente destacada, es la primera marca del devenir-cadáver. La figura femenina, primero estilizada en clave cromática (blanco/rojo), será después “lombriz” y “rata”, y finalmente “tierra y baba”.

Nuevamente advertimos, en la línea activa Girondo-Perlongher, la intensificación del compuesto de sensaciones, que complica el enunciado y lo despliega en un espacio saturado de superficies viscosas, barrosas, pegajosas; la imagen cromática también se convertirá en materia pingüe (“el pelo empapado de cerezas”). Por su parte, “rata que jala del incienzo nieve” opera también la saturación táctil-visual-olfativa de la escena evocada³⁷.

IV

Una densa polifonía europeo-hispanoamericana permite vislumbrar (aunque no capturar ni dar razón de) la enorme intensidad y la creciente materialidad alcanzada en las

³⁷ Véase, en este sentido, mi análisis del poema “Chorro de las iluminaciones en el combate bicolor”, en la Primera parte de la sección dedicada a Néstor Perlongher.

escrituras de poetas que producen su obra durante la segunda mitad del siglo XX, tales como Néstor Perlongher, Alejandra Pizarnik, Amelia Biagioni, y, desde luego, muchos otros que integran indudablemente un “campo”, esto es, un territorio con bordes problemáticos y líneas de fuga.

Dicho campo es, desde luego, inapresable. Lo sería aun para un estudioso o crítico que se dedicara a él durante una vida, lo es mucho más para esta modesta investigación. No obstante, me parece necesario, al menos, dar un esbozo de ese territorio o más bien, de ese “campo cruzado” por líneas diferentes intensivas y genealogías plurales.

Los tres poetas presentan rasgos comunes, aunque plasmados de modos diferentes y absolutamente propios en cada caso, inconfundibles. Como todo gran poeta, los tres constituyen voces singulares, pero reconocen filiaciones y huellas que los colocan en una sintonía común.

Lo primero que atraviesa ferozmente las tres obras poéticas que he abordado en el presente trabajo es, sin lugar a dudas, una relación muy compleja, altamente conflictiva que yo calificaría de “voraz” (relación que será exhaustivamente trabajada en el desarrollo de esta investigación) con el lenguaje.

Hay en los tres un profundo “malestar en la palabra”, una feroz vocación de desconcierto, de desautomatización radical, de desafío ante un lenguaje que “no alcanza”, que es necesario tensionar hasta lograr hacer de él aquello que no es, o que nuestra cultura le veda, le prohíbe: un lenguaje del cuerpo, singularmente matérico, desposeído de la lengua, “lengua” en sentido kristeviano: la lógica del habla (Kristeva 1969), a veces estallado, a veces plegado y replegado hasta el vértigo, a veces yacente (la yacencia suspendida de Perlongher, que también encontramos en Gironde, de raíz modernista), o en perpetuo estado de trance (la devoración y la cacería, el torbellino y la fuga de Biagioni).

Este profundo malestar, esta rebeldía puesta-en-acción, presenta, como señalaré en el desarrollo de mi tesis, múltiples rostros, infinidad de formas y estrategias, y reconoce, creo, un origen común, aunque, como dije al principio del párrafo, origen que entronca con un campo complejo y polifónico.

Una de las líneas de ese campo cruzado está constituida por aquella vocación de búsqueda desesperada, de anhelo que se sabe imposible pero que no obstante se postula como meta, encarnada en la compleja herencia del Romanticismo francés; una de sus líneas, los decadentes, incidirá de manera determinante en las escrituras de Pizarnik, de Biagioni, de Perlongher, y su máxima figura, Charles Baudelaire, resplandece como una luz negra en las voces de los poetas aquí tratados.

En su prólogo a la segunda edición de *Las flores del mal*, Theophile Gautier (a quien, como sabemos, está dedicado el libro) elabora una síntesis magnífica, que considero ineludible, del estilo decadentista, y que tiene la virtud de sorprendernos, por cuanto describe rasgos que hemos reconocido en los poetas muy posteriores a él, geográficamente alejados, pero alcanzados por la misma incandescencia y el mismo desafío, de los que no saldrán indemnes. Cito un fragmento:

“El poeta de *Las flores del mal*, amaba lo que se llama impropriamente el estilo de decadencia, y que no es otra cosa que el arte llegado a ese punto de madurez extrema que determina a sus soles oblicuos las civilizaciones que envejecen: estilo ingenioso, complicado, sabio, lleno de matices y de búsquedas, **haciendo retroceder siempre los límites de la lengua**, tomando prestado a todos los vocabularios técnicos, **colores a todas las paletas, notas a todos los claves, esforzándose en hacer rendir al pensamiento lo que tiene de más inefable, y a la forma sus contornos más vagos y más fugitivos**, escuchando para traducirlas las confidencias más sutiles de la neurósís, las confesiones de la **pasión fatigada que se deprava**, y las

alucinaciones bizarras de la idea fija, tornándose locura".³⁸
(Las negritas son mías).

Este prólogo es de 1868. No obstante describe procedimientos y búsquedas, deseos y fuerzas del discurso que reenvían sin dudar a poetas contemporáneos. La pregunta inevitable es ¿cómo "llega" el decadentismo a Hispanoamérica y, en particular, a la poesía argentina del siglo XX? He dado una respuesta parcial en el párrafo que antecede: el Modernismo hispanoamericano es, claramente, una de las vías de contagio (para usar una expresión cara a Gilles Deleuze, y de inestimable eficacia para pensar las conexiones intensivas y maquínicas de los cuerpos poéticos). Sabemos que hay cinco nombres ineludibles^{en} esta que, con algunos reparos, llamaremos escuela literaria: Rubén Darío, José Martí, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y Delmira Agustini. (Claro que podríamos ampliar la lista, pero sabemos que todo recorte es injusto, que todo nombramiento implica omisiones discutibles). No es el propósito de esta investigación presentar un panorama de dicho movimiento, ni indagar exhaustivamente en sus rasgos ni en la infinita gama de sus matices. Como queda claramente expuesto en mi trabajo, no es ésa la orientación de mis reflexiones. Tal vez no esté demás establecerlo aquí: mi propósito a lo largo de estas páginas es cartografiar un conjunto de textos, la obra poética de tres autores argentinos –eminentes– de la segunda mitad del siglo XX, observando en la singular intensidad de sus voces y de sus "cuerpos poéticos" la tensión nunca equilibrada de una búsqueda lingüística sin concesiones. En esa búsqueda y en esa intensidad, tal vez, pueda observarse la fugitiva y feroz incandescencia de la lengua. Pueda observarse, pero jamás "establecerse", la

³⁸ Citado por Alberto Zum Felde en el Prólogo a las *Obras poéticas* de Julio Herrera y Reissig, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1976.

condición esquivada a toda racionalidad –al pensamiento del signo y del sujeto- inscrita en el lenguaje poético.

Pero volvamos al contexto. Las conexiones entre Néstor Perlongher y la poesía de Julio Herrera y Reissig han sido objeto de valiosos trabajos críticos y a ellos me remito³⁹. La herencia rubendariana es objeto de transformación y aun de polémica secreta en textos que evocan su imagen más transitada, o tal vez la más transitada por sus críticos, el cisne, cuyo blanco cuello interroga incesantemente al poeta, en la cristalizada evocación dariana. Perlongher expresa con respecto a ella una relación compleja de filiación y rechazo:

“Cisne de alas manchadas, interroga a la estela.
Maculadas e inútiles: un dejo de belleza
marmórea en el unguento melancólico
del estanque final, finge piruetas
caracoleo el triste a la deriva.
Ahora como un frenesí negativo
se apodera de los palmípedos plumajes
dirigiéndolos vertiginosamente al fondo oscuro de la escena.”
(ChI: 347-8).

El cisne blanco es ahora “de alas manchadas”, y la interrogación se dirige, en voluta barroca, hacia la estela, en el “estanque final”. Si bien podemos “leer” la muerte inminente del yo-autoral en el inquietante “frenesí negativo [que] se apodera de los palmípedos plumajes”, como lo señala con sutileza de poeta Tamara Kamenszain, también leo allí una referencia al neobarroco, o más específicamente a la lengua neobarroca, la cual “se apodera” (recordemos la noción de “apropiación” que encabeza y justifica estas reflexiones) de las imágenes del modernismo alterándolas, “embarrándolas”⁴⁰.

³⁹ Véanse: Perlongher, Néstor. “Caribe transplatino. Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, en: *Prosa plebeya*: 93-102; Muschiatti 1996b y 2000.

⁴⁰ “Los poemas de Perlongher embarraron desde siempre el imaginario modernista. Mientras Darío trabajó la artificiosidad y el lujo de los materiales en descanso, Perlongher los acaparó para llevarlos a la rastra (terciopelo, lamé, hule, todos pisoteados) por las múltiples peregrinaciones que emprendió con su obra.” (Kamenszain 1997: 368)

Con respecto a la ineludible conexión de la escritura de Néstor Perlongher con el Barroco europeo del siglo XVII, así como con esa otra categoría de contornos difusos y problemáticos, el Neobarroco latinoamericano, remito a la segunda parte de la sección segunda en la presente investigación.

En cuanto al contexto que teje la trama discursiva de Perlongher con sus contemporáneos, creo que nadie más autorizado que él para delinear sus contornos:

“Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas; la “lepra creadora” lezamesca mina o corroe –minoritaria mas eficazmente- los estilos oficiales del biendecir⁴¹. Es precisamente la poesía de José Lezama Lima, que culmina en su novela *Paradiso*, la que desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras.” (PP: 93).

Claramente Perlongher le atribuye a José Lezama Lima un papel protagónico en la constitución (que él llama “resurrección”) del neobarroco latinoamericano. Y, en efecto, un recorrido por las páginas de la célebre novela que se nombra en la cita que antecede, basta para advertir que el tratamiento del lenguaje particular en la escritura neobarroca latinoamericana (aunque con infinidad de matices divergentes en cada uno de los escritores que puede ser incorporado a esta corriente) tiene y tendrá con José Lezama Lima una deuda tan intensa y visible como productiva.

Perlongher define al Neobarroco con un movimiento que identificaría al europeo y al latinoamericano: una “verdadera desterritorialización fabulosa” (íbidem: 94). Para la noción de “desterritorialización”, de cuño deleuziano, en relación a estas poéticas, remito

⁴¹ Martínez Cuitiño (1988) ubica a Gironde en la estela de “toda una literatura paródica –oral y escrita- del maldecir” (167), que entroncaría con Perlongher y los poetas neobarrocos de los ‘80.

igualmente a las consideraciones que he expuesto con exhaustividad en la tercera parte de la sección segunda de esta investigación.

Perlongher continúa hilando/liando nombres en su ensayo. En segundo lugar, cita a otro cubano: “también el barroco cubano florecería en el exilio, gracias, en buena parte, a la grácil prosa de Severo Sarduy” (ibidem: 97).

No nos sorprende cuando vincula, para la experiencia neobarroca en Argentina, a la poesía de inspiración surrealista: “En la Argentina, la potencia del surrealismo es determinante, a través de voces como las de Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y sobre todo Enrique Molina. En el propio Lezama se siente el impacto del surrealismo” (ibidem: 98). Y como cabe esperar, en el siguiente párrafo es nombrado, continuando la urdimbre de refracciones y diálogos que Perlongher teje en estas páginas, Oliverio Girondo:

“No hay cómo clasificar aquí las permutaciones significantes que Oliverio Girondo hace con el español en *En la masmédula*, cruzándose a ciegas [...] con el experimentalismo concretista de Haroldo de Campos” (ibidem).

Y el primer coetáneo que Néstor Perlongher nombra en su recorrido, más intensivo-poético que académico, es su amigo Roberto Echavarrén, aunque lo hace a propósito de una idea vertida en la entrevista que le hiciera Arturo Carrera, citada en el ensayo.

Perlongher nombra luego a Osvaldo Lamborghini, a quien considera digno de “los lauros de la invención neobarrosa” (99), y le atribuye un aporte original al movimiento, a saber: “la irrupción del lacanismo” (ibidem).

Una especial y detenida mención le merece la obra de Arturo Carrera, particularmente *La partera canta*, en la que Perlongher ve

“la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella, ‘aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad,

gracia, alambique, artificio, picaresca, que convierten al barroco en una propuesta [...] y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata” (99-100).

Finalmente, incluye en este grupo de indeterminaciones barrocas a los uruguayos Eduardo Espina y Marosa de Giorgio. Del mismo modo, al peruano Reynaldo Jiménez, de “fulguración funambulesca en las redes suspensas de la lengua” (101).

*Yo quisiera hacer un libro que altere a los hombres,
que sea como una puerta abierta que los lleve a un
lugar al que nadie hubiera consentido en ir, una
puerta simplemente ligada con la realidad.*

*Y esto no es el prefacio de un libro, como tampoco lo
son los poemas que lo indican en la lista de todas las
furias del malestar.*

Esto no es más que un témpano atragantado.

Antonin Artaud

Indudablemente los textos de Antonin Artaud, como los de Charles Baudelaire, transitan secretamente las textualidades de estos tres poetas y saturan las relaciones que tejen subjetividad, cuerpo y escritura. “El poeta puede tener ahora (lejos de Darío) la lengua sucia”, dice Muschietti (1989: 133) refiriéndose a César Vallejo. Esa “lengua sucia” que desde Vallejo reenvía a Gironde, y también, como lo señala la ensayista en el mismo artículo, a Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, y, antes, a Osvaldo Lamborghini, remite simultáneamente, en un entramado rizomático de altísimo voltaje poético por cuanto se juega en él la subjetividad y el destino de una escritura radicalmente heterogénea, a los fulgurantes poemas inclasificables de Antonin Artaud:

“Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior expulsa sobre mí su baba”.⁴²

Este fragmento del célebre poeta francés, nos obliga a reconocer en él –inviertiendo la flecha del tiempo, como quería Borges- las estrategias del texto-cuerpo que hemos leído en Gironde y en Perlongher. Pero indudablemente, la irremediable conexión entre escritura y corporalidad asedia también desde los textos de Alejandra Pizarnik y de Amelia Biagioni. En esta última, la marca que he dado en llamar “poesía matérica”, atestigua la impronta del poeta surrealista, por cuanto, como lo he señalado en la última parte de la presente investigación, el lenguaje está absolutamente atravesado por una línea de intensidad que lo pervierte y lo hace heterogéneo; la tensa mezcla nace de su precariedad, de su insuficiencia para hacerse cargo de la subjetividad y de la feroz incandescencia de la materia.

⁴² Artaud, Antonin. *El ombligo de los limbos*, en *Páginas escogidas*, op. cit., pág. 15.

UNO

ALEJANDRA PIZARNIK

PRIMERA PARTE

LA POESÍA COMO ABOLICIÓN DEL *LOGOS*:

UN ACERCAMIENTO A LA ESCRITURA DE ALEJANDRA

PIZARNIK

Algunas personas, con reputación de inteligencia, se quejan de que, a pesar de su preparación, no ven nada. Para disipar su error, basta recordar que el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver: es un objeto (animado) que nos deja ver más allá, un instrumento natural de visión.

Octavio Paz

I . POESÍA Y PENSAMIENTO REPRESENTATIVO

Desde mi primer acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik¹, advertí que más allá -o más acá o a través- de su intensidad y su belleza, las palabras producían un efecto conmovedor en el nivel de los presupuestos más sólidamente establecidos de nuestra cultura occidental. Percibí que su lenguaje (no solo aquello que sus poemas “dicen”, si es que dicen “algo”, sino precisamente la articulación misma del enunciado poético)

¹Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*, edición crítica de Cristina Piña, Buenos Aires, Corregidor, 1993. Todas las citas están tomadas de esta edición. Para abreviar las referencias a los textos se emplearán sus respectivas siglas, a saber: LUI, *La última inocencia* (1956); LAP, *Las aventuras perdidas* (1958); AD, *Árbol de Diana* (1962); LTLN, *Los trabajos y las noches* (1965); LCS, *La condesa sangrienta* (1967); EPL, *Extracción de la piedra de locura* (1968); NF, *Nombres y figuras* (1969); IM, *El infierno musical* (1971); DP, *El deseo de la palabra* (1975) y TS, *Textos de sombra y últimos poemas* (1982). En cada caso, los números de página corresponden a la citada edición de *Obras completas*.

operaba desautorizando, desmintiendo algunos de los postulados básicos de lo que he denominado en el título el *Logos*.

Dicho de otro modo, la palabra poética puede ser leída (producida) como un “artefacto simbólico” que se opone a la voluntad de Verdad que ha dominado y domina todavía la articulación misma de nuestro orden cultural².

Esta voluntad de Verdad (Nietzsche 1887; Foucault 1970), en virtud de mecanismos de control montados sobre presupuestos ideológicos que condicionan la operatoria de nuestro pensamiento, establece un sistema de significaciones aceptado por el “sentido común” (Deleuze 1969) y jerarquizado política e institucionalmente.

Dicho sistema es complejo y abarca muy diversas esferas de la actividad humana; no obstante, la coherencia ideológica que presenta nos permite advertir que funciona como una “maquinaria teórica” (Rodríguez Magda 1995) que domina en los ámbitos de la filosofía, la política, la epistemología y desde luego, la vida cotidiana.

Uno de los elementos centrales de este sistema o maquinaria es la concepción del *Logos* (entendido como Razón ordenadora, Pensamiento unívoco, Identidad, Palabra Verdadera, Ciencia) y su operatividad en un conjunto muy amplio de dicotomías que lo jerarquizan a costa de inferiorizar sus negativos -que son múltiples-. Estos pares de categorías dicotómicas que inferiorizan lo que es extraño al *Logos*, articulan lo que Gilles Deleuze ha denominado “la Imagen del pensamiento” (1968), esto es: el conjunto de postulados implícitos en virtud del cual ha operado el discurso filosófico occidental (por lo menos desde Platón hasta Hegel).

Esta voluntad de Verdad que presenta, como hemos dicho, múltiples aspectos, promueve y justifica mecanismos de exclusión; en el mismo acto en que se instituye

² “orden”, aquí, en su sentido etimológico, como determinación jerárquica y objetiva (no sujeta a opinión) del lugar que deben ocupar -tiene valor normativo- los elementos de un sistema.

como postulación teórica opera en el juego de las fuerzas sociales y se convierte en actos de violencia: al discriminar jerarquiza, inferioriza y excluye.

Las cuestiones que acabamos de esbozar han sido abordadas por numerosos autores que, con matices que los diferencian y a veces los enfrentan, constituyen el marco teórico a partir del cual están elaboradas las reflexiones que presentaré a continuación.

Volviendo a la práctica poética a la que me he referido, creo que constituye otra modalidad en las estrategias que permiten visibilizar la discriminación³ precisamente en el orden que la legitima y define: el orden simbólico.

Esto significa considerar la poesía en general y algunas prácticas poéticas en particular (es el caso de Alejandra Pizarnik) desde una perspectiva deconstructiva: la operación que tiene lugar sobre algunas “significaciones imaginarias sociales” (Fernández 1985) consiste en construir otro artefacto simbólico que las desfonde.

En otros términos, así como implícitamente está dada en los presupuestos de nuestra cultura occidental la jerarquización del *Logos*, la poesía puede operar como crítica al *Logos* desmintiéndolo, promoviendo el ejercicio de una escritura que se niega a representar o a referir, que se declara impotente para decir algo que no caiga en el silencio, o en alguna de las formas del no-decir (no-decir representativo-unívoco, cuyas herramientas son el juicio, el concepto, la tesis, la conclusión).

Por lo tanto se abordarán cuestiones inscriptas en el campo problemático que podríamos denominar la existencia de una escritura resistente a la norma ideológica que

³Véase: Fernández, Ana María, op.cit. pp. 30 y ss. Según la autora, la eficacia de los modos de discriminación se sustenta en la invisibilidad de sus prácticas. En el texto citado, Fernández señala “tres importantes ejes de visibilidad que permitieron pensar a las mujeres como nuevos sujetos sociales.” Estos son: las “prácticas transformadoras en su vida cotidiana”; “la práctica política de los movimientos feministas” y la práctica académica que analiza “la ausencia de la dimensión de género en sus respectivas disciplinas”. [...] “Estas tres dimensiones [...] fueron instituyendo un movimiento que visibiliza la

instaura el platonismo (¿una escritura anti-logocéntrica?) marcada por rasgos propios y distintivos.

En este sentido mi reflexión se centra en el silencio como huella discursiva (como una presencia en el enunciado) y al mismo tiempo intenta señalar y justificar cuál sería su condición de existencia, es decir, el conjunto de elementos (o de ausencias) que constituirían la condición de posibilidad para el silencio en la escritura. Esta postulación se articula, en parte, sobre las tesis de Jacques Lacan (1966) y de Julia Kristeva (1968; 1969) a propósito de las relaciones entre lenguaje y subjetividad, especialmente en lo referido a la alteridad del sujeto (*Je*) respecto de su discurso.

En este marco resulta inevitable el planteo de una cuestión central para la reflexión acerca del posible sesgo diferencial en la escritura de mujeres: la radicalidad del acto creador en la poética de Alejandra Pizarnik trasciende, a mi juicio, toda posición sexuada. Ahora bien, considero necesario justificar esta posición crítica, dado que la cuestión genérica en la escritura de Alejandra Pizarnik está instalada en la crítica acerca de su obra, tanto de carácter nacional como internacional. Ése es el propósito del párrafo que sigue.

1. GÉNERO Y ESCRITURA: SUJETO EMPÍRICO/SUJETO TEXTUAL O EL LUGAR DE LA ESCISIÓN

I

En el abismo que va de la pregunta: "si digo agua, ¿beberé?" hasta la frase "las palabras hacen la ausencia" / "buscamos lo absoluto y no

discriminación, desnaturaliza sus prácticas [...] y produce importantes vacilaciones en el conjunto de significaciones imaginarias sociales".

encontramos sino cosas”, hay la configuración de una estética. Parafraseando a Benjamin que definió a la vida (vista desde la muerte) como “la construcción de un cadáver”, podría afirmarse que también en la obra de Pizarnik se construye un cadáver “textual”. Tras el esfuerzo –agotador–, el espejo de las analogías se rompe, se deshace en un galimatías. No hay unión. Ni amorosa, ni entre el ser humano y el mundo, ni entre el lenguaje y las cosas. No hay más que pérdida y aferramiento a la pérdida como modo (en última instancia impotente) de suprimir la escisión. Al final, no queda más que una fiesta desfigurada. Un derrumbe lingüístico que cancela toda posibilidad de condensación entre significado y significante”.

Maria Negroni⁴

Como decíamos en el final del apartado anterior, el propósito de las breves páginas que siguen tienen el objeto de justificar crítica y teóricamente el hecho de no optar por ninguna de las teorías feministas o los estudios sobre género, a la hora de abordar la escritura poética de mujeres (en este caso, Alejandra Pizarnik y Amelia Biagioni), como no lo haré en la sección dedicada a Néstor Perlongher.

Toda categoría que tienda a la esencialización, a constituirse en una entidad ontológicamente estable, sólida, firme, resulta poco o nada operativa en el campo de las problemáticas teóricas vinculadas a la escritura.

La afirmación que antecede puede parecer demasiado general y restrictiva a simple vista, por lo cual intentaré especificar algunos términos a fin de hacer más visible su funcionamiento en el campo problemático que me ocupa en este apartado.

La escritura ha sido un objeto privilegiado por la teoría literaria en los últimos cuarenta años por lo menos, y ha sido abordada desde múltiples perspectivas. Por lo tanto, la primera obligación es señalar cuál es la perspectiva que orienta mi análisis.

⁴ en: “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”, *Revista del INTI*, número 52-53, 2000, pág. 175.

Como queda claramente expuesto a lo largo de mi investigación, la concepción de la escritura (y consecuentemente, la de la lectura) que desarrollo y hago funcionar en estas páginas, es de cuño posestructuralista⁵.

Desde mi primer acercamiento a la teoría, o mejor sería decir “a las teorías” feministas, percibí que, al abordar el posible sesgo diferencial que identificaría a la escritura de mujeres (el concepto de “escritura femenina” de Hélène Cixious por ejemplo) caían en un problema teórico que no se resolvía, a mi juicio, satisfactoriamente en ninguno de los textos a los que accedí en mi primer encuentro con la cuestión.

A poco de andar advertí que esta “insatisfacción” no era mi patrimonio exclusivo. Al contrario, muchas teóricas y críticas de la literatura lo habían percibido y habían escrito lúcidamente al respecto. Entre ellas, Julia Kristeva⁶, Elaine Showalter⁷, Judith Butler⁸, Emilce Dio-Bleichmar⁹, Celia Amorós y Rosa María Rodríguez Magda¹⁰, Ana María Fernández¹¹ y Cristina Piña¹², por nombrar sólo aquellas que, a mi juicio, analizan con mayor exhaustividad y rigor la cuestión, por cierto altamente resbaladiza y compleja.

⁵ Véase: Blanchot, *El diálogo inconcluso; El espacio literario*; Barthes, *El susurro del lenguaje; El grado cero de la escritura; Crítica y Verdad; Ensayos críticos*; Derrida, *La farmacia de Platón; La doble sesión; Escritura y diferencia*; Deleuze, *Lógica del sentido; Diferencia y Repetición*; Foucault, *El orden del discurso; De lenguaje y literatura*; Kristeva, *Poesía y negatividad; El engendramiento de la fórmula; El sujeto en proceso; Poderes de la perversión*, por citar sólo los más destacados y presentes en mi tesis.

⁶ “La femme, ce n’est jamais ça”, en: *Polylogue*, París, Seuil-Tel Quel, 1977.

⁷ “Feminist Criticism in the Wilderness”, en *Critical Inquiry*, VIII, 2, invierno de 1981. Versión castellana: “La crítica feminista en el desierto”, en: *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999. Págs. 75-111.

⁸ “Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse” en: *Feminist/Postmodernism*, Linda Nicholson ed., New York and London, Routledge, 1990. Versión castellana: “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico”, en: Linda Nicholson (comp.) *Feminismo/Posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992. Págs. 75-95.

⁹ “Los pies de la ley en el deseo femenino”, en: Ana María Fernández (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 1993. Págs. 136-146.

¹⁰ Celia Amorós (coord.), *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.

¹¹ *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires, Paidós, 1994.

¹² “Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire”, en: Cristina Piña (comp.), *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Biblos, 1997. Págs. 15-48.

A continuación y con el propósito de no “repetir” inútilmente lo que ya ha sido dicho, y con mucha mayor erudición que la mía, haré una rápida revisión de los puntos de inflexión en la historia de la teoría feminista, siguiendo a las autoras referidas en el párrafo precedente.

Dice Elaine Showalter en su artículo de 1981: “Hasta fecha reciente, la crítica feminista carecía de bases teóricas; una huérfana empírica en la tormenta de la teoría” (76). Había sí, variadas metodologías, estrategias de lectura y presupuestos ideológicos que se denominaban a sí mismos lectura o escritura feministas, pero no un sistema teórico que pudiera dar cuenta de su objeto y articular sus criterios de verdad. Más aún, un sector de la crítica feminista fue renuente a ajustarse a un marco teórico que justificara sus hipótesis (Virginia Woolf, Adrienne Rich, Marguerite Duras, entre otras). Mas esta resistencia a los sistemas teóricos y a las codificaciones académicas fue más una etapa en la evolución del feminismo crítico que una constante. Según Showalter:

“Si vemos nuestro trabajo crítico como una labor de interpretación y reinterpretación, debemos conformarnos con el pluralismo como nuestra posición crítica. Pero si deseamos plantear preguntas sobre el proceso y los contextos de la escritura, si deseamos, genuinamente, definirnos ante los no iniciados, no podremos descartar la perspectiva de un consenso teórico en esta etapa inicial[...][La crítica feminista] Debe encontrar su propio objeto de estudio, su propio sistema, su propia teoría y su propia voz.” (81-82)

Así, durante la década de los 70, se inició el largo proceso de intentar definir la diferencia femenina, su posible especificidad. Los esfuerzos por cercar las rasgos distintivos de la práctica literaria femenina derivaron en la búsqueda de aquel aspecto de la experiencia femenina que sería “el responsable” o la “causa eficiente” de la huidiza diferencia. Casi como consecuencia lógica de una búsqueda planteada en estos términos,

los resultados fueron filosóficamente esencializantes, políticamente programáticos (cuando no fueron normativos) y teóricamente débiles.

A propósito de esta etapa, el trabajo de Elaine Showalter resulta muy didáctico.

La autora señala cuatro caminos:

- a) la crítica orgánica o biológica
- b) las teorías lingüísticas sobre la escritura femenina
- c) la crítica literaria feminista de orientación psicoanalítica
- d) (presentándola como su propuesta) una teoría basada en un modelo de cultura femenina

Si bien Showalter no califica abiertamente los niveles de eficacia de cada una, señala las enormes dificultades teóricas de las tres primeras, por el riesgo esencialista que implican. Particularmente la perspectiva biológica, según la cual -para Showalter- anatomía es textualidad (85), puede ser altamente prescriptiva y teóricamente muy vulnerable. Asimismo, el concepto de lenguaje femenino está plagado de dificultades (93) por cuanto no existen lenguajes de género que difieran significativamente de la lengua dominante.

En cuanto a la crítica feminista psicoanalítica, Showalter señala que "ha ofrecido lecturas persuasivas y notables de textos individuales [pero] no pueden explicar el cambio histórico, la diferencia étnica o la energía moldeadora de factores genéricos y económicos. Por ello postula situar el problema en el contexto máximo de la cultura" (99).

Obviamente, Elaine Showalter considera que es la última de las perspectivas analizadas la más eficaz (si bien no la considera excluyente) de los cuatro caminos críticos que se proponen aislar y analizar la condición femenina de un discurso:

“...la primera tarea de una crítica ginocéntrica debe ser la de delinear el lugar cultural preciso de la identidad literaria femenina, y la de describir las fuerzas que intersectan el campo cultural de la escritora. Una crítica ginocéntrica ubicaría también a la mujer en relación con las variables de la cultura literaria, tales como los modos de producción y distribución, las relaciones entre autora y el público, las relaciones entre la alta cultura y la popular, y las jerarquías de género literario.” (El subrayado es mío)
(107)

Resulta muy sensible el enfoque que sutilmente se filtra en las palabras: “escritora” y “autora” están dichas aquí en sentido empírico, sin fisuras, en consonancia con el propósito de delinear el lugar cultural preciso de la identidad literaria femenina. Los términos “delinear”, “preciso”, “identidad literaria” delatan una búsqueda que presupone el hallazgo posible de una categoría con límites precisos, epistemológicamente sólida.

Ahora bien, un ensayo posterior de Judith Butler viene a enturbiar y a complicar el optimismo culturalista de Showalter, por cuanto considera que aun esta perspectiva presenta graves problemas teóricos y políticos.

Butler desconfía de la “categoría mujer” y su papel en el avance teórico en el campo de las relaciones entre condición femenina y escritura. Enuncia dos problemas básicos: “reconocer la intersección del género con la raza, la clase, la etnicidad, la edad, la sexualidad...” (76) por un lado, y por otro, lo que ella llama los “efectos de exclusión de la categoría”:

“Cuando se entiende esa categoría como la representación de un grupo de valores o disposiciones, se vuelve normativa en cuanto a su carácter y, por lo tanto, en principio, excluyente. Este movimiento ha creado un problema teórico y uno político: una variedad de mujeres de varias posiciones culturales se han negado a reconocerse como “mujeres” en términos articulados por la teoría feminista, con el resultado de que esas mujeres quedan fuera de la categoría y se ven forzadas a suponer que o 1)

no son mujeres como habían creído hasta ese momento o 2) esta categoría refleja la localización restringida de sus teóricas y por lo tanto, fracasa en su intento por reconocer la intersección del género con la raza, la clase, la etnicidad, la edad, la sexualidad y otras corrientes que contribuyen a la formación de la (no)identidad cultural.” (76).

En esta línea, Butler cita a Gayatri Spivak (1985)¹³: cuando hablamos de mujer, hablamos de “el conjunto de seres corpóreos que se encuentran en la posición cultural de mujeres”. Por razones estratégicas, como dice Spivak, es una categoría necesaria para avanzar políticamente. Pero está claro que, en este sentido, nos referimos a las mujeres como sujetos empíricos, con su determinación biológica alineada con la presunción de integridad ontológica. Ahora bien, esta categoría, claramente esencializante, en virtud de necesidades operativas (estratégicas) resulta ineficaz teóricamente al abordar cuestiones de género en vínculo problemático con cuestiones teóricas que presenta el objeto “escritura”, y particularmente, el de “escritura poética”.

Creo que Butler lo plantea con absoluta claridad. Por un lado,

“...la desestabilización del sujeto dentro de la crítica feminista se convierte en una táctica dentro de la exposición del poder masculino y, en algunos contextos feministas franceses, la muerte del sujeto significa la liberación o emancipación de la esfera femenina suprimida, la economía libidinal específica de las mujeres, la condición de la *écriture féminine*”. (78)

Ahora bien: esta posición, este “aprovechamiento” táctico, en términos de Butler, de la teoría freudiana-lacanianiana, plantea un problema con dos caras: una política, otra teórica. La primera, es que sin un concepto unificado de mujer la política feminista parece perder la base categorial [la traducción castellana del artículo vierte: “categórica”] de sus propias afirmaciones y argumentaciones. La segunda, es que la teoría del sujeto de

¹³ Citada por J. Butler: *Remarks*, Center for the Humanities, Wesleyan University, Primavera, 1985.

cuño psicoanalítico no convive ni coopera en el mismo campo problemático con las reivindicaciones (políticas, sociales, culturales) de género.

En otros términos (los míos): la política feminista se inscribe en el orden de las luchas históricas y en el universo de la distribución de espacios sociales y subjetivos, es decir, en el eje poder/opresión, y avanzará en ese campo en la medida en que sus categorías de análisis sean epistemológica y ontológicamente sólidas. Esto último, para las problemáticas teóricas vinculadas al fenómeno de la escritura (especialmente a la luz de las hipótesis posestructuralistas con compromiso psicoanalítico) constituye una rémora, un elemento que obstaculiza la reflexión teórica porque introduce una contradicción en su base epistemológica, en los elementos primarios de su construcción. Como sabemos, la mirada posestructuralista sobre el texto (y sus cuestiones anexas: autor/lector; lectura/escritura, entre otras) que inaugurara Maurice Blanchot y en cuya inspiración teorizaran denodadamente Roland Barthes y el posestructuralismo francés en pleno –incluida la figura de invaluable lucidez del cubano Severo Sarduy– no puede cooperar por razones obvias con categorías esencializantes; por ejemplo, no podemos hablar de sujeto cerológico (Kristeva 1969) y de sujeto empírico al mismo tiempo y en el mismo sentido.

Esto nos enfrentaría en apariencia con un atolladero teórico: parece que la crítica feminista estuviera condenada a no contar con un discurso teórico o un conjunto de codificaciones (más o menos formalizadas académicamente, más o menos dependientes de una teoría de objeto general, estableciendo una deuda más o menos implícita con el universo disciplinar ajeno a la cuestión) que le permita superar la condición que Showalter retratará con la imagen de huérfana empírica en la tormenta de la teoría.

Claro que dicho atolladero, sólo lo es si las expectativas teóricas del feminismo están calcadas de las exigencias disciplinares de la epistemología clásica; esto es, si

esperamos de todo sistema teórico que como gesto inaugural establezca con absoluta certeza y determinación cuál es su objeto. Dichas “certeza” y “determinación” hoy son cuestionadas aun en el seno de las ciencias tradicionalmente consideradas “duras”, como la ciencia experimental por antonomasia: la física. Aun en el contexto de las disciplinas científicas, sabemos que las exigencias de certeza y determinación han caído o, por lo menos, han sufrido un desplazamiento importante a partir de la teoría de la relatividad de Einstein y de los físicos posteriores a él, quienes descubrieron las propiedades de incertidumbre y de indeterminación en el comportamiento de la partícula subatómica ¹⁴.

Parece que nos hemos ido lejos, pero en realidad estamos llegando a la cuestión que nos interesa. Una manera lúcida y absolutamente creativa de zanjar la cuestión sin eludirla, es hacernos cargo de la crisis epistemológica que ha tenido lugar en todas las disciplinas a partir de los comienzos del siglo XX, y comprender que las categorías teóricas ya no son operativas si las concebimos como “paquetes” cerrados, o “bolsas” para llenar. Serán operativas si constituyen, como postula el último Deleuze, un

¹⁴ “[en 1926] Werner Heisenberg formuló su famoso principio de incertidumbre. Para poder predecir la posición y la velocidad futuras de una partícula, hay que ser capaz de medir con precisión su posición y velocidad actuales. El modo obvio de hacerlo es iluminando con luz la partícula. Algunas de las ondas luminosas serán dispersadas por la partícula, lo que indicará su posición. Sin embargo, uno no podrá ser capaz de determinar la posición de la partícula con mayor precisión que la distancia entre dos crestas consecutivas de la onda luminosa, por lo que se necesita utilizar luz de muy corta longitud de onda para poder medir la posición de la partícula con precisión. Pero, según la hipótesis de Planck, no se puede usar una cantidad arbitrariamente pequeña de luz; se tiene que usar como mínimo un cuanto de luz. Este cuanto perturbará la partícula, cambiando su velocidad en una cantidad que no puede ser predicha. Además cuanto con mayor precisión [...] se trate de medir la posición de la partícula, con menor exactitud se podrá medir su velocidad, y viceversa. Heisenberg demostró que la incertidumbre en la posición de la partícula, multiplicada por la incertidumbre en su velocidad y por la masa de la partícula, nunca puede ser más pequeña que una cierta cantidad, que se conoce como constante de Planck. Además, este límite no depende de la forma en que uno trata de medir la posición o la velocidad de la partícula, o del tipo de partícula: el principio de incertidumbre de Heisenberg es una propiedad fundamental, ineludible, del mundo” (el subrayado es mío). Hawking, Stephen W. (1988), *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Barcelona, Grijalbo, 1991. Cap.4: “El principio de incertidumbre”, pp. 82-83.

En este sentido Delfina Muschietti establece una interesante relación entre las problemáticas actuales de la física cuántica y el pensamiento de Bachelard a propósito de la imagen como “cualidad ampliada”; desde los dos campos disciplinares se cuestiona la percepción tradicional del mundo y de lo real. Véase: Muschietti, Delfina (1996) “Poesía y paisaje: la definición de un mixto”, *Filología XXIX*, 1-2, pág. 163 y ss.

sobrevuelo de condiciones problemáticas siempre cambiantes, y abandonan el afán totalizador que caracteriza a la Ciencia Moderna.

En esta línea resulta ineludible el citado artículo de Cristina Piña, siete años posterior al de Butler, en el que además de presentar una revisión de la historia de la teoría feminista (poniendo el acento en los problemas teóricos, filosóficos y epistemológicos que la categoría de escritura femenina ha tenido desde sus comienzos) postula desde el vamos la existencia de un par dialéctico que, como tal, no tendrá resolución sintetizadora:

“... [la noción] de escritura femenina (Cixous) y de parler femme (Irigaray) —las cuales resultan casi identificables por sus bases derrideano-lacanianas y su salida mística y a las que, por lo tanto, en las referencias de tipo general unificaré como escritura femenina- [...] resulta a la vez irritante y cómoda, ineludible y falaz, puro blablablá cuando uno lee textos teóricos que la definen o aplican, y evidencia que nos salta a la cara cuando leemos ciertas novelas o relatos o poemas de mujeres. [...] En mi cabeza surge [...] la necesidad de hablar de escritura femenina para afirmar ese aire de familia que, más allá de su especificidad imborrable, percibo en todos: una manera peculiar de hacer hablar al silencio, de poner en duda y al mismo tiempo buscar el perfil de una subjetividad en la escritura, de remitir la letra al cuerpo y completarlo a él con ella, de apoyarse en ese referente por antonomasia que parecería ser el cuento de hadas y simultáneamente negarlo, de transgredir en un mismo sentido —o con una orientación similar- las reglas del género literario impuestas por los hombres.” (19).

Se reafirma aquí el carácter escurridizo de la categoría de escritura femenina y se cuestionan las salidas místicas y reductivas de algunas antecesoras del feminismo esencialista, romántico o programático, pero al mismo tiempo son declaradas “evidencia que nos salta a la cara” y “especificidad imborrable” las marcas, las huellas de lo femenino en la escritura.

Creo que este posicionamiento teórico-crítico (ampliamente fundamentado en el artículo) tiene una clara ventaja sobre los anteriores: nos permite a quienes nos acercamos con interés crítico a los textos escritos por mujeres, interpretar y cartografiar sus rasgos, considerarlos distintivos, aun registrarlos como marcas de género, sin tener la obligación de enfrentar la “batalla teórica” que estaba de antemano perdida: intentar aislar, con parámetros propios de la Ciencia Moderna, aquella condición indefinible de “lo femenino”, en un soporte más indefinible aún: la escritura.

II

En síntesis, está claro que la noción de género, como bien lo señala Mabel Burín¹⁵ en su referencia al origen del término y los comienzos de los “Estudios de Género”, está en vínculo indisociable con “las construcciones sociales que aluden a características culturales y psicológicas asignadas de manera diferenciada a mujeres y hombres” (2). Es decir, la de género es una categoría del mundo empírico, determinada por los múltiples condicionamientos de la vida en sociedad:

“Desde este criterio, el género se define como la red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a mujeres y varones. Tal diferenciación es producto de un largo proceso histórico de construcción social, que no sólo genera diferencias entre los géneros femenino y masculino, sino que, a la vez, esas diferencias implican desigualdades y jerarquías entre ambos. Cuando realizamos estudios de género, ponemos énfasis en analizar las relaciones de poder que se dan entre varones y mujeres”. (2)

¹⁵ Burín, Mabel. “Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables”, en: *Actualidad psicológica*, año XIX, número 210, Junio de 1994, págs. 2-8.

Por muy variadas y distantes que sean las perspectivas respecto de la categoría de género, está claro que se refieren a “sujetos” empíricamente entendidos. Desde luego, dicha categoría no será nunca totalizadora, y vale citar la aclaración de Burín en este sentido:

“La noción de género suele ofrecer dificultades, en particular cuando se lo toma como un concepto totalizador, que invisibiliza la variedad de determinaciones con las que nos construimos como sujetos: raza, religión, clase social, nivel educativo, etc. Todos estos son factores que se entrecruzan en la construcción de la subjetividad [...] el género jamás aparece en su forma pura, sino entrecruzado con otros aspectos determinantes de la vida de las personas: su historia familiar, sus oportunidades educativas, etc.”

Por lo tanto, y como he dicho ya, mientras el objeto de nuestro análisis sean las escrituras, tanto de hombres como de mujeres, y si ese objeto, además, es abordado desde una perspectiva posestructuralista, no consideraremos al sujeto empírico autor bajo el conjunto de determinaciones sociales y culturales que construyen los géneros masculino y femenino y que por múltiples razones determinan en el autor o la autora ciertos rasgos que lo inscribirían en un género (o lo expulsarían de él).

En otros términos, considero tan válido y productivo un análisis cultural de género a propósito de un autor o autora, como un análisis de las condiciones de su escritura y su sesgo diferencial, pero no considero posible un análisis simultáneo y cooperativo de ambos campos, por cuanto no puedo hablar –lo he señalado más arriba– de sujeto empírico y de sujeto cerológico en el mismo trabajo textual¹⁶.

¹⁶ Resulta muy visible este problema en el trabajo de Susanne Chávez-Silverman (1994), “Signos de lo femenino en la poesía de Alejandra Pizarnik”, en: *El puente de las palabras*, Washington, Inés Azar Editora, págs. 155 y ss. En el primer párrafo se advierte al lector: “Aquí estudiaré [...] otras imágenes con las que Pizarnik constituye la subjetividad femenina en su poesía”; luego “lo femenino” aparece en otros tres momentos del artículo, pero no hay en él ninguna referencia a la cuestión teórica necesariamente previa a la señalización de aquellos “signos” a los que alude el título. Ello compromete seriamente la solidez de sus hipótesis. Por ejemplo, leemos en la pág. 163: “La lucha de Pizarnik con el

III

*hablo
sabiendo que no se trata de eso
siempre no se trata de eso
A.P.*

*Mis fuerzas no alcanzan para una sola frase más.
Si, si sólo se tratara de palabras, si bastara enunciar una palabra
para que uno pudiera alejarse con la tranquila convicción de haberla
llenado enteramente de sí mismo.
Franz Kafka, Diarios.*

Los epígrafes son de 1971 y de 1910. El primero integra un largo poema, el segundo un volumen de Diarios. Éste fue escrito por un hombre; aquél por una mujer. Uno nacido en Praga, la otra en Buenos Aires; el hombre escribía en alemán; la mujer en castellano del Río de la Plata. Ambos enfrentaron la misma batalla y dieron cuenta de ella, no sólo en los breves textos que anteceden, sino a lo largo de toda su obra, de manera obsesiva. La escritura como problema, aquello que, en la perspectiva de Roland Barthes equipara la tarea del crítico y del creador (1966). Cuando la escritura es un problema, y cuando ese problema constituye el objeto de observación y de estudio, las razones del autor y las razones de la escritura comienzan a diverger delicadamente, en una síntesis disyuntiva de difícil explicación.

Es cuantiosa la bibliografía crítica y teórica que habla de las “huellas”, las “marcas”, las “señales” en el cuerpo de la escritura. Muchos de esos trabajos han sido

poder y la impotencia es una constante en su obra. Acabamos de ver en ‘Salvación’ una de las raras instancias en su obra en que la hablante se representa como un ser femenino fuerte. ‘La jaula’, de *Las aventuras perdidas* (1958), nos muestra el otro lado, mucho más típico” (sic). La ensayista no plantea como cuestión a dirimir qué cosa sea “un ser femenino fuerte”, ni qué cosa pueda ser “el otro lado, mucho más típico”, por lo tanto, es obviada la ineludible cuestión de la escritura como soporte problemático de aquellos “signos de lo femenino”; ello supone eludir el tratamiento de su propia naturaleza. Por otra parte, el artículo abunda en referencias al “yo dividido” como antes había nombrado “la subjetividad femenina” pero ninguna de las dos cuestiones es abordada teóricamente. El artículo de Chávez Silverman se limita a señalar exclusivamente los “temas” de algunos textos, lo cual, tratándose de Pizarnik, constituye un terreno poco propicio para elaborar hipótesis teórico-críticas vinculadas a la subjetividad o a la escritura, y mucho menos propicio aún para determinar marcas en esa superficie

citados en esta investigación. Ahora bien: considero necesario abandonar (si es que alguna vez estuvimos aferrados a ella) la intención de “capturar”, como lo haría un buen detective, la causa eficiente, el responsable de esas huellas, sea éste un sujeto real o bien una categoría conceptual o crítica. Como se ha dicho antes, la escritura es un soporte indefinible, como lo son las causas de aquellas marcas que podemos rastrear y registrar.

Desde nuestro punto de vista, el cual, como se ha dicho, es congruente con las teorías posestructuralistas sobre el texto, la escritura no es una entidad estable. Todo lo contrario, es un trabajo, una productividad siempre cambiante, móvil, en exceso, en proceso. Las huellas que la surcan, por lo tanto, no pueden ser establecidas con firmeza. ¿Cómo podríamos capturar la estela de un pájaro en vuelo rasante sobre la superficie siempre móvil del mar? No obstante, ello no cancela la posibilidad de ver la estela, de registrar la huella. Lo que no es posible es dar cuenta de ella con la precisión y la suficiencia de la Razón Occidental (nombre que he dado antes al complejo fenómeno de la Filosofía Occidental desde Platón hasta Hegel por lo menos, atravesada por la Razón Moderna y sus imperativos de cuantificación, matematización y comprobación experimental, más el efficacísimo maridaje entre Verdad –sujeta a sus criterios- y Realidad, según el cual la Voluntad de Verdad crea y determina lo Real; en consecuencia, aquellos objetos o cuestiones que no caben dentro de sus parámetros “caen” irremediabilmente en el oscuro escenario del error, la vaguedad, la pseudo-ciencia, la locura o la poesía, todo más o menos en el mismo lugar).

Por lo dicho, considero que la presencia de “lo femenino” (que lejos de descartar, ni siquiera discuto) en la escritura de Alejandra Pizarnik o de Amelia Biagioni, puede ser (y en el caso de Pizarnik de hecho ha sido) un objeto de estudio de sumo interés y de

inconstante y heterogénea que es el texto, al cual hemos descripto como *productividad, proceso, trabajo, devenir*, entre otras posibilidades.

innegable vigencia y productividad¹⁷, pero no es el objeto de la presente investigación. Mis preocupaciones teóricas y críticas, como creo haber demostrado, están instaladas en el campo problemático que tensan las relaciones entre escritura y materialidad, entre poesía y pensamiento¹⁸.

No descarto una instancia futura de indagación acerca de estas cuestiones, tanto en los autores que aquí abordo como en otras obras poéticas, que presenten marcas de género reconocibles, y que permitan o convoquen la consideración crítica desde esa perspectiva.

Quizás, paradójicamente, una de las inscripciones posibles de Alejandra Pizarnik como poeta, sea en el grupo de los "excluidos", a quienes Paul Verlaine legó para siempre el bello e inquietante calificativo de "malditos"¹⁹.

¹⁷ Citaré, sin la pretensión de ser exhaustiva, algunos trabajos que toman la escritura de Alejandra Pizarnik como objeto de estudio, considerándola escritura femenina, o bien distinguiendo en ella rasgos de género. Señalo asimismo que los trabajos consignados a continuación difieren mucho entre sí en cuanto a su perfil teórico y su propuesta crítica:

Campanella, Hebe (1975). "La voz de la mujer en la joven poesía argentina: Cuatro registros", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 300, págs. 543-564.

Foster, David (1991). *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin, University of Texas Press, págs. 97-102.

Lagmanovich, David (1997). "La poesía de la mujer argentina en el final del siglo XX", en: *Poesía argentina. Cinco ensayos*. Tucumán, Ediciones del Rectorado, págs. 19-48.

Mólloy, Silvia (1997) "From Sapho to Baffo: Diverting the sexual in Alejandra Pizarnik", en: *Sex and Sexuality in Latin America*. New York, Eds. Daniel Balderston and Donna Guy New York University Press, febrero.

Muschietti, Delfina (1994) "O/A: identidad y devenir en la poesía argentina contemporánea", en: *Identidade & Representação*, Florianópolis, Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira e Teoria Literária, UFSC. Págs.363-372.

Muschietti, Delfina (1990) "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada", *Filología XXIV* 1-2, págs. 231-241.

Muschietti, Delfina (1996) "Poesía y paisaje: la definición de un mixto", *Filología XXIX* 1-2, págs. 163-171.

Muschietti, Delfina (1997) "La conexión Trakl-Pizarnik: transformación del modelo gemelar", *Filología XXX*, 1-2, págs. 255-264.

¹⁸ Ver antes: *Introducción*.

¹⁹ Véase, a propósito de la inscripción de Pizarnik en la estética de los malditos: Piña 1990; 1999; Bordelois 1998.

2. IMITADORES DE FANTASMAS

Me parece inevitable comenzar esta reflexión acerca del sistema de presupuestos ideológicos que sostiene nuestro orden cultural, con una referencia a Platón, precisamente, en *La República*.

En su descripción del estado ideal o perfecto se refiere largamente a la poesía - épica, dramática o lírica- con el fin de justificar su exclusión en favor de la Verdad y la Justicia ordenadas al Bien común. Con especial énfasis en los libros II, III, VII y sobre todo X, desarrolla una argumentación degradante y condenatoria de la poesía y de sus perniciosas consecuencias. Si bien la necesidad de excluir a la poesía y a todo género de arte "imitativo" se plantea desde el comienzo, podemos establecer dos momentos en la crítica: el primero atañe al orden moral, institucional y político; el segundo, en cambio, se inscribe en el ámbito de la metafísica.

Leemos en el Libro II (77c, 78b, 92b) una crítica, diríamos, contenidista, que se limita a censurar en los relatos las orientaciones que él declara insatisfactorias desde el punto de vista moral. No obstante, su referencia a la literatura como un "discurso mentiroso" y que induce a error (Libro II, 376d y ss.; 380d) está preparando el camino para la crítica ontológica que tendrá lugar más adelante. Sobre el final del Libro VI, Platón desarrolla su teoría de los cuatro niveles de la realidad²⁰.

²⁰ 509d:...considera que son dos reyes, el bien y el Sol, y que el uno reina en el género y el mundo inteligibles, y el otro en el mundo visible [...] ¿Tienes presente estos dos géneros, lo visible y lo inteligible?

-Los tengo.

-Ahora supongamos, por ejemplo, una línea cortada en dos partes iguales; cortemos todavía, del mismo modo, en dos cada una de esas partes, que representan el género visible y el género inteligible; entonces, en el mundo de lo visible, según el orden de claridad y oscuridad de los objetos entre sí, tendrás una primera sección: la de las imágenes. Entiendo por imágenes, en primer término, las sombras, y en segundo, las figuras reflejadas en las aguas y en la superficie de los cuerpos opacos, pulidos y brillantes así como todo lo construido de manera semejante, si tú me comprendes.

-Sí, te comprendo.

Después de una larga argumentación comprendemos que la primera sección del mundo inteligible (primera en orden de acceso, no en la jerarquía que se le otorga) es la de los objetos matemáticos, a los que accedemos por vía del razonamiento; y la segunda (la primera en la escala jerárquica) corresponde a los seres puramente inteligibles a cuyo conocimiento se accede por medio de la dialéctica²¹.

En el libro X, que posiblemente fue añadido más tarde, se reelabora esta clasificación en atención a su grado de alejamiento de la Verdad (de lo que es)²².

Sería ocioso extender la cita; como vemos, las obras de la imaginación persisten en ocupar el último lugar. Está claro que la oposición real-irreal, equivalente en este contexto a la oposición verdadero-falso, establece una dicotomía jerárquica en cuanto al estatuto ontológico de los dos campos: el mundo de las Ideas es *lo que realmente es*, y las obras de arte son definidas como imitación pura, semejanzas de semejanzas; así, es su jerarquía ontológica (su lugar en la escala del ser) lo que aparece degradado.

Esta dicotomía inferiorizante filosofía-poesía (de la que el propio Platón hace historia: “no es cosa de hoy el estar reñida la poesía con la filosofía”, citando a

-Coloca en la otra sección los objetos que esas imágenes representan, es decir los animales, las plantas y todas las cosas fabricadas por el hombre.

-Ya las he colocado, dijo.

-¿Y no te avendrías a afirmar -proseguí- que en el mundo visible existe la misma distinción, con respecto a la verdad o a la falta de verdad, que en el mundo inteligible, y que la imagen es al objeto que representa lo que la opinión es al conocimiento?”

510b: -Estudia ahora -proseguí- cómo es preciso hacer la división en el mundo inteligible...

²¹ Aplica ahora a esas cuatro clases de objetos sensibles e inteligibles cuatro diferentes operaciones del alma, a saber: a la primera clase, la pura inteligencia; a la segunda, el conocimiento razonado; a la tercera, la creencia; a la cuarta, la imaginación; y da a cada una de estas maneras de conocer más o menos evidencia, según que sus objetos participen en mayor o menor grado de la verdad.

²² 597e: -Hay, pues, tres especies de lechos: el que se halla en la naturaleza, y del cual podemos decir, me parece, que es Dios su autor [...] El segundo es el que hace el ebanista.

-Sí.

-Y el tercero, el que es obra del pintor [...] Respecto del pintor [...] el único nombre que razonablemente puede dársele es el de imitador de la cosa de que aquéllos son obrero y productor.

-Perfectamente, ¿llamas, entonces, imitador al autor de una obra alejada de la naturaleza en tres grados? -Justamente.”

Y un poco más adelante leemos:

continúa versos de poetas satíricos anónimos “que son prueba de su vieja querella”), ha establecido formalmente una de las ordenaciones simbólicas más fuertes y eficaces de nuestro orden cultural; o, en términos derridianos: es una de “las grandes oposiciones estructurales del platonismo” (Derrida 1972). Junto al término jerarquizado (filosofía) se colocan en la argumentación de Platón: el orden -el bien social-, la verdad y la plenitud del ser; y en oposición dicotómica, encolumnados con el término devaluado (poesía), el desorden -moral, institucional, político-, el error y el no-ser o la falta-de-ser.

Gilles Deleuze observa, respecto no sólo de las oposiciones platónicas, sino también de aquéllas que dominan la filosofía occidental posterior, por lo menos hasta Hegel, que son interiores a una imagen del pensamiento preconcebida y determinante para la actividad filosófica (1968: 221 y ss.).

Esta Imagen se articula en virtud de ciertos postulados implícitos (Deleuze desarrolla ocho) que presentan al “pensamiento como ejercicio natural de una facultad” (224). Ahora bien, ese pensamiento tiene como presupuesto implícito el estar dotado naturalmente para lo verdadero, “bajo el doble aspecto de una buena voluntad del pensador y una recta naturaleza del pensamiento” (ibidem). Esto es lo que Deleuze denomina la *cogitatio natura universalis*: la facultad de pensar, que es común a todos los hombres, es naturalmente recta y afín a lo verdadero. Esta imagen está sostenida por el “sentido común” que es, por lo tanto, el buen sentido. De este modo el pensamiento se encuentra “sometido a la imagen que de antemano lo prejuzga todo” (ibidem).

Para Deleuze (como así también para Nietzsche) la condición necesaria en filosofía es no tener presupuestos de ninguna clase: “Dicha filosofía tomaría como punto de partida una crítica radical de la Imagen y sus postulados implícitos” (225). Éstos

600e-601a: Digamos, pues, de todos los poetas, empezando por Homero, que, ya traten en sus versos de la virtud, ya de cualquier otra materia, no son sino imitadores de fantasmas, que jamás llegan a la realidad.

apelan permanentemente a la autoridad del sentido común (de ahí que se presenten bajo la forma de: "...todo el mundo sabe que...") y constituyen un principio deformante que impide el "verdadero comienzo en filosofía" (222) puesto que conducen directamente al reconocimiento como modelo que orienta el análisis filosófico sobre lo que significa pensar. "Semejante orientación es molesta para la filosofía [...] un reconocimiento como modelo trascendental, no puede constituir sino un ideal de ortodoxia [...]. La imagen del pensamiento no es sino la figura bajo la cual se universaliza la doxa." (228-9).

Baste citar, como ilustración de esta predeterminación subjetiva en filosofía, a René Descartes y su concepto de "ideas claras y distintas": son aquéllas que se presentan -o se imponen- al entendimiento generando "certeza"²³. Vemos aquí que es la confianza plena en los buenos oficios de un pensamiento que detecta infaliblemente la verdad, lo que orienta (y falsea) el análisis filosófico: ¿hay búsqueda filosófica de la verdad, cuando se está tan seguro de que el pensamiento mismo, sin esfuerzo, puede reconocerla de antemano?

Hecha esta brevísima síntesis de los primeros postulados implícitos de la Razón Occidental (desde luego insuficiente, por lo que remito a la lectura completa del capítulo III del citado texto de Gilles Deleuze), me interesa detenerme -puesto que resulta pertinente para el desarrollo de mi reflexión- en el quinto postulado, el cual se halla precedido por una referencia al uso empírico y al uso trascendental de las facultades mentales, distinción que permite, por un lado, una consideración nueva y altamente productiva acerca de las posibilidades del pensar, y por otro, un corrimiento respecto de la imagen dogmática del pensamiento que desarticularía la oposición dicotómica filosofía-poesía.

²³Véase: Descartes, René. *Discurso del método y meditaciones metafísicas*. Traducción y notas de Manuel G. Morente. Bs.As., Espasa-Calpe, 1950. Cfr. especialmente: Meditación tercera y Meditación cuarta, pp. 104-125.

En este marco he concebido la hipótesis de la poesía como instancia paradójica que promueve la génesis del pensamiento.

3. POESÍA Y GÉNESIS DEL PENSAMIENTO. (LO IMPENSABLE QUE PERMITE PENSAR)

Como hemos observado, la división platónica opera según el modelo de la selección: no establece inocentes pares antitéticos; separa lo claro de lo oscuro, lo bueno de lo malo, el Original de las copias, en atención a un criterio de Verdad y de Bien preestablecidos, que articula y sostiene el principio de selección.

Ahora bien, según un procedimiento recurrente en los diálogos platónicos, la división especificadora le da paso al mito: en *La República*, inmediatamente después de la división de la realidad en cuatro clases de seres -ya citada-, Platón relata su alegoría de la caverna que fundamenta, precisamente, el orden creado por la clasificación que la antecede.

Sabemos que Platón se sirve tanto de la dialéctica como del mito para arribar a sus conclusiones; ahora bien, ¿legitima el mito los resultados obtenidos primero por la dialéctica? ¿es el mito el presupuesto implícito de la discusión y funda (pre-dice) los resultados de la investigación filosófica? Creo que tanto la hipótesis del privilegio del mito sobre la dialéctica como la hipótesis contraria desembocan en el mismo punto: la idea dominante en la argumentación platónica es la necesidad de separar lo real de lo imitado, lo que implica separar lo verdadero de lo falso, lo bueno de lo malo cuyo principio selectivo no “surge” de la discusión ni del mito; está constituido por una

opinión previa a la que se le otorga valor de Verdad Suprema y que opera como presupuesto implícito.

Este procedimiento, como señala Gilles Deleuze, lejos de “romper con la doxa”, la universaliza. En la operatoria platónica el pensamiento es una facultad naturalmente dotada para encontrar la Verdad, común a todo sujeto y que opera bajo el modelo del reconocimiento. La crítica que se opone a este modelo, desde Friedrich Nietzsche hasta los “pensadores de la Diferencia”, insiste en el carácter complaciente e inoperante del pensamiento así entendido: “¿quién puede creer que allí se juegue el destino del pensamiento, y que pensemos siquiera cuando reconocemos?” (1968: 229).

Lo que Deleuze propone, y en ello basa su teoría diferencial de las facultades, es que para producir la génesis del pensamiento es necesario hacer afrontar a cada facultad su límite, provocando el encuentro con aquello que está obligada a captar y que es al mismo tiempo inapresable desde el uso empírico de esa facultad. Como sabemos, en esto Deleuze sigue a Kant, quien para el caso de la imaginación establece la categoría de lo sublime como límite propio de esa facultad; el *fantasteón*, su máximo, es también lo **inimaginable**. Aquí el pensamiento y la imaginación entran en discordancia y en un estado de violencia recíproca²⁴.

La sensibilidad, en presencia de aquello que no puede ser sino sentido y que al mismo tiempo es imposible de percibir desde su ejercicio empírico, está obligada, en un acto que la violenta, a elevarse a su ejercicio trascendente. Esto genera la discordancia de las facultades entre sí y con ella, la caída del modelo representativo: el Reconocimiento resulta impotente, inepto para generar pensamiento. Lo que obliga a pensar, lo que mueve al pensamiento de su estupor natural, es el encuentro con un objeto que no puede

²⁴Véase: Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*, México, Ed. Porrúa, 1991. Cfr. especialmente Libro II: “Analítica de lo sublime”, pp. 237 y ss.

dejar de ser pensado y es impensable en el marco de la representación. Es necesario, por lo tanto, engendrar el objeto-límite o trascendente de cada facultad, con el fin de generar el acto de pensar en el pensamiento y así, capacitar a cada facultad para abordar lo diferente, y no sólo lo sabido, lo imaginado, lo pre-conocido.

“arrojando palabras hacia el cielo”
(del poema: “Cenizas”, en LAP)

Tomando como punto de partida las reflexiones precedentes, considero que hay prácticas poéticas que promueven la posibilidad de pensar la diferencia, de salirse del marco de la representación, en razón de su capacidad de efectuar en su propio cuerpo (en el cuerpo de la letra) lo impensable e indecible desde la oposición, la identidad, la analogía, la semejanza.

El pensamiento afrontando su límite, en un dilema paradójico: decir con el lenguaje aquello que el lenguaje no está capacitado para decir, ergo: salirse del lenguaje para hablar; torcer la finalidad empírica del lenguaje para hacerlo decir lo que, sin embargo, no será capaz de formular. La poesía se funda y se genera, se produce y se lee sólo en la articulación de esta insoluble paradoja.

Por ello es un acto vital y es una superficie en tensión; es una opción (en ocasiones absoluta) y es “un sueño sin alternativas” (Pizarnik 1968).

Quien se acerque al poema 13 de AD participará de esta instancia paradójica:

“explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome” (75)

Leer es producir sentido, y por eso al leer este poema se produce también en nosotros un afrontamiento; nos topamos con un objeto-límite que casi no podemos concebir.

La poesía nos instala (nos arroja) en el punto nodal de este dilema: tenemos sólo palabras de este mundo para decir aquello que no se puede concebir desde el reconocimiento, desde el uso empírico de nuestra facultad de pensar. La partida-desde mí-llevándome hace circular un sentido, sentido que no puede ser dicho y no es dicho por la proposición (poema)²⁵ que lo expresa; la proposición poética en este caso lo echa a rodar, tensionando el enunciado hasta su límite, al borde de la quiebra o quebrándolo ya. El texto sabe de antemano que su sueño es una utopía pero en ese saber se funda y justifica.

CENIZAS

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar muertos,
palabras para hacer un fuego,
palabras donde poder sentarnos
y sonreír.

Hemos creado el sermón
del pájaro y del mar,
el sermón del agua,
el sermón del amor.

Nos hemos arrodillado
y adorado frases extensas
como el suspiro de la estrella,
frases como olas,
frases con alas.

Hemos inventado nuevos nombres
para el vino y para la risa,
para las miradas y sus terribles

²⁵He asimilado aquí estos términos porque considero que la problemática del sentido y sus relaciones con las otras dimensiones de la proposición (expresión, designación y significación; véase a propósito: Deleuze, G., *Lógica...*) también atañe a la teoría literaria y, más específicamente, a la reflexión sobre el acto poético. Dicho de otro modo, la necesidad epistemológica de superar la lógica proposicional aristotélica a fin de reflexionar sobre el sentido en la formulación lingüística y dar cuenta de su dinamismo, promueve, a su vez, cambios y reajustes en algunas categorías e instrumentos de la teoría y la crítica literarias, a fin de desechar el presupuesto que considera al lenguaje poético como "desvío" respecto de la norma lingüística convencional. Dicho presupuesto genera múltiples malentendidos, entre otros, el de considerar que el texto poético "no tiene sentido" o bien, tiene un sentido "oculto" que sólo algún iniciado podría descifrar. Creo que el texto poético mucho aporta a la reflexión sobre el sentido y, más aún, que puede ser considerado como un caso paradigmático de su operatividad.

caminos.

Yo ahora estoy sola
 -como la avara delirante
 sobre su montaña de oro-
 arrojando palabras hacia el cielo,
 pero yo estoy sola
 y no puedo decirle a mi amado
 aquellas palabras por las que vivo.

(en: LAP: 44)

El plural del verbo en las cuatro primeras estrofas en contraste con el “yo” de la última parece, puede sugerir, una alusión al carácter paradójico del lenguaje poético al que nos hemos referido.

“Hemos dicho palabras”, “Hemos creado el sermón”, “Nos hemos arrodillado”, “Hemos inventado nuevos nombres”, los cuatro versos iniciales de las primeras estrofas que señalan, desde un nosotros indeterminado -quizá el género humano- la complacencia en las posibilidades -el poder- de su lenguaje: “palabras para hacer un fuego, / palabras donde poder sentarnos y sonreír”, para cantar al pájaro, al agua y al amor; “frases extensas como el suspiro de la estrella, frases con alas”: palabras, sermones, frases, nombres, todos poderosos y satisfactorios. Pero el lenguaje de “la avara” es precario y su condición de existencia es la más completa soledad, “y no puedo decirle a mi amado / aquellas palabras por las que vivo”: montaña inútil de palabras; aun aquellas que me permiten vivir son indecibles.

Este poema es de su segundo libro, tenía sólo 22 años de edad, pero la intuición de un lenguaje radicalmente vacío la obsesiona desde sus textos más tempranos. La analogía con la montaña de oro me parece altamente significativa: el oro, emblema del poder; sin embargo “como la avara delirante / sobre su montaña de oro [...] yo estoy sola / y no puedo decirle a mi amado...”

La soledad, el silencio y el no-poder-decir son núcleos significativos que atraviesan -y desgarran- la totalidad de su obra poética. Una de las características de sus textos es la de citarse unos a otros, en un juego que recrea la dinámica del significante, la fuga del sentido; dirá en "Extracción de la piedra de locura":

"El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño [...] ¿qué quieres? Un transcurrir de fiesta delirante, un lenguaje sin límites, un naufragio en tus propias aguas, oh avara." (134; 138)

Volveremos a EPL, pero prefiero antes referirme a dos poemas de LTLN; son, quizá no casualmente, los que encabezan la primera (91) y la segunda (100) parte del libro:

POEMA

Tú eliges el lugar de la herida
En donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
Esta ceremonia demasiado pura.

VERDE PARAISO

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios.

Las palabras que van a dar siempre en el silencio o en alguna de las formas del no-decir: "Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa" (EPL: 133); palabras que buscan el silencio: ¿Y qué deseaba yo? / Deseaba un silencio perfecto? Por eso hablo.(132); ...nombres que hilan el silencio de las cosas (AD: 82); y podrían seguir las citas. Todas están creando un universo de sentido que insiste, vuelve y se recupera en nuevos poemas "para crear nuevos silencios".

4. EL APLAZAMIENTO DEL SENTIDO.

La paradoja del lenguaje que crea silencios, que hace la ceremonia del silencio, que dice ("pero la canción desesperada no se deja decirse", TS: 244) lo indecible: esta impotencia del lenguaje sólo puede dar lugar a la insistencia del sentido. Será por eso que los grandes poetas tienen grandes y pocas obsesiones: cuando el enunciado se deja atravesar por el sentido queda a merced de la repetición; se ha producido el afrontamiento, el objeto límite ha tensionado la formulación lingüística hasta descentrarla y hasta hacerle cometer el pecado de la repetición que la Lógica condena como tautología. Pero está claro que la repetición en Pizarnik es una manifestación del no-poder-decir constitutivo del lenguaje, y al mismo tiempo del anhelo de "una fiesta delirante", de "un lenguaje sin límites" (EPL: 138).

Quizá sea EPL el libro más revelador en cuanto a su manera de concebir el acto poético. Está dividido en cuatro partes; la última la constituyen tres extensas prosas que contrastan con el estilo epigramático de la anterior, "Caminos del espejo"; ésta nos recuerda la intensa brevedad de AD y de LTLN. Dichas prosas: "Extracción de la piedra de locura", "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos" y "Noche compartida en el recuerdo de una huida" (134-144), presentan una singular densidad conceptual que se despeña, que no consigue sostenerse, hacer pie en el enunciado; éste parece siempre estar a punto de revelar un sentido, pero esa revelación se aplaza cada vez, y cada frase parece prologar a la siguiente que dirá por fin lo que la voz quiere decir, pero tal cosa parece no poder suceder. Esta dinámica de aplazamiento eterno del

sentido promueve la extensión de la línea, del párrafo, y el texto así tiende a ocupar la totalidad de la página en blanco²⁶:

“...En un muro blanco dibujas las alegorías del reposo, y es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín. Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.

[...]

Te despeñas. Es el sinfin desesperante, igual y no obstante contrario a la noche de los cuerpos donde apenas un manantial cesa aparece otro que reanuda el fin de las aguas.

[...]

Va y viene diciéndose solo en solitario vaivén. Un perderse gota a gota el sentido de los días. Señuelos de conceptos. Trampa de vocales.” (EPL: 135-6)

La marca de este texto es el vértigo, “un proyectarse desesperado de la materia verbal” (IM: 155), sin esperanza y sin alternativas: “...y quiero morir al pie de la letra del lugar común que asegura que morir es soñar...” (EPL: 139). Este fragmento ilustra la dinámica del aplazamiento del sentido: el sentido excede, se fuga; la proposición no captura la multiplicidad de sentidos que la habitan o mejor dicho, la transitan. Las escansiones posibles (-quiero morir-, -quiero morir al pie de la letra-, -la letra del lugar común-, -el lugar común que asegura-, -asegura que morir es soñar-) no son traducibles

²⁶ Delfina Muschietti vincula los procedimientos de este tipo con los nuevos modos de subjetivación de las vanguardias poéticas, particularmente en las obras de Oliverio Girondo y César Vallejo: “La totalidad se pierde irremisiblemente: territorios, fronteras, fragmentos, se suceden en la mano que escribe. Ni rima ni métrica uniforme (restos de una temporalidad arcaica que subsiste desplazada en la canción popular): versos sueltos desperdigados entre los blancos de la página. Aun más, los roces con las formas narrativas, el alargamiento de las series y la mixtura de géneros provocan en la poesía la pérdida de aquella experiencia de completud y acabamiento que proporcionaban el soneto y cualquiera de las formas canónicas. Ahora los versos se estiran hacia el costado o hacia abajo sin la expectativa certera de un corte o un final. No existe centro, sólo miembros solitarios que dibujan el laberinto de un cuerpo”, en: Muschietti (1988) “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia”, *Filología XXIII*, 1, pág. 128.

por un “significado” ni equivalen a un sustituto permutable: son momentos (artificialmente aislados) de un fluir.

El lenguaje poético así entendido nos permite concebir la idea de un pensamiento desquiciado con respecto a la norma filosófico-ideológica del platonismo. El marco del reconocimiento, que se desdibuja en toda práctica poética, se despedaza aquí bajo la presión de un enunciado resistente a las leyes de la Lógica y, por lo tanto, a las restricciones de la práctica lingüística comunicacional, que le roba al lenguaje su cuerpo, su espesor natural.

“Ritmo quebrantado”, “himno harapiento” (ibidem), epítetos del lenguaje que se inscriben en el marco de este desfondamiento del concepto tradicional y optimista de un lenguaje todo-poderoso (“palabras para despertar muertos, / palabras para hacer un fuego”, LUI: 24).

La poesía de Alejandra Pizarnik puede ser leída como una denuncia en la medida en que desenmascara el falso poder atribuido al lenguaje y lo presenta en su precariedad, en su debilidad, en su doblez:

“palabras reflejas que solas se dicen
en poemas que no fluyen yo naufrago
todo en mí se dice con su sombra
y cada sombra con su doble” (TS: 237)

Este último verso, según un procedimiento habitual en Pizarnik, es la reelaboración de otro: “todo en mí se dice con su sombra y cada yo y cada objeto con su doble” (TS: 208).

En suma, la palabra adscripta siempre al orden de la ausencia, del vacío, del silencio: el no-estar, el no-ser, el no-decir.

Un poema publicado a fines de 1971, meses antes de su muerte, parece reunir y resumir estas percepciones que encontramos diseminadas en toda su obra anterior:

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

(fragmento)

en esta noche en este mundo
 las palabras del sueño de la infancia de la muerte
 nunca es eso lo que uno quiere decir
 la lengua natal castra
 la lengua es un órgano de conocimiento
 del fracaso de todo poema
 castrado por su propia lengua
 que es el órgano de la re-creación
 del re-conocimiento
 pero no el de la resurrección
 de algo a modo de negación
 de mi horizonte de maldoror
 con su perro
 y nada es promesa
 entre lo decible
 que equivale a mentir
 (todo lo que se puede decir es mentira)
 el resto es silencio
 sólo que el silencio no existe

no
 las palabras
 no hacen el amor
 hacen la ausencia
 si digo agua ¿beberé?
 si digo pan ¿comeré?

.....
 hablo
 sabiendo que no se trata de eso
 siempre no se trata de eso
 oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
 el que no sirva ni para
 ser inservible
 ayúdame a escribir palabras
 en esta noche en este mundo .(TS: 239-241)

A esta altura cabría preguntarse: ¿No hemos leído también en *La República* que
 “todos los poetas, empezando por Homero, [...] no son sino imitadores de fantasmas”, y
 que las obras de la imaginación tienen el estatuto ontológico de la sombra y el reflejo?
 (“Nombres que vienen, sombras con máscaras”, TS: 129).

Pero la radicalidad de la concepción del lenguaje en la poesía de Alejandra Pizarnik desfonda toda fe en el poder de la palabra. Su desmentida, más que escéptica, desesperada, involucra al orden del lenguaje sin establecer jerarquías entre prácticas significantes; más aún: impugna toda posibilidad de establecerlas.

“Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos” (TS: 123)

“Las damas de rojo se extraviaron dentro de sus máscaras aunque regresarán para sollozar entre flores” (ibidem)

“No sé dónde detenerme y morar. El lenguaje es vacío y ningún objeto parece haber sido tocado por manos humanas” (TS: 207)

“-Perras palabras. ¿Cómo han de poder mis gritos determinar una sintaxis? Todo se articula en el cuerpo cuando el cuerpo dice la fuerza inadjetivable de los deseos primitivos.

-Apenas digo el espacio donde se escribe el signo del reflejo de un pensar que emana gritos.” (TS: 220)

Platón atribuye esta vacuidad, esta insustancialidad radical a la práctica poética y así la constituye en el negativo necesario para articular su oposición jerárquica. La argumentación platónica parece necesitar -como exigencia metodológica- pares antitéticos; así la concepción del *Logos* requiere, para sostener su jerarquía en este esquema categorial dicotómico, un negativo absoluto que le sirva de contracara, de imagen especular invertida.

En última instancia, lo que se pone en cuestión desde la práctica poética de Alejandra Pizarnik es el fundamento de las jerarquías en el orden simbólico: ¿qué justifica el principio de jerarquización (cualquiera sea) en un registro, un orden, una dimensión constituida por todos los matices concebibles de la ausencia?

El principio de selección establecido por el platonismo se articula (como ya hemos visto) sobre la escala del ser; pero ¿puede darse una gradación de sustancialidad en el lenguaje? Y desde esta perspectiva, ¿cómo se puede garantizar que la filosofía sea menos una práctica significativa que la poesía, y que conduzca a los hombres por el camino de la Verdad que es el Bien que es la Dicha?

Walter Kaufmann (1978: 23-128) señala y justifica ampliamente el carácter dogmático de las afirmaciones platónicas y aristotélicas sobre los poetas y su obra: “Platón habló de los poetas como un profeta; Aristóteles como un juez” (25); “cuando Platón y Aristóteles hablan de los poetas trágicos, es evidente que también ellos se consideran superiores” (30).

Esta “tradicón autoritaria” (29), como señala Kaufmann, es griega; la idea de rango es muy fuerte en la cultura helénica desde que se tiene memoria de ella; es muy claro en *La iliada*: la superioridad y la inferioridad de los hombres, el estar más cerca o más lejos de Lo Superior como categoría absoluta (superioridad o inferioridad, por otra parte, inamovibles, como determinaciones ontológicas del ser individual, no sujetas a cambio).

Esta noción o conjunto de nociones está presente y operante en nuestra cultura occidental, y su carácter ideológico-dogmático permanece implícito; de ahí que su impronta en nuestras ordenaciones simbólicas necesite ser develada. Una vez más se nos hace presente la vecindad, tan cara al pensamiento de Heidegger, entre “destruir” y “descubrir”: para plantear su analítica del Dasein, es necesaria la destrucción de la historia de la ontología; el intento de un pensar no-metafísico engendra la destrucción y el descubrimiento en un mismo acto de revelación.

En resumen, los presupuestos ideológicos aceptados por el “sentido común” y jerarquizados por el orden institucional, dominan la base epistemológica de una cultura,

controlan su autocrítica y operan en el juego de las fuerzas sociales determinando, junto con una red de mecanismos de opresión (física y simbólica), un conjunto de grupos silenciados o más aún, inexistentes, “fuera de registro”. Es en el seno de estos grupos donde suelen concebirse y construirse los modos de ruptura. Sus ejes de visibilidad y desfondamiento -que se potencian unos a otros- operan en la multiplicidad de registros propia del orden cultural. En este sentido, como ya se ha dicho, la poesía (sobre todo a partir de las primeras décadas del siglo) juega y ha jugado un papel singular en Occidente.

Como sabemos, la obra de Alejandra Pizarnik se vincula, más que con una tradición, con una estética que presenta como carácter distintivo el borramiento de los límites entre vida cotidiana y poesía. Me refiero a la estética surrealista que se expresa paradigmáticamente en la escritura de Antonin Artaud.

Es justamente Alejandra Pizarnik quien rescata este proyecto poético-vital:

“Hay una palabra que Artaud reitera a lo largo de sus escritos: *eficacia*. Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de metafísica en actividad, y usada por Artaud quiere decir que el arte -o la cultura en general- ha de ser eficaz de la misma manera en que nos es eficaz el aparato respiratorio...” (Pizarnik 1971b: 22)

En los manifiestos de 1924 y de 1930 y, especialmente, en la Declaración del 27 de enero de 1925 (redactada íntegramente por Artaud) los protagonistas del movimiento anuncian claramente sus intenciones y con ellas su programa -aunque este último término resulta ciertamente contradictorio con el carácter asistemático y antiburocrático que los define-: “El Surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas. Y con martillos verdaderos si fuera necesario!” (Artaud 1925).

Así concluye esta carta abierta, declarando en la formulación de sus objetivos el carácter vital y no estrictamente literario de sus prácticas. Y no empleo inocentemente esta expresión: el Surrealismo se constituye como una práctica social y como una práctica literaria, pero no es ambas cosas por separado; el carácter insurreccional y revolucionario²⁷ de su hacer compromete todas las esferas de la actividad humana en las que los protagonistas de este movimiento incursionan. Es, indudablemente, su escritura el “lugar” donde erigen los “martillos” para liberar al espíritu de sus trabas; pero esos martillos simbólicos se transforman, por su singular intensidad, en “martillos verdaderos” que cuestionan y atentan contra el orden establecido en todos los niveles de la estructura social. El movimiento surrealista asume el compromiso de una búsqueda que implicará necesariamente ruptura y transgresión, promoviendo la caída del paradigma lógico de la Modernidad, al postular “la armonización de estos dos estados en apariencia tan contradictorios que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad...” (Breton 1924).

Se declaraba abiertamente, en una actitud que tendría seguidores, una verdadera guerra en el orden simbólico: podemos denominarla hoy la guerra contra el Logocentrismo, librada palmo a palmo en cada verso, en cada gesto de este movimiento que le otorga a las imágenes valor de verdad suprema y las declara única guía del espíritu:

La noche de los relámpagos. Tras esta noche, el día es la noche
Primer Manifiesto Surrealista

En palabras de Antonin Artaud, esta declaración asume un tono profético y un grado de violencia inquietante:

²⁷ “3º Estamos completamente decididos a hacer una Revolución.

“Ceded al Omni-Pensamiento. Lo maravilloso está en la raíz del espíritu, en el interior de la cabeza. Ideas, lógica, orden, Verdad (con V mayúscula), Razón: todo lo ofrecemos a la nada de la muerte. Cuidado con vuestras lógicas, señores, cuidado con vuestras lógicas; no imagináis hasta dónde puede llevarnos nuestro odio a la lógica.”²⁸

5. LAS RAZONES DEL CUERPO

Organizar de un modo diferente los eventos humanos, dar un sentido diferente a la historia colectiva y a la memoria individual, significa proponer otra idea del tiempo, proponer una experiencia diferente del sujeto y del mundo, construir un nuevo horizonte de sentido, otro lenguaje a través del cual la razón reprimida del cuerpo, todo aquello que es pasado, en cuanto superado y vencido por fuerzas a él opuestas, pueda de nuevo hablar.

Franco Rella²⁹

Otro prejuicio configurador de la “Imagen del pensamiento” es aquél que postula que las únicas razones posibles son las de la inteligencia.

Como se ha dicho, el mejor representante de este postulado es René Descartes, poniendo blanco sobre negro la dicotomía más eficaz de la historia de Occidente: *res cogitans* en oposición jerárquica con *res extensa*. Pero no es menos evidente que nuestra cultura opera aún en el interior de dicho postulado. Parece imposible (¿es el orden de lo posible y lo imposible interior o exterior al de lo pensable y lo impensable?) escribir con el cuerpo, leer con el cuerpo, escribir o leer “desde” el cuerpo.

Sin embargo, la poesía atestigua que el texto es una entidad heterogénea y que las palabras “espesor” o “volumen” que pueblan nuestras reflexiones acerca de ella, son algo

4° Hemos decidido asociar la palabra SURREALISMO a la palabra REVOLUCION, sólo para mostrar el carácter desinteresado, independiente y hasta absolutamente desesperado de esta revolución.” Ibidem, pp. 11-12.

²⁸ Artaud, A. “A la mesa!”, editorial del 3er. número de la revista “La revolución surrealista”, órgano del movimiento.

más que metáforas: aluden al carácter específico y diferencial del hacer poético; su condición de inscripción, su naturaleza material³⁰.

La poesía, particularmente algunas prácticas poéticas, como las que me he propuesto indagar en estas páginas, exigen imperiosamente ser leídas en su propio registro: el de una heterogeneidad que vibra y se hace cuerpo y voz en la relación dialéctica entre el orden material y el orden simbólico. Dicho de otro modo, el lenguaje es (como lo ha señalado la propia poesía sobre todo a partir de Mallarmé) una dimensión fuertemente heterogénea, en la medida en que su lenguaje se produce en el acto mismo del rechazo de la cualidad representativa que la limita; en el acto mismo de la sumisión de la palabra al orden pulsional que la infinitiza. De esa heterogeneidad, la cultura occidental -en virtud de postulados y mecanismos de control como los que hemos analizado antes- parece erigirse en potencia de abolición y de olvido.

La poesía es una contra-dicción, un discurso en contra de sí mismo. Algo la perturba en su condición lingüística, pero esa anomalía -desde la perspectiva de una lengua ideal abstracta- es el soporte de un componente diverso, intraducible a la Lengua, que insiste en ella, quebrándola, mostrando su insuficiencia, operando el desencuentro entre dos órdenes que se rechazan con la misma intensidad con la que se necesitan. El cuerpo de ese desencuentro es el poema, irrenunciablemente heterogéneo:

²⁹ Rella, Franco, *El silencio y las palabras; el pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992. p. 118.

³⁰ Un desarrollo más detenido del carácter heterogéneo y material de la escritura poética tendrá lugar en la segunda parte de esta investigación, a propósito de *La Condesa Sangrienta*.

DESCRIPCIÓN

“Caer hasta tocar el fondo último, desolado, hecho de un viejo silenciar y de figuras que dicen y repiten algo que me alude, no comprendo qué, nunca comprendo, nadie comprendería.

Esas figuras –dibujadas por mí en un muro– en lugar de exhibir la hermosa inmovilidad que antes era su privilegio, ahora danzan y cantan, pues han decidido cambiar de naturaleza (si la naturaleza existe, si el cambio, si la decisión...).

Por eso hay en mis noches voces en mis huesos, y también –y es esto lo que me hace dolerme– visiones de palabras *escritas* pero que se mueven, combaten, danzan, manan sangre, luego las miro andar con muletas, en harapos, corte de los milagros de a hasta z, alfabeto de miserias, alfabeto de crueldades... La que debió cantar se arquea de silencio, mientras en sus dedos se susurra, en su corazón se murmura, en su piel un lamento no cesa...

(Es preciso conocer este lugar de metamorfosis para comprender por qué me duelo de una manera tan complicada.)” (El subrayado es de la autora. DP: 183)

Lugar de metamorfosis: “lugar” que asiste a la transformación de las palabras (el texto subraya:) *escritas* en palabras que “combaten, danzan, manan sangre”.

Una potencia capaz de crear una zona de metamorfosis (“han decidido cambiar de naturaleza”), en la que se disuelven las identidades fijas: la lengua se deja penetrar por “la razón del cuerpo”, por aquello que sostiene el texto y el hacer poéticos. Este “lugar” es el triunfo de su devenir. Por ello “conocer este lugar” es la única manera de comprender (comprensión energética, intensiva, no especulativa) “por qué me duelo de una manera tan complicada”.

¿Qué “describe” el poema “DESCRIPCIÓN”? Algo que, incesantemente, se vuelve otro (tal vez haya que decir: se vuelve *su* otro), y es, en consecuencia, imposible de “describir”, toda vez que se entienda por “describir” la función comunicativa, social, unívoca y, por supuesto, designativa de la lengua. No obstante, no hay ninguna duda, se

lo describe: es el lugar de la metamorfosis. El triunfo de la indistinción entre lo posible y lo impensable, entre lo imposible y lo pensable, “el lugar de los cuerpos poéticos”, “un alfabeto de crueldades”³¹.

Ahora bien, ese *lugar*, ¿en qué consiste? Dado que no es “una nada”, ni tampoco un estado de cosas definible, puesto que su única determinación es su “metamorfosis”, puede ser concebido como un espacio virtual, espacio del desvanecimiento de toda consistencia, que a su vez conserva todas las posibilidades, todas las formas como pura potencia de resolución³².

La poesía de Alejandra Pizarnik es una permanente y activa visitación de los muchos modos de la extranjería. La escritura poética resulta entonces el *lugar* extranjero también con respecto a la patria de la razón y su lenguaje: “Dice que pregunta, quiere saber a quién pregunta. Tú ya no hablas con nadie. Extranjera a muerte está muriéndose. Otro es el lenguaje de los agonizantes” (IM: 156). “Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. [...] (Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo)” (IM: 153).

³¹ La noción de “crueldad” en la poética de Pizarnik, será elucidada más adelante, en mis reflexiones sobre *La condesa sangrienta*.

³² En el ya citado artículo “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia”, D. Muschietti vincula la crisis de la subjetividad moderna con la vanguardia hispanoamericana. La ensayista plantea que en los textos de C. Vallejo y O. Gironde “desaparece o se pone en crisis la dualidad razón-alma/cuerpo y se habla espectacularmente desde el cuerpo [...] El texto, entonces, se organiza como un cuerpo. El lenguaje es ojo, boca, mano, sexo: miembros solitarios que sufren cortes, choques y chispazos; un cuerpo que se des-compone” (127-128). Yo considero, como se verá, que tal funcionamiento va más allá de la vanguardia histórica, y satura las textualidades de poetas posteriores. Volveremos a esta cuestión y al diálogo con este artículo en nuestra sección dedicada a Néstor Perlongher.

5. FINITO / INFINITO

Sabemos que la filosofía y la ciencia constituidas en discurso organizado reconocen un origen común, al menos en la historia cultural de Occidente. No es mi propósito desarrollar aquí —ni siquiera resumir— una historia de las relaciones entre el discurso filosófico y científico en la antigüedad griega, pero considero necesaria su mención, por cuanto ese origen común tiene derivaciones en el pensamiento contemporáneo y en nuestros modos (occidentales) de concebir lo real y su vínculo problemático con el orden simbólico.

Los filósofos pre-socráticos buscan en el orden natural el principio regulador y productivo de lo real (*αρχή*). Si bien está claro que ésta puede ser una interpretación posplatónica de dicha búsqueda, los especialistas³³ coinciden en señalar el carácter “naturalista” del discurso filosófico —al menos el que se ha consagrado oficialmente como tal— anterior a Sócrates. Mucho más cerca de nosotros en el tiempo, y con registros textuales más fidedignos, hallamos el mismo carácter en la reflexión aristotélica. Los términos *Logos*, *Física* y *Metafísica* son sutilmente analizados en las respectivas obras del estagirita, y atestiguan claramente la impronta naturalista, física o cosmológica de su sistema.

Hechas estas mínimas (y por cierto muy precarias e insuficientes) referencias a las relaciones entre ciencia natural y filosofía, lazo que data de la antigüedad preclásica, podemos observar que ambos discursos —aun antes de constituirse en sistemas disciplinares codificados— poseen una intención común: “organizar el caos” (Benjamin);

³³ Véanse: Vernant, Jean-Pierre. *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, Eudeba, 1984. Y también: Gigon, Olof. *Orígenes de la filosofía griega*, Buenos Aires, Paidós, 1978. *Los filósofos presocráticos*. Introducción, traducciones y notas por Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1979-1981. Kirk, G.S. *Los filósofos presocráticos: Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos, 1969.

“solapar el caos” (Deleuze/Guattari 1991); “organizar las observaciones [acerca de la Naturaleza] en un orden preestablecido y deducir sus principios” (Asimov 1960).

Ahora bien, hay un elemento central en la reflexión acerca de la ciencia y la filosofía: qué tipo de vínculo establecen con el infinito como dimensión del “más allá”, tanto en su aspecto ontológico como en el gnoseológico. Tal vez sea ésta la primera instancia de diferenciación entre ambas. ¿Qué clase de relación se establece entre la creación de conceptos (actividad propia y específica de la filosofía) y lo absoluto; entre las determinaciones y proposiciones de la ciencia y el infinito?

La estrategia de la ciencia consiste en crear planos de referencia al trazar sus coordenadas, al tender sus ejes. La ciencia actualiza el caos en virtud de las condiciones que impone a los estados de cosas. Dichas condiciones están constituidas y pre-vistas por sus sistemas de coordenadas. En ese marco la ciencia observa, matematiza, cuantifica, formaliza, hipotetiza, verifica o refuta, es decir, pone a prueba a la Naturaleza, según la imagen clásica de Bacon. La “respuesta” de la Naturaleza está condicionada por los planos de referencia, y así, la ciencia construye su propio objeto, que no es la realidad o el orden cósmico ni el infinito virtual, sino su actualización en las funciones que determinan dichos planos. La ciencia lejos de asumir las velocidades infinitas, las detiene, las desacelera (Deleuze/Guattari 1991: 21-62; 117-163), opera una suspensión del infinito, actualiza la materia provocando su “detención” y trata de penetrarla con sus proposiciones. La filosofía, en cambio, no renuncia al infinito, lo asume, y traza un plano de inmanencia que lo aborda a riesgo de no penetrarlo, pero con el propósito de darle consistencia en el pensamiento. Para ello procede por conceptos (entendiendo el concepto como una categoría operativa, como una instancia que no resuelve ni fija las condiciones del problema, sino que las “sobrevuela”, recorriendo sus componentes

heterogéneos, acoplándose simultáneamente a todas las series en las que se singulariza).³⁴

Ahora bien, ¿qué pasa con lo virtual y lo infinito en la poesía? Si aceptamos que la filosofía confiere consistencia a lo virtual a través de conceptos, y que la ciencia intenta penetrar lo virtual actualizándolo, a través de funciones, para operar en un plano de referencia (dos actitudes ante el caos, ante las velocidades infinitas), ¿hay modos de asumir lo virtual en las prácticas poéticas? Me atrevo a ensayar una respuesta.

Inscribir el límite en el propio infinito: he ahí la condición de posibilidad de todo límite. Dicho de otro modo: la limitación es lo construido; no es lo construido lo que impone un límite a lo infinito. Lo infinito es. No puede ser limitado. Es en la construcción de lo limitado donde se juega la relación diferencial con lo infinito. Ese espacio de juego es el lugar de todas las metamorfosis, de todos los devenires.

Digámoslo de una vez: la poesía es el encuentro de lo finito y lo infinito, es el trazado de una línea en la virtualidad infinita del sentido. Pero esa línea, ese trazado, no limitará nunca el infinito, puesto que se articula en devenir con él, se imbrica en él.

Hay una relación de coexistencia o de coextensividad entre lo determinado y lo indeterminado: lo determinado participa de la indeterminación, aunque intente abolirla, aunque intente conjurarla, aunque se resista a su infinitud. Lo infinito es un "irrenunciable" para el arte. Por ello la relación entre lo virtual y lo determinado es asimétrica: **siempre lo determinado –lo finito, lo limitado- posee un elemento que lo**

³⁴ "...la filosofía plantea cómo conservar las velocidades infinitas sin dejar de ir adquiriendo mayor consistencia, otorgando *una consistencia propia a lo virtual*. El cedazo filosófico, en tanto que plano de inmanencia que solapa el caos, selecciona movimientos infinitos del pensamiento, y se surte de conceptos formados así como de partículas consistentes que van tan deprisa como el pensamiento. La ciencia aborda el caos de un modo totalmente distinto, casi inverso: renuncia a lo infinito, a la velocidad infinita, para adquirir *una referencia capaz de actualizar lo virtual*. Conservando lo infinito, la filosofía confiere una consistencia a lo virtual por conceptos; renunciando a lo infinito, la ciencia confiere a lo virtual una referencia que lo actualiza por funciones. La filosofía procede con un plano de inmanencia o de consistencia; la ciencia con un plano de referencia. Gilles Deleuze y Félix Guattari (1991), en: *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1997. Pág. 118. Subrayados del autor.

vincula con la indeterminación, y lo acopla a una potencia transfinita. De eso hablamos cuando hablamos de la naturaleza pulsional del enunciado poético, que lo infinitiza. De eso hablamos cuando hablamos de la virtualidad infinita del sentido, que es lo expresado de la proposición, y necesita de la proposición, pero para excederla; el sentido la transita. La proposición es un lugar de tránsitos, el discurso, una red.

“figuras que dicen y repiten algo que me alude, no comprendo qué, nunca comprendo, nadie comprendería.

La que debió cantar se arquea de silencio, mientras en sus dedos se susurra, en su corazón se murmura, en su piel un lamento no cesa...”

El poema (o la escritura, o la voz poética: “la que debió cantar”) “se arquea de silencio, **mientras** en sus dedos se susurra...”. Se dice aquí la correspondencia, la participación de lo finito y lo infinito. Es justamente el “lamento que no cesa” lo que provoca el silencio.

II. HACIA UNA ARQUEOLOGIA DEL SILENCIO.

*¿Y por qué hablaba como si el silencio
fuera un muro y las palabras colores destinadas a
cubrirlo?...*
A.P.

Las palabras cubren el silencio, ese "silencio perfecto" (el "silencio más puro") del que habla Pizarnik.

He utilizado en el título la expresión de Michel Foucault³⁵, no porque me proponga una tarea intelectual de tamaño envergadura, sino porque considero que el silencio en la escritura es una presencia y una señal: pone de manifiesto ciertas configuraciones del lenguaje poético que constituyen, precisamente, su condición de posibilidad.³⁶

Creo que el silencio en la escritura es algo presente en el modo de la ausencia. Surge a partir de la debilidad o la caída de ciertos rasgos propios del discurso comunicativo. En otros términos, el silencio como huella discursiva se hace presente en virtud de una carencia: la de algunos principios constitutivos del lenguaje convencional. Me interesa señalar al menos tres inscripciones de esta ausencia, esta carencia, esta debilidad, las que desde luego no se dan por separado:

- 1°) en la dimensión sintagmática;
- 2°) en el carácter representativo del yo en el enunciado (la ausencia del sujeto en su discurso);
- 3°) en la potencia o intención de referencialidad.

³⁵Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, México, F.C.E., 1976. Pág. II.

LA PROMOCIÓN DE LO FRAGMENTARIO, LA DISCONTINUIDAD

El lenguaje literario adquiere cuerpo (y el silencio su condición de existencia) cuando la dimensión horizontal y plana que establece un vínculo sintagmático entre los episodios de una novela, entre las líneas de un texto, entre las palabras de una línea, pierde protagonismo o relevancia, y da lugar a la dimensión vertical y discontinua, la que presenta cada episodio en su diferencia, cada línea y cada palabra -o menos- potenciando todo el resplandor de su propia (e infinita) intensidad.

Las relaciones de continuidad -el eje sintagmático- son la articulación misma del lenguaje, su condición necesaria; y es esta continuidad lo que se encuentra cuestionado en la práctica poética que nos ocupa:

“Éstas son las versiones que nos propone:
un agujero, una pared que tiembla...” (AD: 69)

poema 2 de AD en el que vemos la caída de la dimensión sintagmática-horizontal: ¿quién nos propone? ¿versiones de qué? Éste es un poema completo, pero presenta la calidad del fragmento: subraya su discontinuidad, su desobediencia a las leyes de la lengua que exigen significados completos. El poema nos habla de versiones que no tienen relación de referencia con ningún original, ni siquiera lo evocan; sólo la reflexión (en la que persistimos) y los imperativos del sistema lingüístico le reclaman a ese sustantivo un antecedente que lo justifique. Y estas versiones son nada menos que “un agujero, una pared que tiembla...”. El primero parece duplicar la ausencia de aquel original

³⁶Véase, a propósito, la explicitación del concepto de “arqueología” en el Prefacio a *Las palabras y las cosas*. Barcelona, Planeta, 1984.

inexistente. La segunda nos instala en un estado de inminencia, de ruina -palabra tan cara a Pizarnik- inevitable: lo que es-ha-sido: otra versión de la ausencia.

La ausencia inscripta, atravesando el enunciado, taladrando en silencio la obsesión de presencia que domina la intención del lenguaje representativo: creemos que *decimos cosas* cuando hablamos. La paradoja del decir se efectúa de manera admirable en este brevísimo poema: decir la ausencia; la ausencia es lo único que se puede decir.

EL TEXTO Y EL SILENCIO: LA FALTA. EL VACÍO DE LA NOMINACIÓN

...este lugar al que siempre nadie llega...
A.P.

La paradoja del decir desemboca en el desafío de un lenguaje que “no se resigna” a su vocación de ausencia (de ser sombra/doble/máscara/reflejo) y se propone superar (remontar) por una parte, la arreferencialidad, el vacío radical de un lenguaje que no dice; y por otra, la ajenidad -la ausencia- del sujeto respecto de su discurso.

Con la singular combinatoria de intensidad, síntesis y belleza propia de sus textos breves, Pizarnik expresa en cinco palabras el desafío de Artaud (que es también el suyo) de habitar en sus palabras, de conquistarlas como a un territorio: “el Verbo se hizo carne”. Desde luego, la “repetición” de la frase bíblica no es inocente ni casual: se calca la proposición pervirtiendo su sentido (su Sentido), haciendo estallar la univocidad del *Logos* :

“Sí, el Verbo se hizo carne. Y también, y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo. ¿En dónde, ahora, su viejo lamento de separado de las palabrās? [...] el verbo de Artaud, es decir Artaud, rescata, encarnándola, la abominable miseria humana. Artaud, como Van Gogh, como unos pocos más, dejan obras cuya primera dificultad estriba en el lugar -inaccesible para casi todos- desde donde las hicieron.” (Pizarnik 1971b: 25).

Vemos aquí una relación especial y distintiva entre lenguaje y subjetividad: esta práctica se propone -ya lo hemos dicho- como un punto de tensión, una avanzada en el deseo de abolir el carácter representativo-imaginario del yo en el enunciado; esto es: si bien el sujeto no puede cancelar ni superar su ajenidad respecto de su propio discurso (el yo del enunciado es el representante de una ausencia, en palabras de Jacques Lacan, y esta certeza opera de manera estructurante en la poética de Pizarnik), sí puede desafiar esa otredad:

“En la cima de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída. ¿Y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, **haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo** a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir”³⁷

Las tres estructuras paralelísticas subrayadas son la declaración de un desafío que es deseo (“Ojalá...”) que se sabe imposible (“Ojalá pudiera...”). Un imposible que se concibe a sí mismo y se postula como posibilidad: un deseo incolmable que avanza, no obstante, en la dirección de su objeto perdido desde siempre: “haciendo”, “rescatando”, “infundiéndole al poema”, salvándolo de su vacío feroz, pero “con mi cuerpo, con mis días y con mis semanas, con mi soplo”, a costa del sujeto: el agujero, la ausencia, la hendidura, la grieta (la vacuidad insoportable del nombre-máscara) cobrará un muy alto precio a quien se atreva a desafiarlo. No se pasa indemne la barrera del lenguaje, y la poesía de Pizarnik lo sabe: “¿Cómo se llama el nombre? / Un color como un ataúd, una transparencia que no atravesarás...” (EPL: 130).

³⁷En: “El deseo de la palabra”, op. cit. pág. 156 (los subrayados son míos). Acerca de la cuestión que aquí se bordea, me refiero a las relaciones entre escritura y subjetividad, resulta ineludible la lectura del ensayo: “La poesía como riesgo y necesidad”, en: Piña, Cristina. *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Botella al Mar, 1999. Págs. 87 y ss. Véase también, en la misma colección: “Coda”, pags. 141 y ss.

La advertencia nos instala en el código del mandamiento religioso o del imperativo moral, en presencia de la muerte, que no podía faltar a la cita.

El silencio como presencia operativa: la falta que da lugar al deseo, el objeto perdido que ese deseo busca y que la palabra nombra a condición de ser sólo ropaje, manto, veladura.

Salirse del lenguaje para hablar, para caer en el silencio que la palabra nombra, ausencia vehiculizada por la palabra que la engendra: punto de tensión y de desfallecimiento a la vez, donde el lenguaje ostenta su máscara y señala el vacío que bordea:

“Por amor al silencio se dicen miserables palabras. Un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible, por amor al silencio, por amor al lenguaje de los cuerpos. Yo hablaba. En mí el lenguaje es siempre un pretexto para el silencio. Es mi manera de expresar mi fatiga inexpressable. [...] Mi orientación más profunda: la orilla del silencio. Palabras intercesoras, señuelo de vocales”.(TS: 191).

El objeto perdido que el deseo busca, que el lenguaje nombra/oculta, está siempre más allá; jamás se encuentra donde se muestra, jamás está donde se lo espera. Creó que es esta presencia en el modo de la ausencia radical lo que se evoca -y se enmascara- en esa figura plural y paradójica que atraviesa toda la obra de Alejandra: el jardín.

Parece ser “este lugar / al que siempre nadie llega” (TS: 228).

Jardín recorrido en lágrimas
habitantes que besé
cuando mi muerte aún no había nacido. (LAP: 43)

Aunque la voz (su olvido
volcándome náufragas que son yo)
oficia en un jardín petrificado
recuerdo con todas mis vidas
por qué olvido. (LTLN: 109)

Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río. Si el alma pregunta si

queda lejos se le responderá: del otro lado del río. No éste sino aquél. (EPL: 126)

...Y el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines... (EPL: 128)

El jardín parece ser el significante privilegiado de la falta: por eso es un lugar inaccesible, o más precisamente, constituye un no-lugar, el lugar que siempre falta allí donde debería estar:

“Sólo buscaba un lugar más o menos propicio para vivir, quiero decir: un sitio pequeño donde cantar y poder llorar tranquila a veces. En verdad no quería una casa; Sombra quería un jardín.

-Sólo vine a ver el jardín -dijo.

Pero cada vez que visitaba un jardín comprobaba que no era el que buscaba, el que quería. Era como hablar o escribir. Después de hablar o de escribir siempre tenía que explicar:

-No, no es eso lo que yo quería decir.

Y lo peor es que también el silencio la traicionaba.

-Es porque el silencio no existe -dijo.

El jardín, las voces, la escritura, el silencio”. (TS: 230)

Admirablemente se nombra aquí el misterio del deseo (se nombra, es decir, se cubre o se recubre, se bordea), la falla del goce, la diferencia que no hace más que circular escapando a las palabras y a los lugares fijos, porque resiste a todo género de identificación. “El jardín, las voces, la escritura, el silencio”, múltiples inscripciones de la misma paradoja.

Lo impensable, nuevamente, el objeto-límite quebrando el enunciado, desajustándolo y descentrándonos: el jardín es un espacio delimitado por el deseo, articulado por la falta que engendra la metonimia eterna del sentido, y al mismo tiempo es un espacio que no puede ser designado, no puede ser alcanzado ni siquiera por el pensamiento: es un no-lugar, el lugar del no-encontrar, del no-entrar y del no-poder-decir:

como si todo te anunciase el poema
 (aquel que nunca escribirás porque es un jardín inaccesible.
 -sólo vine a ver el jardín-) (TS: 247)

sólo vine a ver el jardín.
 tengo frío en las manos.
 frío en el pecho.
 frío en el lugar donde en los demás se forma el
 pensamiento.
 no es este el jardín que vine a buscar
 a fin de entrar, de entrar, no de salir (ibidem).

Vemos nuevamente la operatoria deconstructiva en la poesía de Pizarnik. El jardín culturalmente asociado al bien-estar, se constituye en el lugar de la ausencia, del no-estar, del puro-no. Está claro que no se trata de negar lógicamente las connotaciones del jardín convencional (*Edén, locus amoenus*) sino de astillar el signo hasta quebrarlo como “espejo unificante” (Kristeva 1969), y reconstruir en él otro jardín, que no anula ni excluye al primero (por eso es, a fin de cuentas, un jardín). Lugar tan deseado como temido, lugar ambivalente que despliega su diferencia en la medida en que es él y su otro: es el encuentro plural y divergente de elementos que “difieren”, reunidos por una operación significativa que no los une ni los sintetiza: los afirma a todos, los con-voca (los nombra a todos de una vez). Así el jardín es, como ningún otro a mi juicio en la poesía de Alejandra Pizarnik, un elemento paradójico. Ahora bien, lo paradójico es eminentemente dinámico. Lo que quiero decir es que pone en evidencia el carácter siempre fugitivo del sentido; el jardín en Pizarnik no “tiene” (como posesión o herencia) un significado; justamente es el lugar de una divergencia que genera efectos de sentido.

Este dinamismo paradójico, como hemos señalado, rompe con el carácter fijo y unívoco del signo y por lo tanto, corroe la potencia de referencialidad del lenguaje representativo. La poesía desmiente siempre la pretendida intención denotativa del

lenguaje y hace caer su máscara pero sólo para mostrar que debajo hay otra, y luego otra, y otra más³⁸.

En los versos finales del "Poema para el padre" (TS: 227) se nombra este dinamismo paradójico, este vacío de la nominación que es una incuestionable presencia; tres versos lo anteceden, en el límite superior de la página, casi como un epígrafe:

Una textura de luz en la que la mano se hundiría
como en la blanda tierra que te cubre, padre mío
de ojos azules recién llegado a tu nuevo lugar callado.

Este poema habla de la muerte y de la canción, de la canción del padre y del poema; en el lugar de la muerte se dibuja, se esculpe, el lugar del canto: "la extensión silenciosa / llena de oquedades movedizas..." es el lugar ambivalente de la muerte y de "las palabras que escribo".

Sólo a través de la ausencia (desde su torre más alta) es posible el poema; "su canto resonó..." pero "en la extensión silenciosa". Sólo allí -en ese "lugar callado"- resuena el canto.

El silencio y sus diversas maneras: la ausencia que se nombra, el vacío y el exceso móvil de la palabra y sus máscaras, son la condición necesaria para el canto. Se ha invertido nuestra hipótesis: es el silencio el que da lugar a la existencia del poema. Sólo desde allí se habla, desde esa extensión silenciosa "se dicen miserables palabras" (TS: 191).

Silencios muerte poema ausencia sombra: la línea obligatoria del lenguaje impide leer estas palabras una sobre otra; pero una sobre otra se leen en la poesía de Alejandra Pizarnik, una en la otra.

³⁸ Como puede observarse, no coincido con la determinación exclusivamente positiva que le otorga a este significante privilegiado la ensayista Florinda Goldberg, quien lo nombra como "El arquetipo del espacio feliz". Véase: Goldberg 1994: 29-35.

Esta constelación (como una conspiración de ausencias, de invisibilidades) construyen en sus textos un espacio, una oquedad, algo así como un campo cargado que circula y que genera movimiento incesante.

Así como el campo electromagnético se traslada en virtud de una condición de contorno que lo vehiculiza pero que no lo contiene, del mismo modo esta constelación de palabras constituye la condición de contorno de un campo pulsional que no se puede nombrar, cuyo nombre no existe, cuya naturaleza es indecible.

Lo pulsional es preverbal, es silencioso, es innombrable pero actúa, opera, genera; no se ve ni se oye pero está y no cesa, y, para intentar decirlo, se rompe el lenguaje a paladas:

“La canción desesperada no se deja decirse.
La materia verbal errante no cesa de emanar del
centro que no es centro, del mareo de las flores
auríferas imbuidas del oro de los buscadores de oro”

(TS: 224).

El texto es arrastrado por la corriente de las líquidas, para intentar decir (pero “La canción desesperada no se deja decirse”) el nombre que no se dice jamás. No obstante, hay un sentido que se efectúa y circula a fuerza de quebrar las normas del lenguaje en virtud de procedimientos múltiples, entre los que he señalado algunos: el astillamiento del signo, la promoción de lo fragmentario, la tensión imprimida al enunciado poético con el fin (y el efecto) de desenmascararlo -pero debajo de la máscara hay vacío- y denunciar la impotencia del decir que sólo puede nombrar la ausencia; el poema sólo resuena en el silencio y desde el lugar callado de la muerte.

III. LA LECTURA COMO ACONTECIMIENTO.

*Yo era la fuente de la discordancia, la
dueña de la disonancia, la niña del áspero
contrapunto.*
A.P.

Difícil es arribar a alguna conclusión en el sentido clásico de la palabra. La poesía de Alejandra nos despoja de la fe en ese tipo de herramientas lógicas. Su lectura *opera* transfigurando un modo (¿occidental? ¿lógico? ¿ideológico?) de leer. Desaloja un régimen de lectura, instaura otro: *lo que se lee* deja de aparecer como el objeto -plano y fijo- de una escritura previa al acontecer de la lectura, y se presenta (arrecia) como el espacio de un acontecimiento.

Ese acontecer que llamamos lectura y que necesariamente, por su naturaleza, opera, modifica, transforma, efectúa, genera, se encuentra altamente potenciado por los textos de Alejandra Pizarnik, dado que, como he intentado señalar en estas páginas, fisuran, agrietan, violentan un modelo de pensamiento según el cual nuestras facultades mentales sólo saben y puede reconocer, o se equivocan sólo cuando reconocen mal.

La poesía engendra pensamiento “más allá” de ese modelo.

Promueve el acontecimiento-lectura, es decir: leer no es aquí leer-lo-escrito, como acto fagocitador, cronológica y gnoseológicamente posterior al acto Creador y Único, el Único Original respecto del cual las lecturas serían copias. Tampoco es dable pensar el acto de leer como productor de una versión o de una interpretación del Texto; éste es un concepto sin duda más moderno y menos elemental que el anterior, pero inocultablemente tributario de él.

Aquí (en la poesía de Alejandra Pizarnik que se postula insistentemente como un lugar) la lectura presenta el mismo estatuto productivo que la escritura; es un

acontecimiento tan generativo y fecundo como el acto de escribir. Ambos son, en consecuencia, acontecimientos que se necesitan y se producen recíprocamente. Ambos constituyen, pues, el acto creador y productor de sentido que como tal es cada vez, cada única vez, diferente y nuevo.

El corrimiento que efectúa la poesía de Alejandra Pizarnik con respecto a la Imagen dogmática del pensamiento impugna, pues, la idea de lectura como acto reconocedor, reproductor, capturado en el marco de la representación. En este sentido he hablado de la poesía como acto de tensión, que engendra, dándole estatuto de existencia, aquello que no puede ser reconocido: lo diferente, lo que no se esculpe sobre un modelo, lo que no se calca sobre una imagen ni la reproduce:

“el objeto sin nombre que nace y se pulveriza en el lugar en que el silencio pesa como barras de oro [...] Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos...” (EPL: 140).

Se expresa lo impensable, lo indecible, que no obstante la poesía bordea, sabiéndose máscara pero sin resignarse a ello.

Siete poemas reunidos bajo el título “Figuras de la ausencia” constituyen la tercera parte del libro *IM*³⁹.

Este corpus bordea el *campo* -del que hablaríamos un poco más arriba- que la voz poética intenta designar con la constelación: silencio muerte poema ausencia sombra. *Eso* innombrable que no obstante genera el poema (la ausencia que da lugar y sentido a la palabra) está presente de manera muy particular en este grupo de textos cuyo título sugiere el carácter paradójico de la poesía, aludida casi siempre por la figura del canto:

³⁹Publicado en 1969 como parte del libro *Nombres y figuras*. Véase : *Obras completas*. op. cit. pág. 145, nota de la edición. Los poemas se titulan: “La palabra que sana”; “Los de lo oculto”; “L’Obscurite des eaux”; “Gesto para un objeto”; “La máscara y el poema”; “Endechas” y “A plena pérdida”.

LA PALABRA QUE SANA

Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa. (IM: 163)

Este es el primer poema del corpus y creo que, con una claridad inusual, enuncia el problema, por decirlo de algún modo. Describe un estado de cosas: la espera absurda de *alguien* que cree en el lenguaje y en su poder de develamiento (“que un mundo sea desenterrado”); pero ese alguien “canta el lugar en que se forma el silencio”. Parece anunciarse aquí el poema posterior, “En esta noche en este mundo”, ya citado, que considero algo así como el arte poética de Alejandra Pizarnik: “Las palabras / no hacen el amor⁴⁰ / hacen la ausencia”.

La furia del mar no es prueba de su existencia, ni el lenguaje puede demostrar que exista el mundo. Como decíamos a propósito del “Poema para el padre”, sólo se canta el silencio “desde la torre más alta de la ausencia”.

No rehuyo la tentación de citar y recitar poemas porque así “funciona” la poesía de Alejandra; como ya lo he dicho aquí, su dinamismo recrea el movimiento incesante del sentido que siempre se fuga, que nunca está donde se lo nombra porque no puede ser nombrado: “...el fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua...” (TS: 239).

Otro poema de este corpus, “Endechas”, se divide en cinco textos breves. Cito el cuarto, que de modo más hermético y también más inquietante, repite, insiste, vuelve sobre la obsesión de la palabra y su vacío feroz:

⁴⁰ Este verso atestigua una vez más el diálogo intertextual entablado –con o sin comillas– con la poesía surrealista.

“Las metáforas de asfixia se despojan del sudario, el poema. El terror es nombrado con el modelo delante, a fin de no equivocarse”. (IM: 167)

Ahora bien, este vacío de la nominación, como queda señalado en páginas precedentes, compromete de manera radical al sujeto de la enunciación. Puesto que el único yo posible (pensable) es la figuración discursiva *yo*, el lenguaje hace posible -es el lugar- de la subjetividad. Si caen las palabras, caerá el yo:

L'OBSCURITE DES EAUX

“Escucho resonar el agua que cae en mi sueño. Las palabras caen como el agua yo caigo. Dibujo en mis ojos, nado en mis aguas, me digo mis silencios. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme...”. (IM: 164).

Esta última declaración sintetiza un anhelo imposible, “un sueño sin alternativas”. Me sorprende la lucidez con que este anhelo aparece también en su diario:

“Exasperación espacial. Ignoro en dónde están mis escritos. Son demasiados y son demasiado. Imposible saber dónde estoy si antes no los ordeno”. (Graziano 1992: 285-286).

Recordamos inevitablemente un sinfín de textos que vinculan la poesía con la herida -la grieta, la fisura, la desgarradura-. Creo que se trata precisamente de la herida del sujeto, como lo expresa con claridad asombrosa el ya citado poema “En esta noche en este mundo”: “mi persona está herida / mi primera persona del singular”.

Volvamos al corpus “Figuras de la ausencia” que me ha permitido hilvanar estas líneas a modo de conclusión:

LA MÁSCARA Y EL POEMA

“El espléndido palacio de papel de los peregrinajes infantiles.

A la puesta del sol pondrán a la volatinera en una jaula, la llevarán a un templo ruinoso y la dejarán allí sola”. (IM: 165)

La infancia del primer verso se opone a la puesta de sol de la segunda estrofa, como se opone el palacio de papel a la jaula, lo espléndido a lo ruinoso. Desde luego no se oponen en el sentido lógico tradicional de la palabra; diríase más bien: se *diferencian*.

La imagen de la volatinera (la que supo danzar sobre la cuerda) a la puesta de sol, en una jaula dentro de un templo ruinoso y en completa soledad, es -quizá- una de las imágenes más desgarradoras y densas de los poemarios de Alejandra Pizarnik; al mismo tiempo, la diferencia establecida por el intervalo con “El espléndido palacio de papel de los peregrinajes infantiles” la indica como una figuración del abismo, de la “negra licuefacción”.

Vuelvo, por última vez, al poema “En esta noche en este mundo” (quizá se entienda ahora por qué lo considero el arte poética de Pizarnik):

“en esta noche en este mundo
 las palabras del sueño de la infancia de la muerte
 nunca es eso lo que uno quiere decir

 y el perro de maldoror
 en esta noche en este mundo
 donde todo es posible
 salvo
 el poema”

SEGUNDA PARTE

MÁS ALLÁ DEL INJERTO Y DEL COLLAGE: *HACER UN CUERPO EN LA CONDESA SANGRIENTA*

Pues es del cuerpo que, al final (Nietzsche y Artaud), se trata.

Se trata en el plano de la escritura de hacer un cuerpo, -y de ahí lo chirriante, lo susurrante, lo fruitivo...

Néstor Perlongher

Mi propósito es, a todas luces, ambicioso. 1) Hablar de la escritura. 2) Pensar la escritura como un hacer. 3) Justificar la hipótesis de una escritura que se postula como la realización de un imposible: hacer un cuerpo en el plano del discurso, hacer un cuerpo de palabras. De eso se trata, reza la cita de Perlongher. De eso se trata, al menos, con algunas escrituras. Es el caso de LCS, de Alejandra Pizarnik¹.

Lo considero, en principio, como un caso de textualidad fuera de sí. Para justificar esta afirmación haré un registro de descentramientos que lo colocan en el cruce de una multiplicidad de no lugares, en una red de desvíos que constituyen su modo de ser.

¹ Véase: Pizarnik, Alejandra. *Obras completas. Poesía y prosa*. Edición crítica de Cristina Piña. Buenos Aires, Corregidor. 1993. Pp. 373 y ss. Todas las citas están tomadas de esta edición.

I

SIMULACIÓN Y DESCENTRAMIENTO DEL CARÁCTER DISCURSIVO

Observo una significativa fluctuación en el título de este texto, según su lugar y fecha de publicación. Así, encontramos la edición de Aquarius (Buenos Aires, 1971) bajo el título que conocemos: *La condesa sangrienta*. Con posterioridad, la editorial española Ocnos publica una antología de textos de la autora bajo el título *El deseo de la palabra* (Barcelona, 1975). Allí este texto aparece junto a otros ensayos y se titula: *Acerca de La condesa sangrienta*. La edición que manejamos -y que constituye el fin de la "era inhallable" de la obra de Alejandra Pizarnik- toma el título consignado por la autora en la edición de 1971².

Señalo esta oscilación porque me parece que indica de manera muy visible la particular duplicidad del texto que se inscribe simultáneamente en el marco de la escritura ensayística y en el de la escritura literaria propiamente dicha. Más allá de lo que indique o no su título, en el primer párrafo el texto se presenta como un comentario del libro de Valentine Penrose, el cual es inmediatamente citado a pie de página: "V. Penrose: *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante*. (Mercure de France, París, 1963)" (374).

Ahora bien, el registro ensayístico muestra su carácter de simulación en cuanto abandonamos la primera página, la cual funciona como una introducción o prólogo. Inmediatamente después de ella, "La virgen de hierro" (375) nos ubica en el registro de escritura que persiste hasta el final, a saber, el de una escritura literaria que se articula

² Desconocemos bajo qué título apareció publicado en 1965 en la revista mexicana *Diálogos*.

sobre sí misma, y olvida por completo aquel pre-texto que, literalmente, le dio su (no)lugar³.

Es, pues, un texto que niega su primera orientación de comentario crítico o reseña, desautoriza su prólogo o principio, y se desentiende de aquello que propone su inscripción discursiva inicial. Cuando, en el séptimo texto, “El espejo de la melancolía” (384-385), se hace la segunda y última referencia al carácter de comentario de “estas notas”, resulta o bien sorprendente, si el lector no “recuerda” la presentación del libro, o bien irónico, toda vez que se lea en la neutralidad del sustantivo “notas” una nueva marca del juego de simulación y descentramiento operado en las autorreferencias.

II

EL PRESENTE COMO MÁSCARA

El presente verbal de LCS puede ser leído como una torsión de la cinta de Moebius que es este texto, el cual finge añadirse al texto de Penrose. Diría con Derrida que es un espejo roto que “reflejará la rotura en una ficción intacta e ininterrumpida” (1969: 439), porque el presente del texto de Alejandra Pizarnik no señala el pretérito del texto ajeno, sólo sostiene el fingimiento de su presentación.

Vemos cómo, sutilmente, el texto abre “el juego desencadenado” (440) en la línea de apertura y de cierre que es el presente: Penrose y la historia de Csejthe, Pizarnik y la historia de Penrose, y (tercera torsión) el presente del texto de Pizarnik. Dicho

³ “*La condesa sangrienta*, hipotético ensayo sobre la biografía de Erzébet Báthory publicada por la escritora francesa Valentine Penrose, supera ampliamente la discursividad propia del género ensayístico para aparecer como una de las obras centradas en la articulación de sexualidad y muerte más sobrecogedora de nuestra literatura”, Cristina Piña en la *Nota sobre la edición* de las Obras completas de Alejandra Pizarnik (Op. cit. pág. 9). Véase en este mismo sentido, el ensayo *La palabra obscena* en: Piña, Cristina. *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*, Bs.As., Botella al Mar, 1999. Pág.40.

tiempo efectúa la simulación, no ya de la ficción histórica (las sangrientas orgías de la condesa en su castillo) sino de la ficción del texto el cual simula una única superficie eclipsando el desencadenamiento continuo y desenfrenado de la operación que sostiene toda enunciación. Texto que se anula a sí mismo (no es aquello que dice ser), simula la operación de anulación (el presente verbal sostiene el fingimiento) y se declara comentario: tres operaciones simultáneas y en relación topológica; homogeneidad simulada, heterogeneidad efectuada en la superficie del texto; desencadenamiento y desenfreno bajo el disfraz del presente silencioso: interesante metáfora de la noble dama de Csejthe y su reino subterráneo.

III

LA HETEROGENEIDAD RADICAL DEL TEXTO

Estamos hablando del *texto* y de su condición paradójica. Esa noción que hace casi cuarenta años interesa y entusiasma a teóricos y críticos, no hace otra cosa que circular y dejarse repensar, redistribuyendo sus rasgos en diversidad de escrituras, generando nuevas lecturas de textos clásicos o modernos, anteriores o posteriores a ella. Al hablar de LCS y de sus operaciones simultáneas, se me podrá preguntar: ¿cómo es que un texto las produce y las implica?, ¿de qué manera se efectúan? Y asistimos, una vez más, a la resistencia del texto a dejarse traducir por el discurso teórico y crítico: el texto se sustrae a sus posibles explicaciones. He dicho que observo en él su propia afirmación –su declaración de esencialidad, su *ego sum*: su calidad de comentario–; su anulación –dada en el interior de ese mismo hecho, negando en su carácter discursivo su propia “declaración de principio”–, y la simulación de esa anulación: la homogénea

superficie del presente que disfraza la heterogeneidad en la reunión disyuntiva que ese mismo presente opera y oculta.

Ahora bien: ¿cómo dar cuenta, como hacer explícita esta intensidad del discurso que se describe como simultaneidad operativa? Tal cosa es imposible: sólo la lectura – otra operación y la misma- puede cartografiar esa intensidad y operar la disyunción de los tres movimientos simultáneos y tan implicados como las dos caras de una cinta de Moebius. He ahí la condición paradójica de todo texto; algunos la exaltan, como LCS, otros la conjuran, como el discurso de la Historia, y otros muchos que no consideraremos aquí, pero invariablemente esa condición emerge y se sitúa en el centro de la escena, en la posibilidad y la imposibilidad de toda lectura. En otros términos, el texto **se muestra** como una superficie lisa y sin fisuras. En el caso que nos ocupa, he postulado al presente verbal como señal o rasgo-testigo de esa homogeneidad; al mismo tiempo, dicha superficie es ilusoria en la medida en que disfraza la verdad del texto: su calidad de dispositivo y su dinámica de desencadenamiento sin freno.

Y así arribamos a la primera conclusión provisional que me permitirá continuar esta dudosa cartografía: el texto es una imagen, (una pantalla negra, según la célebre definición de Jacques Lacan), un rostro, un objeto-a-contemplar. No puedo dejar de asociar esta idea con el presente de la inflexión verbal. La imagen es presencia; es, diría yo, la única presencia indubitable. Siempre he creído que es ésa la trampa de René Descartes, su propia trampa. Creer sólo en una imagen, la de las ideas claras y distintas, lo condujo a la ilusión del sujeto pleno. La superficie homogénea de LCS oculta, en primer término, el juego infinito de articulaciones discursivas que él mismo promueve y efectúa, y en segundo lugar, -pero en simultaneidad- se hace presente y se muestra como ausente, como no-literatura, como pura referencia, texto-vector que habla de su otro. De

este modo cumple con su destino de imagen: mostrarse y seducir a quien observa, haciéndolo caer/creer en la ilusión fascinante de su no-ser.

IV

EFICACIA Y CARÁCTER TEATRAL

Si aceptamos que el discurso teatral se produce en la tensión dialéctica de lo representable con lo irrepresentable, advertimos que LCS se articula en otra tensión de igual naturaleza, pues presenta (hace presente) lo inenarrable: relata lo que la vista, el oído, el olfato no toleran, y ello sucede precisamente en virtud de un discurso que se ofrece a la visión y al tacto, a la audición y al olfato más que a ninguna otra facultad mental o medio de percepción.

La máscara del presente es, en rigor, la primera puesta en escena que sostiene la eficacia teatral de LCS. En ella se bordarán los cuadros que, como tapices, cubrirán la pantalla de este discurso⁴.

Se impone, a esta altura, realizar algunas precisiones.

¿Por qué hablo de eficacia teatral en un texto narrativo?

Reitero que mi primer propósito al abordar este texto fue realizar un registro de descentramientos operados en él y por él, los cuales lo ubicarían en el cruce de múltiples líneas de fuga. Así, tenemos ante nosotros un discurso narrativo cuya calidad teatral hace colapsar la desde siempre muy endeble barrera entre los géneros literarios tradicionales.

⁴ A propósito transcribo términos que considero claves en el ensayo ya citado, *La palabra obscena*, en: Piña, Cristina. *Poesía y experiencia del límite...* op. cit. págs. 17 y ss.: "una sucesión de estampas alrededor de la condesa Báthory", p.38; "imágenes estremecedoras", p.40; "tales imágenes", p.42;

¿Por qué hablo de calidad teatral?

En principio porque es un texto que se pone a sí mismo en escena; es un suceder en la lectura lo que verdaderamente acontece a partir de su generación, mucho más que un suceder de episodios en un tiempo y un espacio ajenos a la propia escritura: el texto es el acontecimiento que tiene lugar (o tal vez habría que decir: tiene su "tiempo") en el suceder de la lectura.

Lo dicho se vincula con la tensión de la que hablé al principio de este apartado: narrar lo inenarrable, presentar lo impresentable, decir lo indecible y lo impensable. En esta tensión el texto de Alejandra Pizarnik se separa por completo del texto de Valentine Penrose. Esta última narra una historia, con cierto afán documentalista, con cierto tono historiográfico, con toques de imaginería propia de la literatura medieval germánica; con todo esto y profusas descripciones, sobre todo espaciales, la autora francesa relata episodios espeluznantes, que dan la razón a los vecinos de Csejthe, quienes llamaban a la condesa, con espontáneo acierto, "la alimaña". El texto de Pizarnik, en cambio, se hace presente y expone a quien lo lee a los rigores de su régimen, absoluto y cruel (veremos en seguida en qué sentido) como las órdenes de la Condesa Báthory. Dicho régimen se impone en virtud de la materia que Alejandra Pizarnik modela en su escritura: el lenguaje. Esta parece ser la clave del efecto fascinante que produce LCS, y por ello me voy a detener en este aspecto.

He hablado de la teatralidad y la crueldad; resulta ineludible y absolutamente necesario ubicar estos conceptos en la perspectiva de Antonin Artaud, quien ha teorizado acerca de ellos con la agudeza y la audacia habitual en sus escritos.

"sucesivos cuadros [...] restantes figuras [...] están vistas", p.44; "escenas a contemplar [...] se nos permite "ver" a la condesa [...] se nos ubica como espectadores dobles", p.45 (los subrayados son míos).

UNA COMPRENSIÓN ENERGÉTICA DEL TEXTO

Todo cuanto actúa es una crueldad.
Antonin Artaud

Tomaré de Artaud la idea de un “lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido [...] que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra” (1938: 40), y que él reclama para el teatro occidental. Su propuesta de un nuevo lenguaje (un nuevo “destino” para la palabra en el teatro) se vincula con la necesidad de recuperar el protagonismo de la puesta en escena: “las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento” (49). En este libro apasionado y singularísimo, cuyo tono es menos el de la teoría que el del manifiesto, Artaud postula la necesidad de modificar la “posición” de la palabra en el teatro, a fin de “manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas” (81).

Artaud afirma el carácter indivisible de la materia y del espíritu, la estupidez inherente a tan artificial intento de separación, y esta certeza alienta su búsqueda de un “lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra” (ibidem). Como veremos en seguida, este lenguaje sería capaz de expresar lo que es incapturable para el orden conceptual: “hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje y [...] ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado”. (40).

Artaud distingue, como vemos, un dominio del lenguaje hablado, de la palabra, y un dominio del teatro, que sólo será eficaz en la medida en que la puesta en escena predomine sobre el diálogo. Ahora bien, esta supremacía de la escena no se dará por eliminación simple del lenguaje verbal, sino por un empleo nuevo y excepcional de la palabra, que le devuelva al teatro “la capacidad de producir un estremecimiento físico [...] y de restituirle el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo” (50).

Ahora bien, ¿en qué consiste la ventaja –podríamos preguntarnos- de esta particular posición de la palabra en el campo de operaciones de un texto narrativo? O, dicho de otro modo: ¿qué puede aportar este escrito de Antonin Artaud a la reflexión crítica de un texto como LCS? Creo que una de las claves que nos permite comprender la extraña fascinación producida por su lectura, y sobre todo, su particular clima de tensión y me atrevo a decir de “suspensión” de las categorías narrativas, es la presencia de *aquello* que escapa al dominio del lenguaje hablado. Por eso he vinculado desde el vamos esta materialidad de la palabra a la tensión propia de este texto: narrar lo inenarrable, nombrar lo que no puede ser nombrado, decir aquello que es indecible según el uso narrativo del discurso. El lenguaje puede actuar eficazmente, según Artaud, en tanto “nazca de la escena, en tanto derive su eficacia de una creación espontánea en escena, en tanto luche directamente con la escena sin pasar por las palabras...” (43).

¿Pero qué quiere decir “sin pasar por las palabras” si estamos hablando del lenguaje? Artaud alude aquí a lo que en otro momento denomina “los usos occidentales de la palabra”, y propone, en oposición a ellos, un lenguaje no-conceptual, capaz de alcanzar y de expresar justamente aquello que el concepto no puede manifestar porque “no cabe” en él, aquello que escapa al dominio del entendimiento por constituir un exceso respecto del orden racional. Recuperemos aquí la noción de crueldad; es la “necesidad vital” lo que opera el cambio de registro:

“Ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz.” (103).

Esta breve cita, extraída del capítulo octavo: “El teatro de la crueldad. Primer manifiesto”, declara el carácter heterogéneo de este nuevo lenguaje: da extensión a la voz, penetra en la sensibilidad, tiende un lazo a los órganos. Sólo en este marco se comprende el sentido de la palabra *crueldad* en el escrito de Artaud⁵. Un lenguaje que perturba los sentidos en un acto siempre renovado de sumisión a la necesidad vital: he aquí el poderoso alcance de esta noción.

Transformar las palabras en *encantamientos*: admirable síntesis de una compleja dislocación operada en el borde de dos series que –tan occidentalmente- concebimos como separadas y ajenas: las palabras y los cuerpos. Esta expresión –reiterada en el citado texto de Artaud- nos instala en el universo de la magia, en el territorio de las “fuerzas oscuras”. El texto de Alejandra Pizarnik está permanentemente atravesado por dicho universo, pero no sólo a causa de las referencias a ritos, talismanes, hierbas mágicas, ensalmos y amuletos, que encontramos también en el texto de Valentine Penrose. Es el carácter del lenguaje lo que produce un efecto físico perturbador, aunque sólo diga “muerte”, o “sangre”, o “féretro”. Intentaré justificar críticamente esta capacidad mágica y oscura (como opuesta a la claridad conceptual) que opera en LCS.

Como todo texto poético, su musicalidad cobra relieve en los puntos de escansión. Pero en el final de cada texto, lo que oímos (lo que experimentamos) es mucho más que una escansión, mucho más que un punto de inflexión en el ritmo o en la musicalidad textual. Las últimas palabras de cada apartado (textos en prosa que se

⁵ “La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. [...] Empleo la palabra *crueldad* en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable,

resisten a ser llamados “capítulos”) producen un efecto sobrecogedor, como de detenimiento o suspensión, que no podemos calificar de físico o de espiritual porque es ambas cosas a la vez, indivisiblemente; como el maleficio o la bendición, efectos de la magia o de la fe, que no se pueden “inscribir” en uno de los dos territorios, sencillamente porque estos territorios no existen aisladamente. Dicha división constituye un presupuesto occidental tan arraigado como antiguo, que el discurso poético y el arte en general se encargan de hacer trastabillar. Así, los fragmentos conclusivos de cada uno de estos textos nos perturban y nos producen un efecto real de “encantamiento”.

Transcribo a continuación el final del segundo texto (o tercero, si consideramos la introducción como el primero): “Muerte por agua”. Consta de un único párrafo que concluye así:

“Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de la carroza). Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta”. (LCS: 376).

La eficacia del lenguaje emana de la escena; en términos de Artaud, de la lucha del lenguaje con la escena. La energía vital de los elementos: el fuego, el agua, la nieve, el aire, están creando un silencio ritual: el silencio de la muerte, enmarcado por el círculo de antorchas y la noche. Nada se dice y no hay nada que “decir”, porque la vida y la muerte se debaten aquí como potencias absolutas. La ausencia casi total de movimiento (“lacayos impasibles”, “la condesa contempla”, “un leve gesto final”, “se

en el sentido gnóstico, de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida”. (Op. Cit., pág. 116).

quedada”) permite y da lugar a la intensidad de la última frase: “para siempre de pie, erguida, muerta”.

Aquí el entendimiento juega un papel claramente secundario, y, como tan lúcidamente lo señala Artaud, “El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto; la parte activa otorgada a la oscura emoción poética impone signos materiales” (98).

Los elementos señalados: el duelo vida-muerte en el marco de la fuerza vital y yo diría majestuosa de los elementos; un silencio perfecto, propio del rito, que recrea el ambiente de la ceremonia sacrificial; a todo ello sumada la frase última, de económica y eficaz estructura quiásmica, promueven la “comprensión energética” de la que habla Artaud, una comprensión orientada menos al entendimiento que a los órganos. Así el texto tiene su efecto sobre la carne desdibujando la falsa separación cuerpo/espíritu. Mejor tal vez sería hablar de una nueva posición del cuerpo en relación con la palabra, prosiguiendo en la línea abierta por las reflexiones del poeta francés. Si aceptamos que hay una comprensión energética del texto, en virtud de una emoción poética que impone signos materiales, estaremos ya en el camino de la afirmación de un nuevo orden del discurso que “penetra en la sensibilidad”. Pero “penetra” está dicho aquí con el mínimo de valor metafórico: está dicho en sentido físico concreto.

VI

LA CARNE SOBERBIA Y EL SABOR INSENSATO:

LA INVESTIDURA DE LA LETRA

Veamos en el siguiente texto, “La jaula mortal” (377), tan breve como el anterior, algunas estrategias que provocan el encantamiento.

No puedo pasar por alto el epígrafe de Rimbaud: “...*des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes*”. Me permito, para un primer acercamiento, una traducción literal: “...las heridas escarlatas y negras estallan en las carnes soberbias”.

El centro sonoro de este mínimo (y enorme) fragmento de Rimbaud es, claramente, el verbo *éclatent*, el cual significa en castellano: estallar / causar escándalo / brillar / descollar, y, en sentido figurado: manifestarse, hacerse palpable⁶. Transcribo todas las acepciones porque intuyo que la voz francesa permite -y la distribución sonora del verso potencia- la resonancia de todos esos significados a la vez. Empobrecemos el texto al traducir: “estallan”, porque las heridas también brillan, y por cierto, causan escándalo. Elegí, no obstante, el primero de los sentidos dado por el diccionario, porque me parece el más abarcador: lo que estalla estaba oculto, y causa conmoción y zozobra; se hace palpable aquello que permanecía invisible y latente. La pluralidad del verbo está flanqueada por los núcleos nominales “heridas” y “carnes”, las primeras “escarlatas y negras”, las segundas “soberbias” (también: orgullosas, magníficas, suntuosas) todo ello orientado a la elevación de lo carnal y sangriento, ubicándolo en la dimensión de lo noble y lo magnífico, yo diría, de lo espléndido.

Esto que parece una contradicción constituye una de las claves del efecto “encantador” de LCS que, como vemos, está en el título de manera tan visible que se nos escapa la primera vez: lo noble y lo sangriento, lo elevado y lo carnal, lo magnífico y lo abyecto. Esta antítesis opera de manera admirable en el epígrafe de Arthur Rimbaud que encabeza “La jaula mortal”: “Las heridas escarlatas y negras brillan/estallan en las carnes magníficas/soberbias”. Vemos, ahora cuáles son los polos semánticos del texto: el verbo *éclatent* cuyo sujeto es “heridas”, y el adjetivo que califica a “carnes”, porque ambos dan la clave: como decíamos, la elevación de lo caído (cadere: cadáver), la nobleza y el brillo de la carne herida.

Imposible no asociar este bevisimo texto con las reflexiones de Artaud; recordemos: una poesía de los sentidos. Dudo que sea posible encontrar un fragmento más ajustado que éste para ilustrar esa categoría del lenguaje descrita en *El teatro y su doble*. Una poesía que es capaz de “producir un estremecimiento físico”, cuyo “poder de desgarrar” se hace patente y palpable como el estallido de las heridas en la carne.

Advertimos de inmediato la perfecta con-sonancia de este epígrafe con el texto al que precede. “La ceremonia de la jaula” efectúa el desgarramiento y a la vez la elevación de la carne y de la sangre que tiñe el vestido de la noble dama. Pizarnik toma el episodio del relato de Penrose⁶, pero con certeras recreaciones que ajustan el efecto perturbador y el “estremecimiento físico” buscado. Penrose afirma que el interior de la jaula “estaba provisto de pinchos acerados”. Pizarnik inicia su relato con la siguiente descripción: “Tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero...” La eficacia del oxímoron “Tapizada con cuchillos” plantea desde el comienzo la doble orientación que tendrá el texto: la majestuosa magnificencia de la muerte, la nobleza de los acerados filos, por una parte, y por la otra –en términos de Artaud- el lazo tendido a

⁶ *Nuevo diccionario francés-español*, París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1901. Pág. 213.

⁷ Cfr. Penrose, Valentine. *La condesa sangrienta*, Madrid, Siruela, 1996. Págs. 142-3.

los órganos, el efecto sobrecogedor de las palabras, poesía de los sentidos que penetra en la sensibilidad.

Al logro de este efecto se ordenan también los matices de color que tiñen el relato: el gris del acero, la blancura de la joven y del vestido de Erzébet, el rojo del atizador y de la sangre; el marco temporal (no nombrado aquí pero sí en el relato de Penrose, y en los textos que aluden a la preferencia de la Condesa por los sacrificios nocturnos) también tiene un color: es el negro de la noche en los sótanos del castillo. El epígrafe anticipa esta dominante cromática con sus escarlatas y negros.

Como señalamos en el texto anterior, también se observa aquí el silencio ritual (no así en el texto de la autora francesa, en el que se hace referencia a los “aullidos” de la joven supliciada). La frase final, como ya he dicho y al igual que en “Muerte por agua”, posee una fuerza de encantamiento singular. Vale la pena transcribirla: “Ha habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver”.

El comienzo del texto, ya citado, alude al carácter ceremonial de este suplicio. Un elemento común al rito religioso y al rito mágico es la transformación del objeto, de su carácter profano y secular al orden sagrado, consagrado. En ambos casos el fenómeno implica una transubstanciación (el pan consagrado se transforma en el cuerpo de Cristo; las hierbas silvestres en mágicas medicinas o el elemento natural escogido, en eficaz amuleto). Afirmando el valor ritual de lo que se acaba de narrar, el texto finaliza con las “metamorfosis” operadas en el vestido de la Condesa y en el cuerpo de la joven caída. El estado de trance de la noble dama también se encuadra en el tono ceremonial de la escena; asimismo el cuerpo desnudo, joven y perfecto de la víctima nos recuerda el cordero sacrificial de la tradición judeo-cristiana, que debía ser joven y sin defecto, prefigurando al Mesías esperado; y, desde luego, la sangre que mana de la víctima, y

que todo lo tiñe (vestido, techo, muros) es la gran protagonista de la escena; la jaula y el acero no son más que instrumentos, como la Virgen de hierro o el atizador, o las pinzas y agujas de las “Torturas clásicas” (378-380).

VII

ARTHUR RIMBAUD Y ALEJANDRA PIZARNIK:

UNA INTERTEXTUALIDAD EN PROCESO

He señalado el fingimiento de este texto al presentarse como comentario o *notas* del libro homónimo de Valentine Penrose. Justifico nuevamente esa hipótesis al recorrer las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud. Si hay un intertexto en LCS (como sabemos, hay siempre más de los que podríamos llegar a determinar) es esta extraña conjunción de poesía y relato que articula las cuarenta y dos prosas tituladas por su autor: *Painted plates*⁸. Ignoro por qué Rimbaud titula en inglés, pero sospecho que es una manera de expresar el desvío, el descentramiento que se operará en los “capítulos” (tal como sucede con LCS, aquí tampoco es adecuado este término) que jalonan el libro. Lo que puedo afirmar con mayor seguridad es mi comprensión de esas palabras en inglés, y su posible relación con la obra que ellas titulan.

Tal como sucede —lo he señalado en el apartado IV— en LCS, las *Painted plates* (literalmente: planchas o láminas pintadas) constituyen verdaderos cuadros, imágenes, escenas para ser vistas. Así, dominan la forma y el color sobre el concepto o la idea,

⁸ El texto de Rimbaud ofrece a los estudiosos un conjunto de cuestiones no resueltas, conocidas como “el problema de las *Iluminaciones*”. Una de estas cuestiones es, precisamente, su título. Transcribo a continuación lo referido por José Antonio Millán Alba, en su edición de la prosa rimbaldiana: “Se desconoce, en primer lugar, si el título, *Iluminaciones*, es del propio Rimbaud, aunque resulta muy probable. Aparece por vez primera en una carta que Verlaine escribió en 1878 a su cuñado Charles de Sivry, en la que Verlaine habla, refiriéndose a un conjunto de poemas en prosa, de las *Iluminations*”

tanto que sería legítimo creer que Antonin Artaud pensó en su compatriota Arthur Rimbaud al hablar de “poesía de los sentidos”. Doy un ejemplo al azar, cualquier otro podría ser válido:

“Este ídolo, ojos negros y crin amarilla, sin ascendientes ni corte, más noble que la fábula, mejicana y flamenca: su dominio, azur y verdor insolentes, se extiende sobre playas designadas por olas sin barcos con nombres ferozmente griegos, eslavos, celtas.

En la orilla del bosque –las flores de ensueño resuenan, estallan, iluminan-, la doncella de labios de naranja, las rodillas cruzadas en el claro diluvio que surge de los prados, desnudez que sombrean, atraviesan y adornan los arcoiris, las plantas, el mar”.⁹

Creo que ningún sustantivo lo definiría mejor que: “cuadro”. Desde luego, cotejado con la explosión de color y de imágenes que es la marca de estos textos, dicho sustantivo resulta más que reductivo, inadecuado y, tal vez, inaceptable. Por lo tanto me parece mucho más fiel a la admirable escritura de Rimbaud el título con el que lo conocemos en español y que Raúl G. Aguirre ofrece en la traducción que manejamos: *Iluminaciones*.

Ahora bien, lo que quiero destacar, más allá de lo dicho respecto del carácter pictórico y visual (también teatral) de la escritura de Rimbaud, es su ritmo y su tono, que reconocemos de inmediato en LCS. Desde luego, también puede recorrerse el camino inverso: reconocer en el texto de Rimbaud el ritmo y el tono propios de la obra de Alejandra Pizarnik. Los puntos en común (habría que decir: los puntos de cruce y de fricción) son muchos; intentaré señalar algunos.

Ambos libros están constituidos por textos en prosa, breves casi todos, muy breves algunos, cuyo género literario es absolutamente dudoso si nos atenemos a las

(*Painted Plates*)”. Rimbaud, Arthur. *Prosa completa*, Edición de José A. Millán Alba. Madrid, Cátedra, 1991. Pág. 61.

⁹ Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones*. Trad. de Raúl Gustavo Aguirre. Bs.As., Centro Editor, 1969. Pág. 12.

categorías tradicionales. Desde luego, por el tratamiento del lenguaje no podemos dudar de su condición de textos poéticos.

La sucesión de dichas prosas, cada una con su título, no obedece a un orden racional o regido por alguna ley ligada al entendimiento; su marcada orientación a los sentidos es la ley, y por ello no echaremos claridad conceptual a su ordenamiento; basta “oírlo”, y esa audición es la que nos permite reconocer el cruce intertextual, el “parentesco” que no se produce aquí por filiación, sino por contagio¹⁰.

La omnipresente referencia a la muerte, a la noche, a la nieve, a la infancia, les otorga a ambas obras una calidad solemne (como los pasos de la Condesa en el luctuoso recinto subterráneo). Ello imprime un ritmo ceremonial, pausado, el cual se manifiesta también en el nivel gráfico del enunciado por los hiatos que separan a cada una de las prosas (verdadero “simulacro” de los convencionales capítulos).

Dado el carácter de lenguaje orientado a los sentidos mucho más que al entendimiento, se nos hace difícil la “explicación” de esta intertextualidad, no obstante ser muy “clara” (visible y palpable) para los sentidos. Por eso creo necesario y mucho más eficaz transcribir uno de los textos de Rimbaud que nos manifiestan su vínculo profundo con la obra de Alejandra Pizarnik. Elijo el titulado *Being Beauteous* (Ser hermoso) del cual está extraído el epígrafe de “La jaula mortal”:

“Ante la nieve un Ser de Belleza de elevada estatura. Silbidos de muerte y círculos de música en sordina hacen crecer, dilatarse y temblar como un espectro ese cuerpo adorado; heridas escarlatas y negras relumbran en las carnes soberbias. Los colores propios de la vida se vuelven más intensos, danzan, y se desprenden alrededor de la Visión, sobre el matadero. Y los escalofríos se elevan y zumban, y el sabor insensato de esos efectos que se cargan con los silbidos mortales y las roncadas músicas que el

¹⁰ Empleo estas nociones (el contagio como perversión de la línea filiativa) en el sentido que les da Gilles Deleuze especialmente en: *El Anti-Edipo*. No me detengo en ellas ahora, pues lo haré más adelante, a propósito de la escritura de Néstor Perlongher.

mundo, lejos a nuestras espaldas, arroja contra nuestra madre de belleza – ella retrocede, se eriza. ¡Oh! Nuestros huesos están investidos por un nuevo cuerpo enamorado”¹¹.

En el marco soberbio de la nieve, la Visión de la Belleza atravesada por silbidos de muerte y música en sordina. Allí irrumpe el escarlata y negro de las heridas en la carne. (Recordemos la belleza de las prisioneras de Csejthe, la nieve que rodea el Castillo y que participa activamente de la ceremonia en “Muerte por agua”). De inmediato el texto entra en un crescendo de colores y sonidos, de escalofríos y “sabor insensato”¹². El mundo “lejos a nuestras espaldas” nos recuerda el estado de trance de la Condesa durante las ceremonias, la lejanía del mundo en los confines de los Pequeños Cárpatos húngaros. Finalmente se opera la transformación (la “metamorfosis” de “La jaula mortal”): “Nuestros huesos *están investidos* por un nuevo cuerpo enamorado”¹³.

Recorramos nuevamente el texto de Rimbaud. ¿Es posible una comprensión, digamos, conceptual? ¿Podemos recorrerlo sólo con el entendimiento? Creo que, tal como sucede con el texto de Alejandra Pizarnik, aquí se impone lo que Artaud ha denominado “comprensión energética del texto”.

Párrafo aparte merece el carácter teatral, que percibo tanto en los textos de LCS como en las *Illuminaciones*.

Para finalizar este cotejo intertextual, me parece ineludible transcribir la inquietante prosa XXXV de las *Illuminaciones*, cuyo título es: *H*:

“Todas las monstruosidades violan los gestos atroces de Hortensia. Su soledad es la mecánica erótica; su lasitud, la dinámica amorosa. Bajo la vigilancia de una infancia, ella

¹¹ Rimbaud, Arthur. *Illuminaciones*. Op. Cit., pág. 18.

¹² José A. Millán Alba traduce: *furioso sabor*. Véase en: Rimbaud, Arthur: *Prosa completa*, Edición de J.A. Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1991. Pág. 213.

¹³ José A. Millán Alba traduce: *revestidos*. La versión que cito de Raúl G. Aguirre me parece más ajustada al sentido de este texto.

fue en épocas numerosas, la ardiente higiene de las razas. Su puerta está abierta a la miseria. Allí, la moralidad de los seres actuales se disuelve en su pasión o en su acción. - ¡Oh terrible estremecimiento de los amores novicios sobre el suelo ensangrentado y a través del hidrógeno esplendoroso! Hallad a Hortensia”¹⁴

A pesar de ser un texto fuertemente enigmático (como muchos otros que integran esta obra) parece imposible, después de haber leído LCS, no evocar a Erzébet en los “gestos atroces de Hortensia”, no recordar los sacrificios de Cséjthe en el “terrible estremecimiento de los amores novicios sobre el suelo ensangrentado”.

Como vemos, en virtud de una detenida lectura, es posible atisbar –en alguna medida- “el juego desencadenado” al que aludí antes, disimulado por el fingimiento de la “imperturbable” y aparentemente homogénea superficie textual. Vemos cómo el texto es un dispositivo cuyo dinamismo excede las posibilidades del discurso crítico: apenas nos asomamos al juego Pizarnik/Rimbaud, intuimos que nos queda un universo de intertextos por explorar. Y, confirmando esta intuición, se nos revela otra línea de fuga al volver la página, con el epígrafe que anticipa a “Torturas clásicas”:

¹⁴ Rimbaud, A. *Iluminaciones*. Op. cit., pág. 43.

CHARLES BAUDELAIRE Y ALEJANDRA PIZARNIK:

LA BELLEZA Y LA INOCENCIA DEL CRIMEN

*Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures.
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!*

Charles Baudelaire

Intentaré una traducción, corriendo el consabido riesgo de empobrecer y aún de traicionar el original: “Frutos puros de todo ultraje y vírgenes de grietas. / Cuya carne lisa y firme reclama ser mordida!”

El poeta se refiere a los frutos puros y vírgenes con la construcción sustantiva final: carne lisa y firme que reclama ser mordida. Pero hay un elemento clave que la traducción no conserva: la rima que homologa *gerçures* (grietas) y *morsures* (mordeduras) exige la lectura de estos versos de atrás para adelante y opera la ambivalencia (*morsures/chair/vierges* – *morsures/chair/fruits*). Es decir: la mordedura es el punto de fricción y ambigüedad que permite leer: vírgenes-frutos, y al mismo tiempo permite leer: mordeduras sin ultraje y sin grietas : *purs*, que no casualmente rima también con los sustantivos antedichos. Tampoco es inocente el uso de la construcción “vírgenes de grietas” que califica a frutos: los frutos sin ultraje, vírgenes, sin grietas, permiten una lectura paragramática del verso, que induce a reponer allí el sustantivo “vírgenes”, “humanizando” significativamente la carne y los frutos “puros”. Aquí vuelve a jugar su papel la rima: *purs gerçures morsures*, la pureza de la carne herida. La red de correspondencias produce vértigo. Y son apenas dos versos. Precisamente, es este trabajo de orfebrería con el lenguaje lo que produce el estremecimiento, el efecto perturbador, la comprensión energética, en fin, el encantamiento. Y no otra cosa

advertimos en la escritura de Alejandra Pizarnik, especialmente en los ya nombrados fragmentos finales de cada prosa, los cuales producen un efecto de verdadera mordedura en los sentidos.

Pero aún no he dicho cuál es, según mi lectura, el efecto de estos juegos estratégicos, de estas operaciones con el discurso: creo que el fragmento de Baudelaire 'álude (desde luego se le habla a los sentidos pasando a través de las palabras) a la inocencia de la mordedura en la carne, liberándola de su carga, digamos, moral, quitando a la mordedura su carácter de agresión, de daño, y por lo tanto eximiéndola de toda culpa y de toda condena. Leo aquí –siento más que pienso, percibo- la pureza del crimen.

En esta línea de comprensión de la historia de Erzébet Báthory y del texto de Pizarnik se comprende el final de la Condesa (de la figura histórica y del libro):

“Nunca comprendió por qué la condenaron. [...] Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. *Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos* en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable.(391. Los subrayados son míos).

Observo en los términos destacados una precisa manifestación de aquello que sostiene el efecto de encantamiento: la suspensión en el horror, sin emoción, sin piedad, sin temor; la sangre que tiñe y transfigura, también “suspende” la actividad subjetiva (la Condesa asiste a los sacrificios en estado de trance, “apenas consciente”); el desgarramiento de la carne y su majestuosa belleza (Rimbaud, Baudelaire); los aullidos de las jóvenes prisioneras resonando en el silencio de la nieve y las murallas.

Esta breve y acertada enumeración que la autora realiza en el fragmento citado, evoca el sesgo impersonal (por decirlo de algún modo) de lo que aquí sucede: los actos están despojados de su condición subjetiva, porque pertenecen al orden ritual e invisten

a quienes participan en ellos de un carácter absoluto, transindividual, y, por lo mismo, ligado al mundo material y físico, sometido a él, a su régimen de soledad, de intensidad sin equilibrio final. El sujeto “pasa” por los estados intensivos que se describen, designando una zona que no está delimitada por ningún sujeto; el sujeto es el huésped móvil, el visitante nómada de esos territorios. Por ello, tal como lo he dicho en las primeras páginas, no hay representación sino experiencia vital, no hay relato sino estremecimiento físico; no claridad sino crueldad.

IX

DINÁMICA SADIANA

Sin embargo, no estaba escrito en el cielo que la pobre Thérèse tuviera que ser feliz alguna vez, y si unos pocos momentos de paz nacían fortuitamente para ella era sólo para hacerle más amargos los de horror que debían seguirlos.

Marqués de Sade, Justine o los infortunios de la virtud

El texto encabezado por el epígrafe de Baudelaire, presenta en su breve primer párrafo una expresión que sorprende: “monótonamente clásico” (378). La autora se refiere al “estilo de torturar” de la Condesa, quien al parecer, observaba una rutina casi invariable, sólo alterada por “algunas interferencias barrocas –tales como ‘la Virgen de Hierro’, la muerte por agua o la jaula”. Dicha rutina se desarrollaba en el marco de la negra noche y del recinto subterráneo, y tenía como testigo a la dama vestida de blanco sentada en su trono (su vestido se teñía de rojo a medida que la orgía avanzaba). A veces, la Condesa abandonaba su pasividad y “colaboraba” con sus sirvientas, arrancando la carne, atizando, cortando la piel de entre los dedos.

La autora detalla muy variadas formas de tortura (flagelar niñas maniatadas; atizar, cortar, punzar la carne; coser la boca; hacer arder entre las piernas de una muchacha papel embebido en aceite; arrancar carne con pinzas de plata; hundir agujas; cortar la piel de entre los dedos; aplicar a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego; hacer morir con agua helada, entre otros horrores que saturan el texto) lo cual desmiente la enunciada monotonía clásica. ¿A qué se refiere, entonces, la expresión de Pizarnik? ¿Cuál es la constante que podría justificar la monotonía anticipada en el primer párrafo y jerarquizada por el título del apartado?

La respuesta surge de una lectura detenida: los desfallecimientos eróticos de la Condesa, (“Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida, el tenebroso recinto”, 379), su “maldito éxtasis”, sus oscuros ojos que relucían ante el espectáculo, en fin, su paroxismo, muy destacado en este resumen del horror, es el sutil vínculo que enlaza todas las torturas, todos los excesos. Podríamos decir: *el* exceso que engendra todos los demás, aquel que no será nunca satisfecho, anima sus ojos lúgubres, la viste de rojo y la inviste con la dinámica que opera más allá de sí misma, con una fuerza que no podemos atribuir a un plan previsto por su mente enajenada, sino a la pulsión de muerte que anuda la sexualidad y la repetición en un círculo vital y tanático a la vez, en el que el nacimiento y la muerte están implicados y desplegados¹⁵.

Como ha sucedido en los textos anteriores, el final de éste produce el encantamiento logrado en virtud de una poderosa imagen, más bien un cuadro, en el sentido teatral:

¹⁵ Esta conexión Eros-Thánatos, particularmente intensa en este texto, es lúcidamente analizada por Cristina Piña: “Dicho realce [de la figura de la condesa] alcanza su punto culminante en el fragmento cuarto, Torturas clásicas, donde, tras identificársela con la muerte de las viejas alegorías, se realiza la latente articulación entre sexualidad y muerte que, hasta el momento, se ha mantenido como un contenido implícito, pero que aquí emerge plenamente, realizando en la escritura la asociación de los principios de Eros y Thánatos ocultos en el inconsciente”. (en: *La palabra obscena*, ensayo citado, pág. 44).

“Cuando los castigos eran ejecutados en el aposento de Erzébet, se hacía necesario, por la noche, esparcir grandes cantidades de ceniza en derredor del lecho para que la noble dama atravesara sin dificultad las vastas charcas de sangre”.

La dominante cromática permanece: el negro de la noche en los aposentos de Erzébet, el rojo de la sangre que todo lo invade, primero el vestido blanco de la noble dama, también los muros y el techo, finalmente, la intimidad del cuarto. Si faltaba un elemento para ajustar la connotación vampírica de la escena, aquí se ofrece: la ceniza, cuyo vínculo inmediato con la muerte no requiere mayor explicitación. Los adjetivos tampoco son inocentes: las “grandes” cantidades de ceniza y las “vastas” charcas de sangre son testigos mudos del exceso, de la hiperbólica sed, del indecible horror.

Una constante en estos finales de párrafo, en los que se opera el encantamiento descrito por Artaud, es el tono leve, sin estridencia, sin palabras altisonantes ni “enérgicas” a simple vista. La provocación del efecto se da a otro nivel. Algo así como la naturalidad del horror, la aceptación del crimen como una instancia dentro del orden natural de los acontecimientos, es decir, la ausencia de crimen como transgresión de una ley, anticipada aquí por el epígrafe baudelaireano, es el soporte sobre el cual se representa la imagen ominosa: una noble dama se retira lentamente a sus aposentos anegados de sangre; con la naturalidad de un orden consabido, se esparce la ceniza: la dama dormirá su sueño inocente.

Protegida por su nombre, por su rango, por su estirpe y por su incuestionado poder dentro del límite de las murallas de Cséjthe, la Condesa está más allá del bien y del mal. Cuando el palatino Thurzó la encarceló en su propio castillo, después de comprobar el horror que anticipaban los rumores, ella sólo pudo declarar (cita Pizarnik a Penrose) que: “todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango” (390). El texto de Alejandra Pizarnik asume el punto de vista de Erzébet y afirma, con absoluta convicción, sobre el final del libro: “Nunca comprendió por qué la condenaron”.

UN PROBLEMA MUSICAL

*Podemos conjeturar que habiendo creído
diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su
morada.*

A.P., La condesa sangrienta

*He tenido muchos amores –dije– pero el
más hermoso fue mi amor por los espejos.*

A.P., Extracción de la piedra de locura

En “El espejo de la melancolía” la escritura de Pizarnik evoca, con una intensidad que no se observa en otros textos, su propia poesía. Me voy a detener en dos fragmentos, que transcribo a continuación:

“Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia.

Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado” (385).

Inevitable la asociación de este último fragmento con el “ritmo quebrantado” que se evoca en EPL (139). También lo llama “himno harapiento” (ibidem). La quiebra, la rotura, la desgarradura son la marca de sus textos. El carácter fragmentario, tal como lo hemos señalado en la primera parte de esta investigación, es una huella de la insuficiencia y la precariedad del lenguaje, que no llega nunca a *decir* (es el lugar al que “siempre nadie llega”).

El lenguaje poético –si es que hay “algo” que puede ser denominado así- está atravesado por el “problema musical” por cuanto se resiste al estatuto especular (biunívoco) del signo comunicativo –el signo que se sostiene en la relación de identidad de sus dos “caras”, y en otra relación, de necesidad, con el referente-. Dicha resistencia al carácter especular del signo (el “espejo unificante” de Kristeva) es el sustento de toda palabra poética, y se “traduce” en algunas escrituras como disonancia, como “áspero contrapunto”. *Otro* ritmo emerge en la línea del enunciado, un ritmo que lo altera y lo provoca, lo per-vierte, lo convierte en “miserable mixtura: Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Miserable mixtura. Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así de rodeada de muerte”.¹⁶

En el poema “Naufragio inconcluso” (TS: 203) se intenta una definición –por supuesto, no sabemos de qué- y la primera tentativa de definir (lo indefinible) es: “Este temporal a destiempo”; no hace falta enfatizar el juego con la bisemia del término “temporal” que duplica a su vez el sentido de “destiempo”. Ese marco desmarcado abre el poema y la última frase –que conserva la misma calidad fragmentaria de las anteriores- afirma: “la más desnuda del bosque en el silencio musical de los abrazos”. Recordemos que “la galería de ecos y de espejos” con que define Pizarnik al alma melancólica, es igualmente “silenciosa”.

La circulación del espejo en toda la obra de Alejandra Pizarnik es, sin duda, un elemento central de su poética. Su tratamiento en este texto de LCS aparece necesariamente vinculado a ese punto sin profundidad y sin consistencia, que está indisolublemente asociado con la experiencia subjetiva¹⁷. Citaré algunos ejemplos:

¹⁶ Todos los fragmentos citados corresponden al poema: “Extracción de la piedra de locura”, en EPL, pp. 134-139.

¹⁷ Desde una perspectiva psicoanalítica, no puede dejar de observarse, como lo señala Cristina Piña en el ensayo citado, la profunda relación, tan productiva para el análisis crítico, entre este texto en particular y la teoría de Jacques Lacan acerca del advenimiento de la subjetividad (particularmente, lo relativo al estadio del espejo). Véase: Piña, Cristina, *La palabra obscena*, ed. citada, págs. 46-48.

“más allá de cualquier zona prohibida
 hay un espejo para nuestra triste transparencia”
 (AD: 87)

En el final del poema 17, en la misma colección, la ambigüedad del pronombre “ella” nos instala en la perspectiva del espejo: nombre-reflejo, que se sostiene como posición dudosa y declara su condición de simulacro:

(Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras
 frías, su elemento místico, su fornicación de nombres
 creciendo solos en la noche pálida.) (AD: 77)

Asimismo, el “espejo de cenizas” del poema 22 (AD: 79) se inscribe en esta constelación diseñada por el espacio móvil que se pliega y se despliega en el *entre* de sus puntos singulares: la muerte, la melancolía, la soledad, el yo dividido, la cámara musical del “adentro melancólico”.

“La que fue devorada por el espejo
 entra en un cofre de cenizas
 y apacigua a las bestias del olvido” (AD: 63)

En el texto que nos ocupa, se afirma que el espejo es la “morada” (384) de Erzébet. En el fragmento que antecede, extraído de AD, leemos una variante del pronombre de tercera: “la que...” (de infatigable recurrencia en la poesía de Alejandra Pizarnik) “devorada por el espejo”. Dicha tercera persona, como lo he señalado antes, se desliza en delicado vaivén tanto hacia la primera como hacia la segunda; este juego también parece evocar los silenciosos ecos del alma melancólica:

INVOCACIONES

Insiste en tu abrazo,
 redobla tu furia,
 crea un espacio de injurias
 entre yo y el espejo
 crea un canto de leprosa
 entre yo y la que me creo. (LTLN: 109)

La imagen de la “cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente” (385), también es un elemento muy presente en la obra poética de Pizarnik. Me refiero no sólo a las figuras alegres que pueblan el universo infantil, sino sobre todo al clima y al efecto que producen en tanto aparecen siempre vinculadas a un mundo habitado por la muerte o las fuerzas oscuras:

“...cuantas pequeñas figuras azules y doradas gesticulan y danzan (pero decir no dicen), y luego está el espacio negro –déjate caer, déjate caer-, umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura. Comprendo mi miedo a una rebelión de las pequeñas figuras azules y doradas. Alma partida, alma compartida...” (EPL: 136-137)

Del mismo modo el poema que sigue al anterior, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (140-142), está atravesado por la misma sobrecogedora combinación de figuras infantiles, vivas y danzantes, y la presencia ominosa de la muerte:

“...los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas que aullaban como lobos...”

En el siguiente poema, el último del libro, leemos:

“Suenan las trompetas de la muerte. El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de los corazones” (143).

Ese cruce siniestro entre infancia y muerte, que, como he dicho, atraviesa con intensidad toda su obra (recordemos las numerosas apariciones de la niña y la Muerte tomando el té, a veces solas, a veces acompañadas por la Reina loca) es lo que observo en el fragmento citado de “El espejo de la melancolía”.

Y como si quisiera darnos una pista, llevarnos de la mano hasta el texto en el que se personifica la Muerte (Pero, “¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta

cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory”), este poema (publicado tres años después) declara: “La muerte de cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd...”

Ahora bien, por qué me he detenido en esta vinculación tan visible, a mi juicio, entre el texto que, como he dicho, finge añadirse al texto de Penrose, y su propia obra poética. Porque esta llamada intertextual (como sabemos, la poesía de Alejandra Pizarnik es una verdadera “galería de ecos” de textos propios y ajenos, estos últimos literalmente absorbidos por la intensidad de su escritura) es un claro indicio de la relación especular que se persigue en su escritura: ser una con la muerte.

En este sentido el poema que acabo de citar, “El sueño de la muerte...” es revelador (aunque, desde luego, podrían citarse muchos otros). Cito a continuación el primer párrafo:

“Toda la noche el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama”.

La muerte canta (este motivo también puede rastrearse a lo largo de su obra) y el yo poético responde a ese llamado: “al oír su canto dije: es el lugar del amor”. El poema concluye: “Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor”.

Verdadera galería de espejos:

la condesa – la Muerte

Alejandra – la Muerte

la escritura de la muerte (LCS) – la escritura poética.

Por fin, tal vez la relación especular que abarca a todas las figuras de la muerte esté señalada en el título del poema en prosa al que me he referido:

El sueño de la Muerte – El lugar de los cuerpos poéticos.

Esto es: la escritura como sueño de la Muerte. En ella se vive y en ella se muere, en ella se sueña con la Muerte, se responde a su llamado. Sólo en la escritura se oye el canto de la muerte; sólo en el lugar silencioso de la muerte (recordemos el “Poema para el padre) resuena el canto”.

XI

LA CUALIDAD INTENSIVA

Finalizo con una referencia a la cualidad intensiva que he tratado de describir en esta segunda parte de mi reflexión sobre la obra de Alejandra Pizarnik.

Sus textos dislocan nuestra percepción convencional de la intensidad de una lectura. Dicho de otro modo, la última sorpresa que nos depara este texto sobrecogedor, es su extrema brevedad, lo cual se corrobora, inevitablemente, finalizada su lectura. Volver atrás las páginas leídas y comprobar la increíblemente breve extensión de su trazado. Y empleo deliberadamente esta expresión: los textos de LCS inscriben su trazado en la experiencia lectora, y desdibujan la noción de cantidad, la sustraen al cálculo para fijarla en la tensión del cuerpo, que ha sido modificado, por haber sido el territorio de las operaciones de escritura y de lectura. Observamos al recorrer las escasas páginas leídas, una señal de esta cualidad que he denominado, a falta de calificativo mejor, intensiva, que Antonin Artaud denominó mejor “energética”, que con Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud y Julia Kristeva, describimos como “pulsional”; en todos los casos se trata de una cualidad que nos habla de la naturaleza del texto, radicalmente heterogénea.

La escritura de Alejandra Pizarnik compromete el cuerpo en su operatividad, colocando al lector en su lugar: el lugar de la escritura, que marca con su trazo el cuerpo, pero *el* cuerpo (no *un* cuerpo) desatado de la restricción orgánica u organicista de la modernidad (del cuerpo moderno, radicalmente abstracto y artificialmente aislado en la ficción de lo "individual"), un cuerpo-verbo, como lo reclamara el autor de "Poeta negro".

DOS

NÉSTOR PERLONGHER

MODELAR EL BARRO, TAJEAR EL GÉNERO, ENCONTRAR EL POEMA EN LA MATERIA SIN VACÍO: ¿LA ESCRITURA DE NÉSTOR PERLONGHER?

Pues Proust decía que el todo es producido, que es producido como una parte al lado de las partes, que ni unifica ni totaliza, sino que se aplica a ellas instaurando solamente comunicaciones aberrantes entre vasos no comunicantes, unidades transversales entre elementos que mantienen toda su diferencia en sus propias dimensiones. Así, por ejemplo, en el viaje en ferrocarril, nunca hay totalidad de lo que se ve ni unidad de los puntos de vista: sólo en la transversal que traza el viajero enloquecido de una ventana a otra, "para aproximar, para pegar los fragmentos intermitentes y opuestos". [...] El cuerpo sin órganos es producido como un todo, pero en su debido lugar, en el proceso de producción, al lado de las partes que ni unifica ni totaliza. Y cuando se aplica a ellas, se vuelca sobre ellas, e induce comunicaciones transvesales, avisos transfinitos, inscripciones polívocas y transcurativas...

Deleuze G. y F. Guattari.

INTRODUCCIÓN

I

LA INSCRIPCIÓN EN EL CUERPO

Exactamente al revés de la cita (de la acción de citar): no se trata de extraer un fragmento o aludir a él provocando comunicaciones entre "las partes" y el "todo". Lo que se intenta aquí, lo que se propone la escritura de Néstor Perlongher¹ es "producir el todo material"; no formar el mosaico con trozos extranjeros, ni conectar partes de totalidades diversas, sino construir la gran piedra, la piedra madre, total (pero no totalizante) y *en ella* provocar pausas o detenimientos, ralentizar zonas y morar levemente en ellas, *surfear* algunos territorios siempre móviles y demarcar suavemente

¹ Perlongher, Néstor. *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997. Todas las citas pertenecen a esta edición. Citaré los libros de poemas por su sigla, a saber: *Austria-Hungría*, (1980): AH; *Alambres*,

algunos paisajes, algunas formas, ciertas texturas, colores, sonidos, filos, susurros, voces, puntillas, lamés, sabores, cadáveres, vapores, cenizas, espejos, telillas, barros, pelos, alambres, ánaes, es decir: *inscripciones*.

Intentaré explicar lo que denomino un *principio de ilegibilidad* en la poesía de Perlongher, que se presenta como condición necesaria para su trabajo poético: la construcción de ese “todo material” al que aludí en el párrafo anterior exige la ilegibilidad porque no hay posible representación de la producción deseante (Deleuze-Guattari 1973); los flujos de deseo sólo pueden ser inscriptos en un cuerpo, no representados. Desde luego, estoy empleando “legible” como sinónimo de “decodificable”, en un sentido muy pragmático. Por supuesto que hay posibilidad de lectura, pero ésta se establece con arreglo a un régimen intensivo, no designativo².

Basta con recorrer los ensayos de Néstor Perlongher para advertir su admiración y adhesión por las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Creo que en su poesía, Perlongher intenta conjurar la abstracción de los flujos descodificados en un caso particular: el de las relaciones entre la producción deseante y su inscripción en el lenguaje. En otros términos: considero la escritura poética de Néstor Perlongher no como un código, sino como un *flujo*, y esto constituye una de las claves de su estética. El código exige un sistema de acuerdos mediante el cual lo codificado debe ser decodificado y es del orden de la representación; a diferencia del flujo que es fuga, producción (en ambos sentidos a la vez: como acción y como efecto “producido”) que escapa a la identidad y, por lo tanto, es ajena al orden de lo representado, lo elude por naturaleza; sólo se reconoce a través de sus efectos, y su régimen (del griego *rhégnymi*, brotar) es el de las intensidades aleatorias.

(1987): A; *Hule* (1989): H; *Parque Lezama* (1990): PL; *Aguas aéreas* (1990): AA; *Chorro de las iluminaciones* (1992): ChL

² El uso intensivo del lenguaje al que aludo aquí, será precisado más adelante.

A continuación intentaré justificar y poner un poco de orden en las afirmaciones precedentes.

II

LA POESÍA NO EXISTE: QUIÉN LE TEME A LOS UNIVERSALES

Dije antes que algo así como el “campo de operaciones” de la escritura de Perlongher estaría dado por las relaciones entre la producción deseante y su inscripción en el lenguaje. El problema radica precisamente en el “en” de esta expresión. ¿Se inscriben los flujos de la producción deseante en un cuerpo previo, ontológicamente autónomo de ellos, a saber: la cadena significativa (el lenguaje)? ¿O más bien el “soporte” de dicha inscripción sería producido simultáneamente y, por lo tanto, habría una relación de identidad entre el producto y el producir, por un lado, y por otro, una relación de simultaneidad y de generación recíproca entre la producción y la superficie de registro?

Las cuestiones a abordar, como se ve, son múltiples y de diversa naturaleza:

1. Afirmo que hay en estos textos una voluntad literaria (sin relación necesaria con una voluntad empírica autoral) de poner en evidencia que en la escritura operan la superficie de registro y las disyunciones que la marcan y, al mismo tiempo, advertir acerca del carácter indiscernible de estas dos, digamos, instancias del régimen de producción deseante. Vale decir que no habría un todo-original-dado, al que podríamos denominar “lenguaje” y en cuyo seno, necesariamente previo y ontológicamente autónomo, se registrarían las inscripciones de un código. Lo que se postula es la simultaneidad y, sobre

todo, la producción recíproca dada entre la superficie de inscripción y los flujos descodificados: la producción significativa (pero no significativa o representativa). Lo dicho implica la consideración de esta práctica poética desde una perspectiva maquina. ³

2. La necesidad (implicada por la cuestión anterior) de un principio de ilegibilidad que permita dar cuenta del carácter descodificado del flujo de producción que aquí se efectúa. El *todo producido* (Proust) que no implica unidad ni totalidad, es un *dispositivo de superficie* (reelaboraré y explicaré más adelante esta expresión) que produce y despliega series no determinadas ni fijas, flujos de intensidades y no de identidades. De allí que las operaciones de registro se “traducen” en unidades intensivas, y no representativas ni simbólicas. Dicho de otro modo: no podemos “leer” la escritura de Perlongher puesto que se postula como flujo descodificado; sí podemos pasar por los estados intensivos de esa escritura que implican a un sujeto, como sujeto residual, en sentido nietzscheano (Nietzsche 1883-84; 1885-86; 1887).
3. Esta línea de reflexión nos lleva a considerar la escritura (ciertas prácticas de escritura) como un desequilibrio en la propia lengua: un extrañamiento, un distanciamiento, un hablar la lengua como un extranjero, que es decir: bordearla, arrojarse de la lengua, posicionarse como ajeno a la lengua en el acto de escribir (escribir “una literatura menor”, en términos de Deleuze y

³ “Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como los pedazos de la estatua antigua, esperan ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origen. Ya no creemos en una totalidad original ni en una totalidad de destino. Ya no creemos en la grisalla de una insulsa dialéctica evolutiva, que pretende pacificar los pedazos limando sus bordes. No creemos en totalidades más que al lado. Y si encontramos una totalidad tal al lado de partes, esta totalidad es un todo de aquellas partes, pero que no las totaliza, es una unidad de todas aquellas partes, pero que no las unifica, y que se añade a ellas como una nueva parte compuesta aparte”. Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, edición citada, págs. 47-48.

Guattari (1975); la errancia del yo en la voz de un “arrojado”, siguiendo a Julia Kristeva (1980) en su reflexión sobre la categoría de “lo abyecto”).

4. (=1+2+3+n...) La escritura de Perlongher funciona como máquina. Empleo esta expresión en el sentido específico dado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro sobre Kafka:

“Una máquina [...] está, pues, constituida por contenidos y expresiones formalizados en diferentes grados así como por materias no formadas que entran en ella, y salen de ella y pasan por todos los estados. Entrar en la máquina, salir de la máquina, estar en la máquina, bordearla, acercarse a ella, todo eso también forma parte de la máquina: son los estados del deseo, independientemente de cualquier interpretación. La línea de fuga forma parte de la máquina” (1975: 17).

El breve punteo que antecede tiene el propósito (ciertamente paradójico) de darle marco a lo que no puede ser enmarcado, de ponerle límites a aquello que funciona desconociendo los límites, reinyectando el fragmento producido en el proceso mismo de su producción. La máquina no tiene límites: tiene líneas de fuga que la conectan a otra máquina, síntesis conectivas que acoplan la producción a la antiproducción. (La noción de antiproducción subraya el carácter no diferenciado de la superficie del cuerpo lleno, sobre el cual resbalan los flujos y se enganchan las máquinas deseantes. En otros términos: el proceso de producción se efectúa en el acoplamiento de las máquinas que cortan el flujo –síntesis conectivas- y operan los procedimientos disyuntivos de registro. Ahora bien, el cuerpo sin órganos es lo improductivo, lo indiferenciado, la superficie formada como tercer término de la serie lineal: es producido “en la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto” (17).

UN DISPOSITIVO DE ABOLICIÓN DEL LENGUAJE POR EL LENGUAJE

Podemos establecer, por lo dicho hasta el momento, que la escritura de Néstor Perlongher actualiza un conjunto de desafíos, los cuales permiten realizar una lectura por fuerza desestabilizadora, que pone en cuestión “casi” todas las certezas del lenguaje. A continuación intentaré describir las operaciones implicadas en dicha lectura, las que he agrupado bajo el título común de *dispositivo de abolición del lenguaje por el lenguaje*:

La escritura de Néstor Perlongher se presenta y actúa como un dispositivo de abolición del lenguaje por el lenguaje (un lenguaje que rebasa sus propios límites), esto es: un dispositivo que opera en el “interior” de la lengua. Lo cual significa que, empleando un idioma, una sintaxis, una morfología, también, por cierto, una semántica, no hace otra cosa que *ab-usar* de ellas, en sentido etimológico⁴: usarlas “desde” otro lugar, fuera de su propio campo; emplear la lengua haciendo colapsar sus bordes, extrayendo de ella un *plus*, un más allá de sí misma, exasperándola. El resultado es la desestabilización y la ruptura en varias direcciones. Señalaré algunas de ellas:

⁴ La preposición latina (*ab* o *abs*) puede significar: de; el lugar de donde; desde; cerca de; para; con; contra; fuera de, entre otras acepciones. Ellas explican el valor de la determinación que impone al verbo: lo disloca, expande sus confines, convierte sus límites en bordes problemáticos. En este caso, *ab usar* recubre, subrayando la función de su prefijo latino, la operación efectuada en la escritura de Néstor Perlongher, cuya descripción me parece crucial a la hora de comprender los alcances de su producción poética y sus consecuencias para la reflexión crítica y teórica de la literatura.

1. Desestabilización y ruptura en la condición representativa del lenguaje. (Principio de ilegibilidad, ya mencionado, que abordaré y elaboraré con más detalle en mis sucesivas lecturas críticas).
2. Desestabilización y ruptura en la condición estética del producto verbal, condición que lo convierte en un producto social valorado. (A ella se le opone, desde la escritura de Perlongher, una operación revolucionaria que enarbola el texto como *fracaso*).
3. Desestabilización y ruptura de la condición poética o ensayística –o excluyente- de un texto. (A esta condición se le opone la *fuga del género*: poesía y prosa como rizoma, como devenir).
4. Desestabilización y ruptura de la condición del texto como instrumento de crítica social. (La escritura de Perlongher opone al gesto crítico-intelectual-progresista su acto revolucionario-material-acrítico: asunto político vs. dispositivo de enunciación, que hace peligrar todas las representaciones porque quiebra y desfonda la dimensión designativa –unívoca y social- de la palabra). Aquí se abre una línea de abolición de la supuesta estructura del campo intelectual delatando la esterilidad de las oposiciones formales y binarias que establecen un orden y una localización (izquierda/derecha; centro/periferia; entre otras) de los discursos estéticos y críticos.

Me parece necesaria una precisión acerca del carácter específico de esta multiplicidad de rechazos.

Observo en la escritura de Néstor Perlongher un núcleo de negatividad pura o radical (intentaré remontar más adelante la notoria vacilación de estos calificativos), que se distingue de la negatividad de tipo marxista y de cuño hegeliano, la cual se presenta,

reificada, como una relación de oposición, de ruptura o de rechazo inscrita en el plano social, político, cultural, etc., y por lo tanto, capturada en el esquema del “sujeto sujetado”, al decir de Kristeva, “por el organismo social (por la familia, el clan, el Estado, el grupo)”. (Kristeva 1973: 9).

Por ello creo que la escritura de Perlongher asume otros caminos para recusar casi todas las formas institucionalizadas del orden social; uno de ellos es, sin duda, el Barroco: “Barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución” (Sarduy 1987: 212).

Ahora bien: Perlongher va más allá del Barroco de la Revolución, en el sentido de Sarduy, para impugnar con su irónica categorización de *Neobarroso*, la ingenua presunción crítica de capturar la proliferación de discursividades nómades que se cruzan sin sistema en la evocación, común o divergente, de Don Luis de Góngora, Teresa de Jesús, Sor Juana, Lezama Lima, Severo Sarduy, Arturo Carrera o Néstor Perlongher.

PRIMERA PARTE

LA PRODUCCIÓN COMO PROCESO: HACIA UNA ESTÉTICA DEL DEVENIR

Sucede que el deseo tiende a instaurar un campo de inmanencia, de pura intensidad, un grado máximo de desterritorialización, donde el sentido va a ser dado por los estallidos del inconsciente, y la impulsión del que teclea no tiene por misión sino dejar pasar –cortándolos- los flujos de un eco de arroyuelo tenaz, que obsede en cierta forma vaporosa del éxtasis.

Néstor Perlongher, *en: Sobre alambres*

Es este modo “fugado” del decir el que domina en la escritura de Perlongher. Cuando el enunciado alcanza un grado importante de precisión teórica, filosófica, o llamémosla simplemente reflexiva, es atravesado por una línea que lo desterritorializa, lo disloca, lo pervierte. En el epígrafe de estas palabras, dicho procedimiento es muy visible: luego de la *y* que conecta los dos bloques del párrafo, somos testigos de esa fuga, de la desterritorialización del discurso teórico que deviene poesía lírica. Un ensayo crítico breve sobre su propia poesía⁵ le permite dar cuenta de ella efectuando un devenir, el cual, como sabemos, no es un proceso ni una evolución, sino un tránsito que no se detiene. Es un “estar siendo” o un “estar yendo” que no cesa ni culmina en un término: no hay equilibrio final, sólo líneas de fuga en desequilibrio maquínico.

El poeta es aquí “el que teclea” y su “misión es dejar pasar –cortándolos- los flujos de un eco de arroyuelo tenaz”. El sujeto de la escritura es un sujeto caído si lo

observamos desde una perspectiva cartesiana (que es decir una perspectiva occidental, a pesar del fin de milenio y del relativismo posmoderno) y lejos de considerarse productor de sentido, es un espacio de tránsito que corta los flujos que no pueden ser remitidos a ninguna fuente; su condición es *pasar*: son los *flujos de un eco de arroyuelo*. Triple determinación para el texto poético al que se alude con una metáfora líquida y aérea (resulta inevitable pensar en el título de uno de sus libros: *Aguas aéreas*); en ella los sustantivos no están sumados ni sobrepuestos, sino en línea de proliferación: *flujos de un eco de arroyuelo...* en sintonía con la noción problemática que bordean.

Esa dinámica de proliferación marca el enunciado, despliega sus puntos singulares y teje una inmensa red, red en perpetuo movimiento, cuyos hilos avanzan, plegándose o desplegándose, inifinitamente.

“La producción como proceso desborda todas las categorías ideales y forma un ciclo que remite al deseo en tanto que principio inmanente” (Deleuze-Guattari 1972: 14). Repito con Deleuze y Guattari: “la producción como proceso”, no como finalidad. No se trata aquí ni de principio ni de fin, no considero legítimo “organizar” el proceso en los términos que caracterizarían a una evolución o a un desarrollo; estos están anclados en las relaciones de identidad: la evolución es un paso del no-ser al ser, o del ser primario al ser secundario, entre otras variantes todas similares. En el proceso, tal como estamos entendiéndolo aquí, las relaciones de identidad (aun en el caso de que fueran negadas) no podrían operar, no querrían decir nada. El proceso está *marcado* por puntos intensivos que se cruzan con otros y producen nuevas líneas que hacen ramificar la red. Su régimen intensivo lo distingue de toda forma de desarrollo evolutivo, ascendente o descendente, positivo o negativo, exterior o interior. Esas categorizaciones reponen siempre la noción de identidad, por exceso o por defecto, por similitud o por

⁵ Véase: *Sobre alambres*, en: Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997. Pp. 139-140. Todas las citas de los ensayos están tomadas de esta edición.

oposición. En el proceso de producción deseante las identidades no pueden ser “reconocidas” (asumo el riesgo de la tautología: no hay identidad sin reconocimiento) porque el régimen intensivo marca y acopla, (lejos de lograr un “término devenido”, como producto final), produce y reinyecta el resultado de la producción en su propio proceso: he aquí lo que los autores citados llaman “síntesis productiva”, noción alejadísima de la síntesis hegeliana, que se postula como equilibrio final, término privilegiado de una serie forzosamente jerárquica: tesis-antítesis-síntesis, serie esculpida en el marco de la identidad, la oposición y la expectativa de superación dialéctica de los opuestos. La síntesis productiva responde a la dinámica de la proliferación y su resultado, lejos de constituirse en equilibrio final, es un exceso genético, una línea de fuga, una nueva serie en perpetuo desequilibrio consigo misma.

(CRÍTICA/1)

Este perpetuo desequilibrio se produce en la escritura de Néstor Perlongher de múltiples maneras, en diversidad de operaciones con las infinitas posibilidades y variaciones del discurso poético. Propongo observar este trabajo textual en un largo poema que da título al libro que lo incluye: “Chorro de las iluminaciones en el combate bicolor”⁶.

Remito, porque lo considero indispensable, a la lectura completa del poema. A continuación me voy a detener en algunos puntos que constituyen verdaderos *pasajes*, los cuales permiten abrir el texto a otra escena que él oculta y en la que se sostiene a la vez.

⁶ En la edición citada: págs. 295-374. Éste es su último libro publicado en vida, originalmente en Caracas, por la editorial Pequeña Venecia, en 1992. Una lectura muy productiva de este texto y del libro completo es la de Delfina Muschietti en su artículo: *Píntenos el alma, Padre*. En: *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996. Págs. 105-111.

El poema presenta un hilo narrativo: las alternativas de un combate entre dos rivales, uno blanco y otro negro. La pelea se desarrolla en un cuadrilátero intensamente iluminado y el punto de vista desde el cual se narra-evoca la escena es móvil: pertenece por zonas a una voz que está en la platea, o bien a uno de los luchadores, o bien a un relator que en clave de monólogo interior reflexiona en una posición de sobrevuelo, diríamos, una especie de observador “por detrás”.

Ahora bien, la protagonista no es “la historia”, sino, como cabe esperar en un texto de Perlongher, “el discurso”. En él se abren fisuras que permiten ver, o entrever, *la otra escena*.

Aquí me encuentro con un obstáculo ineludible: lo que voy a describir es un acto de producción, por lo tanto, mis palabras articularán el relato de un hecho que, inevitablemente, estará determinado por la intención representativa que todo relato conlleva. Ahora bien, tal alternativa, poco auspiciosa, no ofrece escapatoria: cómo decir aquello que me propongo decir acerca de la productividad de la escritura de Perlongher, sin que mi discurso caiga en el orden de la representación, inherente a todo acto descriptivo. Asumo transitar por este atolladero sabiendo que no es posible ni sortearlo ni superarlo, e igualmente convencida de que vale la pena el intento.

He dicho que este poema deja entrever *otra escena* distinta de la que puede observarse “a simple vista”, a saber: el combate. Transcribiré a continuación los fragmentos de discurso que abren la superficie textual, o mejor dicho, que muestran su fisura, su desgarradura, y que nos permiten atisbar el doble fondo que esta “pantalla” nombra/oculta:

a) en el primer fragmento⁷:

⁷ Llamo “fragmento”, a falta de denominación más precisa, a cada una de las ocho escansiones que el autor ha señalado en el poema con un separador gráfico (triple asterisco). Llamaré “estrofa” a las divisiones menores en las que se organiza el texto dentro de cada fragmento, marcadas por el doble interlineado.

“...bajo las sandalias
de los luchadores preparándose al manoseo bajo las
luces...”

“...En la mariposa del cinturón dos perlas de falsa
granadina...”

“...éxtasis doblante en la pequeña posesión arriba
de unas mantas.”

b) en el tercer fragmento:

“...los ojos del otro sobre la nuca, la siempre viva
persecución...”

“...mas cuyo peso la voltea y ya no pueden como moscas
satisfacerse en el rincón...”

“...la exudación del poro por el sendero manifiesto del
alma, pus del alma doblada de ventanuelas donde se
asoman a otra escena mientras el árbitro suspende...”

c) El cuarto fragmento es, todo él, una detención y una reflexión sobre el
combate, donde la *otra escena*, cuyas primeras emergencias acabo de señalar,
aparece en el enunciado más explícitamente, vinculada desde la primera línea
con el canto:

“Hay quienes cantan y quienes cuentan.
El cuento implica una moral, para el que escucha unos deberes.
El canto invoca divinidades y hace rodar en las alturas
gases de gasa voluminosa en la rejilla de saetas,
la voz es pura iridiscencia,
canta la rueda en crótalos
de sierpe o ciervo cuerno espeta en la espesura
del rocío inmóvil, de la cresta hueca.

.....
En el sueño el asalto del otro en la tiniebla.

Ruedan por unas mantas y en el asalto el otro le desliza la mano
por

los glúteos (donde la cordillera de la espina
se hunde en las hondas dunas...)

¿Por qué eso?

¿Por qué es de gladiadores ese gesto?

¿Por qué él en su sombría incertidumbre

no atina a reventarle y desea a cambio

encender los riñones del deseo? (ChI 310-312)

Como vemos, se produce aquí la emergencia de la escena que había permanecido oculta (aunque no por completo, aunque mostrándose a espacios regulares, dando señales de su operatividad desde su “segundo plano”). Podemos a esta altura del análisis, afirmar que a la pregunta que se formulará explícitamente al final del poema: “Y hay / sin embargo otra escena?”, está respondiendo este juego de oscilación desde las primeras líneas. Dicho juego tiene más de una inscripción: oscilación escena 1 / escena 2; oscilación línea del enunciado 1 / línea del enunciado 2; y la oscilación física/microfísica. Esta última, de la que me ocuparé en seguida, es un procedimiento que se despliega en simultaneidad con el doble juego de oscilación escénico-discursivo. En otros términos, las tres estrategias que imprimen al texto su vacilación, su principio móvil y des-concertante, operan juntas, desplegándose una en la otra, refractándose una en la otra, en un dispositivo que las imbrica y las potencia.

LA DESMESURA DE LA LUZ: ¿UNA MICROFÍSICA EN ESCENA?

Volvamos al primer fragmento: “Reflectores” y “focos” iluminan la primera estrofa:

“...luces
que filtran en su desmesura el vello más diminuto
del blanco mientras el negro en su altivez descomunal
los bucles irisa bajo los focos.” (ChI: 308)

La escena está descripta desde el comienzo en su dimensión microfísica: las luces (“en su desmesura”) colocan en el lugar más visible de la escena, aquello que permanecía oculto o disimulado⁸. Dicha puesta en escena de lo escondido, lo invisible,

⁸ D. Muschietti (1996b: 663) evoca el poema “Al Villaguay”, de Juan L. Ortiz, asociándolo a la lengua de los poetas neobarrocos de los '80: “El poema de Juanele habla la experiencia de un cuerpo expuesto a las pesadillas de la luz y a todos los pormenores de una percepción detallada, minuciosa y, que por esa vía, se deshace orientalmente en la línea imposible del horizonte, se difumina microscópicamente en el fluido del agua, de la luz, del tiempo”.

lo que está debajo, había sido anticipada en el primer verso: “los reflectores sobre los poros goteantes”; el poro es el objeto iluminado y, me atrevería a decir, relevado dramáticamente. Primer plano, entonces, para lo micro, para lo menor: poros goteantes y vellos diminutos, o “lo amarillo del fondo de los ojos”.

Otro objeto privilegiado por la clave microfísica de la escena es “la falsa arena que es portland pisoteado con polvo de estrellas marinas ahogadas bajo las sandalias de los luchadores...”

También aquí lo menor, pero además, lo bajo, lo invisible, lo que falta a su lugar: “la falsa arena” (primera alusión al circo romano y sus gladiadores) “que es portland pisoteado”: la devaluación de aquel espectáculo imperial y magnífico. De la arena al portland, del circo magno al cuadrilátero de barrio. Este carácter caído del escenario es reforzado inmediatamente: “pisoteado con polvo de estrellas marinas ahogadas bajo las sandalias de los luchadores”. Vale la pena detenerse en el movimiento metonímico de este fragmento: falsa arena que es portland pisoteado con polvo [pero] polvo de estrellas [pero] estrellas marinas [pero] ahogadas.

En la segunda estrofa (siempre dentro del primer fragmento) un procedimiento similar devela la *otra escena*.⁹ La lucha crece en tensión, y las musculaturas erizadas brillan untadas con grasa y “huevo chirle”. Cuando la pelea alcanza su clímax, nuevamente el discurso pone en evidencia lo que no se ve (lo que no está en escena):

“...como si invisibles hilos
enmadejaran el ritmar donde las pulsaciones ya no pueden
consigo y se encabritan fabulando la inminencia
de lo eminente [...]
éxtasis doblegante en la pequeña posesión arriba
de unas mantas”.

⁹ “Si perderse también es olvidarse, mientras el combate del ring se desplaza metonímicamente al del sexo, el amor por el cuerpo dorado y las “golosinas” de los músculos también se contamina con la reflexión sobre la diferencia entre “cuento” y “canto”: en éste, que se invoca, se instaura el vacío donde

Aquí concluye la primera de las ocho escansiones marcadas por el autor. Creo ver en ellas un orden: en los fragmentos primero, segundo y tercero, quinto, sexto y séptimo, el combate avanza y puede seguirse un hilo narrativo, con un muy marcado carácter escénico: hay luchadores y espectadores, hay luces y sombras, hedores y sudores, moretones y “cuerpos que se enredan”; y hay, en primer término, una luz desmesurada que todo lo filtra. En los fragmentos cuarto y octavo, además de un sensible cambio de tono, advierto que la escena se suspende para dar paso a un discurso más lírico –menos narrativo y menos dramático– que vehiculiza un saber. En la segunda estrofa del cuarto fragmento, la voz poética –que, como he dicho, asume un tono reflexivo– establece la distinción entre “hueco” y “vacío”, lo cual llevará a la afirmación que considero la clave lírica y filosófica del texto (destacada en negrita):

“Un hueco nunca es el vacío: en el vacío esplende el alma.[...]
 El vacío es más grave, mientras el hueco es frívolo.
 Agujeros de kitsch ocupan los kimonos de la ausencia.[...]
 En el vacío está lo trágico, nos guiña la hendidura sanguinosa.
 Tenemos vestes desgarradas, a nadie conocemos en el mundo.

No es mundo, es otro lado, por mínima que sea su distancia.
 Las adustas arrugas nos separan del rulo eternamente próximo.

Nada podemos afirmar, pues esa vecindad nos paraliza”. (310-311)

El otro lado tan cercano, lo eternamente próximo, la vecindad que paraliza, es aquello que la triple oscilación de este discurso no deja de efectuar. Ahora bien: es innombrable, porque es aquello que el discurso, la razón y sus normas –la identidad, el yo– expulsan. El discurso es el territorio de la razón, del yo y de la identidad. En el poema de Perlongher se atisba lo impropio, lo abyecto¹⁰, lo negado. Una extrañeza no

“esplende el alma”, el nuevo lugar”, Delfina Muschietti : *Pintenos el alma, Padre*, artículo citado. Pág. 107.

¹⁰ La categoría de lo abyecto en la escritura de Néstor Perlongher será elucidada de inmediato, siguiendo las reflexiones de Julia Kristeva en su ensayo *Poderes de la perversión* (1980), Bs.As., Catálogos, 1988.

obstante presente y familiar; un “contenido” excluido pero que no cesa de desafiar los límites que lo confinan, que lo expulsan más allá, al otro lado del sentido, del discurso y de la identidad. El discurso de lo innombrable: parece una contradicción. Pero creo que es algo más –o menos- que un desajuste lógico. Se trata de una política de invasión de aquello que ha sido confinado, y que no deja de desafiar y de resistir, desde el borde de su confinamiento, produciendo marcas y señales en el territorio que había sido expurgado. **Pero es que ese territorio sólo se configura si aquel residuo permanece excluido.** Es la exclusión el principio que lo funda y lo sostiene. No hay advenimiento del lenguaje sin represión primaria, dicho en términos de Jacques Lacan; no hay, pues, discurso, sin exclusión, sin prohibición, sin confinamiento. Por lo tanto, **un territorio es en su proceso de desterritorialización.** Creo que este dinamismo puede explicar, al menos desde esta perspectiva epistemológica, un fenómeno tan ambivalente y múltiple, tan imprevisible y violento como la práctica poética. Un territorio que no se configura sino en su desconfiguración. Una zona que no es sino en su permeabilidad y su posición dudosa. Una práctica que no se produce sino en deuda con su propia violación, con su propio desconocimiento, con su modo de desnaturalizar los hábitos que la configuran y la identifican. No hay poesía sin vacilación, sin desequilibrio, sin travesía: a esto he denominado una política de invasión. Tal vez ahora resulte más legible lo que he calificado de ilegible. Tal vez aparezca bajo un poco más de luz lo que he nombrado como régimen intensivo, diferente del régimen designativo.

UNA EXISTENCIA DESPOSEÍDA DE LA LENGUA EN LA LENGUA

Este abyecto del que en resumidas cuentas no cesa de separarse, es para él [el arrojado, el excluido] una tierra de olvido constantemente rememorada. [...] Entonces el tiempo olvidado surge bruscamente, y condensa en un relámpago fulgurante una operación que, si fuera pensada, sería la reunión de los dos términos opuestos pero que, en virtud de dicha fulguración, se descarga como un trueno. El tiempo de la abyección es doble: tiempo de olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación.

Julia Kristeva, en: *Poderes de la perversión*.

Se produce en la escritura de Néstor Perlongher una operación de desterritorialización y reterritorialización simultáneas: en la tierra arrasada y desposeída de la lengua (devastada por operaciones previas), se opera la restitución -breve y violenta como un latigazo- de aquello que fue signo, en el cuerpo-texto de flujos descodificados; de intensidades nómades.

Ese movimiento es bidireccional: a) devasta y recorre la zona devastada, desterritorializando el enunciado de sus codificaciones y sus "blancos" (o negros) designativos; b) restituye (rememora) el valor designativo-codificable de la lengua (reterritorialización) en el cuerpo de la devastación: allí se opera, entonces, el artificio que hace vibrar el lenguaje en una *existencia desposeída* (Kristeva).

En el poema titulado “Para Camila O’Gorman” (A: 77), encontramos un motivo supercodificado y sobredeterminado, en el que puede observarse la operación que acabo de describir:

CAMILA

Historia o Relato de la Historia

Rosas / Oligarquía / Iglesia

Unitarios / Federales

(Todas estas palabras habría que escribirlas –si eso fuera posible- unas sobre otras, pues unas en las otras se leen, cuando se recorre el relato-Camila, en este poema, en la novela de Enrique Molina, o en otros textos que se refieren a él).

A esta constelación se suma el motivo literario del amor imposible, perseguido y condenado, que se paga con la muerte (lo evocan el drama pastoril y el romancero español; el teatro isabelino; el clasicismo francés; la novela romántica europea y sus derivaciones en América hispana, por mencionar sólo los ejemplos más destacados en mi memoria).

En este territorio de hipercodificación histórico-ideológica y literaria, se apoya una zona muy densa de la red de discursos culturales. La novela de Enrique Molina¹¹, (poeta al que se acaba de citar, en el final del poema “La Delfina”, A: 75); la película de María Luisa Bemberg, que le dio enorme popularidad a la historia de Camila en el medio pequeño-burgués argentino de principios de los años 80. Por otro lado, la brecha que aún separa a Unitarios y Federales en los discursos que relatan la Historia, y que actualizan el motivo y lo resignifican con referencias contemporáneas. Todo esto (más muchas otras determinaciones que sin duda se me escapan) construyen el campo de este

relato (el relato Camila O’Gorman), a la vez que se construyen en él, en un sistema de circulación y retroalimentación incesantes.

En ese territorio se juega este poema. Veamos cómo.

Camila es nombrada solamente en el título. Su belleza es blanca tela que amortaja su cadáver:

“Con su sencillo traje de muselina blanca tijereteada por las balas,
rea
La caperuza que se desliza sobre el hombro desnudo (bajo el pelo
empapado de cerezas)”

Las tres únicas letras del segundo verso instalan la pausa que realza la belleza de los versos 3 y 4, y señalan el disfraz, que opera sobre un pliegue: “rea” a pesar de su linaje y su muselina blanca; sobre ese disfraz, el de la lengua: “rea” imprime en la figura de Camila la connotación coloquial y *canyengue* del habla del Río de la Plata, dislocando su figura. El pliegue imbrica dos universos: el de la hija de la oligarquía rosista y protegida de la primera mitad del siglo XIX, por un lado, y por otro, el de la fugitiva, mujer caída del régimen social y familiar que la condena.

El rojo que es negro (caperuza / capucha de fusilamiento); el blanco que es rojo (hombro desnudo, pelo empapado de cerezas); pero “rea” es esta bella-blancanieves que no despertará. A continuación, ya nada podrá ser codificado, reconocido o ubicado en esa calcificación de discursos que construyen y atraviesan el relato Camila O’Gorman:

“Como una anilla de lombriz de tierra que huye
Así ella se levanta”

Luego vuelve (e insiste hasta el final) el “sencillo vaporoso de muselina blanca”, y otra vez lo ilegible, lo irreconocible arremete en el verso 9:

“Como nieve de rata de la noche detrás de los altares...
Así huidiza
Como rata que jala del incienso nieve que se disipa

¹¹ Molina, Enrique. *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, Bs.As., Losada, 1973.

Que tras roer la anilla de vaselina blanca se disipa
 En el aire, como una fantasía
 De lombriz cuya anilla roen las nevadas ratas de los altares...
 La infantería colorada partió en persecución de las infantas
 Blanca
 Como un terror de rata que cernida por las anillas de una lombriz
 de tierra gualda
 Jala la nieve de las guaridas de la noche que se disuelve como un humo
 Blanco
 Que desbordada
 Por los jirones de ese vestido pegajoso, por las burbujas de
 ese encaje”

Y hemos de seguir leyendo esta espiral: en el decurso del poema que ya no podemos escandir –su dinámica opone resistencia- el “sencillo traje de muselina blanca se convertirá en los jirones de ese vestido pegajoso”; por su encaje “Se trepa a las anillas [no sabemos quién, no podemos saberlo] de una lombriz de tierra que presurosa roe / los terrones / que se deja engarzar por esa baba”.

Resuena en este final (“roe”) el verso: “rea”. Esta palabra, singularmente destacada, es la primera marca del devenir-cadáver. La innombrada figura femenina, primero estilizada en clave cromática (blanco/rojo), será después “lombriz” y “rata”, y finalmente “tierra y baba”.

Ahora bien, ¿cuál es el momento de la restitución? La operación fulgurante que rememora el relato de Camila, que lo reintroduce en la economía de significados (estallados, atravesados por la lombriz, roídos por la rata), se produce en los versos:

“La infantería colorada partió en persecución de las infantas
 Blanca”

Dos versos más abajo:

“Jala la nieve de las guaridas de la noche que se disuelve como un humo”

Y un poco después:

“...por las burbujas de ese encaje...”

Está claro que no se pueden aislar estos versos; en ellos resuenan los que siguen y los anteriores, en una danza cromática que va del blanco al negro, del negro al rojo, del rojo al negro, del negro al blanco, del blanco al rojo, del rojo al negro... incesantemente. Este vaivén de los colores dominantes también hace su trabajo en la restitución/devastación que se opera en el poema, así como la “vaselina blanca” —que es roída y se disipa— es y no es la “muselina blanca” del traje de Camila. En este juego móvil de devastación y restitución simbólica, de olvido y de memoria, se produce el devenir: es y no es Camila O’Gorman. Es el cuerpo (en el poema bellamente amortajado: encaje y muselina blanca) de Camila una imagen construida culturalmente, como decíamos, por un exceso de determinaciones positivas (bella-joven-amada-amante-perseguida-excluida-inocente, etc.). Lo que se produce en el poema es el devenir-cadáver de ese cuerpo estilizado y eternizado por la expectativa cultural. Ese cuerpo bello e inocente, se alza de pronto con los atributos de una lombriz-rata-tierra-baba.

Basta con recorrer los títulos de este poemario para advertir la dominante femenina: “Bernardina”, “la Delfina”, “la domadora”, “Camila”, “Amelia”, “Delia”, “las Tías”, “Inés”, “Ethel”, “Daisy”. Después de este último parece haber un punto de inflexión: el poema “Miché”. El siguiente, “Mme S.”, evoca explícitamente a “la madre” (¿“Mme” remite a “mame”?). Los que siguen parecen desdibujar sus contornos para evocar: “Vapores”, “Degradée”, “(grades)”, “(Mamparas)”; continúa una serie animal: “Ánade”, “caracoles”; y el último poema, “El palacio del cine”, es una referencia oblicua a los pasajes intensivos de indefinibles escarceos sexuales en la penumbra de “una noche americana”.

Ahora bien: ¿qué nos dice esta sucesión de títulos, o, al menos, qué señala? Veamos primero qué ha dicho al respecto el propio Néstor Perlongher, con todas las salvedades y precauciones que es saludable tomar en estos casos:

“...La poesía –pienso ahora- es un ramo del éxtasis. Vale reconocer que para producirlo o inducirlo empleé diversas técnicas: o perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa –los poemas épicos de Alambres: sobre todo Saldías- o dejarme pringar por la emoción del devenir mujer (“Daisy”, “Ethel”, “Mme. S”) [...] no contentarse con describir lo que “pasaba”, sino pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado de antemano –el orden del discurso [...]. Se trata, al fin y al cabo, de una lucha, solitaria y atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados, y, simultáneamente, dejarse... dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o nos tremola. Es cierto que se acaba, ése es el riesgo, cayendo en una trampa irresistible e irrisoria: la de la escansión, del ritmo, del dejo del dejarse al aludir”¹²

Varios elementos de este párrafo reclaman atención:

- a) la poesía como “ramo del éxtasis”. Ambos sustantivos se potencian: el término “ramo” remite de inmediato a un orden de ramificación que se opone, o al menos resiste al de la concatenación organizada o plana del orden lógico, ascensional y jerarquizante de la producción literaria como “proyecto poético”. Vemos en esta breve definición de la poesía (que no se postula como tal), todo un anti-programa: “ramo”, y además, “del éxtasis”. Es obvia la intertextualidad con la frase hecha: “Rama de...”, atravesando la concepción arbórea de los saberes occidentales y establecidos; la poesía no es una “rama de” un saber mayor, del que podría desprenderse (de lo cual se infiere: no es un género, pero dejo esta cuestión para más adelante), sino “un ramo”, y de una materia tan indefinible e impensable en términos unívocos como el “éxtasis”.

¹² “Sobre alambres”, en: *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 1997. Págs. 139-140. Todos los ensayos de N.P. citados están tomados de esta edición, que en adelante se consignará: PP.

- b) “...para producirlo o inducirlo empleé...”: el conector disyuntivo, aquí, es a las claras no-excluyente; producir o inducir es un modo de enunciar dos veces lo mismo, o sea: producir es inducir. Volverá a la misma idea en el final de este breve ensayo: la producción poética es un flujo (“flujos de un eco de arroyuelo tenaz”); el poeta “se deja arrastrar por lo que llega...”, o bien: “no tiene por misión sino dejar pasar...”.
- c) la sutil y eficaz desconstrucción del sustantivo “técnicas”. Pensemos un momento en la enorme carga que esta palabra tiene hoy –y ha tenido, por lo menos, en los últimos treinta o cuarenta años- cuando se habla o se escribe acerca de la poesía. Pues bien: Perlongher, sutilmente, pulveriza su “prestigio” ligado a su vínculo con la seguridad y la solidez del trabajo metódico. Las *técnicas* enunciadas son tres. Primera: “perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa...”. Hace falta leer esta frase varias veces para captar el nivel de ironía que destila. En principio, se habla del doble carácter fugado de esta –por fuerza entre comillas- “técnica”: “perder la mirada” sobre los textos de “una historia en polvorosa”, es decir, la mirada perdida sobre una historia que está huyendo (desde luego efecto vehiculizado por la intertextualidad con el dicho popular: “poner pies en polvorosa” = huir). Pero también doble mediación entre la mirada y la historia: “sobre los textos” y “de una” historia, esto es: no es posible perder la mirada sobre la historia, porque no existe la historia sino *una* historia, y porque no tenemos historia sino *textos* de *una* historia. Segunda: “dejarme pringar por la emoción del devenir mujer...”. El verbo “pringar” es muy usado por Perlongher; el contacto del pringue con el cuerpo pringado es pertinaz, y me atrevería a interpretar: involuntario. Por eso la “técnica” se enuncia con la primera persona en función de objeto: “dejarme pringar”.

Nuevamente, no es el yo el que domestica lo pingüe¹³; el cuerpo es pringado, es territorializado por una sustancia-otra que pasa por contacto a ser parte de él (como ya he dicho, siempre citando a Deleuze y Guattari, las líneas de fuga forman parte de la máquina, y el devenir no es una línea de fuga unidireccional, es un ir-viniendo, un estar-siendo-ya el otro o lo otro sin “dejar de ser” uno: sujeto/objeto pringado), y allí adquiere sentido la mención del *devenir*, en este caso el “devenir mujer”. (Analizaremos luego -es el propósito de este apartado- cómo se produce el devenir mujer en “Alambres”). Tercera: “reinventar escenas tratando de captar lo que había por abajo o por adentro, o sea, no contentarse con describir lo que “pasaba”, sino pescar la intensidad, los fuegos de palabras” (desvío de “juegos de palabras”),... y lo que sigue hasta el final del párrafo citado. Este comportamiento del discurso poético que el propio autor describe aquí, lo he descrito a propósito de los dos poemas analizados antes: “El chorreo de las iluminaciones en el combate bicolor” y “Para Camila O’Gorman”, pero lo que me interesa destacar en este caso es cómo Perlongher “olvida” que está hablando de la tercera “técnica” y, de manera muy visible, expone lo que yo considero es su comprensión y concepción de la escritura poética, la cual, desde luego, desmiente por completo el seguimiento de una, de tres o de *n* número de técnicas:

“pescar la intensidad, los fuegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado¹⁴ de antemano —el

¹³ Señalo aquí algo como hipótesis interpretativa, por cierto provisional, que justificaría un tratamiento crítico específico: la calidad de lo pingüe se presenta como algo muy propio del neobarroco latinoamericano. Es decir, sumado al ineludible movimiento rizomático que juega en el texto (o al que juega el texto) se acopla, potenciándolo, lo pringoso, que, en línea con la “categoría” de neobarroco, le otorga al texto una marca o sesgo diferencial propiamente latinoamericano: una dinámica rizomática que pringa y embarra.

Véase en el presente trabajo, a propósito de los humores y lo pingüe, la genealogía Girondo-Perlongher, pág.

¹⁴ Leo aquí: “sentido-ya-dado” como equivalente a: “lógica que deviene azar”, fuerza genética que se apodera de una estructura previa. Resulta inevitable en este punto la vinculación con la poesía de

orden del discurso, intuyendo deliberadamente que lo que nos sofoca, en la cadena de icebergs de los días, es un orden de sílabas. Se trata, al fin y al cabo, de una lucha, solitaria y atroz: deformar todo, desconfiar siempre de los sentidos dados, y, simultáneamente, dejarse... dejarse arrastrar por lo que llega, por lo que nos sacude o nos tremola”.

El texto opera la pulverización del sentido habitual de la palabra “técnicas”.

SENTIDOS DADOS: LA MATERIALIDAD Y EL AZAR

Tres frases quedan resonando al final de este breve artículo, que he llamado ensayo (que han llamado ensayo sus compiladores, Christian Ferrer y Osvaldo Baigorriá) más por su densidad que por su extensión: “deformar todo”, “desconfiar siempre de los sentidos dados” y “dejarse arrastrar por lo que llega”. ¿Será la contracara irónica de las tres técnicas enunciadas apenas diez líneas más arriba? Me resulta inevitable llamar la atención sobre la bisemia de “sentidos-dados”; leídos así, como un sustantivo compuesto, echan luz sobre el papel que juega la ontología nietzscheana y su concepción del azar en la poética de Néstor Perlongher, elemento central a la hora de la reflexión crítica sobre su obra, del que me ocuparé en seguida. Para llegar a él, volvamos por un momento a *Alambres* y la señalada dominante femenina que lo marca.

Perlongher habla, lo acabamos de leer, de un “dejarme pringar por la emoción del devenir mujer (“Daisy”, “Ethel”, “Mme. S.”)”.

El devenir mujer en la escritura de Perlongher debe ser considerado sin perder de vista los rasgos de escritura que he tratado de cartografiar hasta el momento, a saber: su régimen intensivo, su condición de flujo descodificado. Por lo tanto, y como ya he

Stéphane Mallarmé. El célebre poema “Un golpe de dados”, constituye –sea cual fuere nuestro recorrido de lectura– una apuesta absoluta al orden infinito e indetenible del sentido. El texto de Perlongher se sitúa en esta línea de concepción del discurso poético, y su juego con el “sentido-ya-dado” (y con los “sentidos-dados” que veremos enseguida) constituye un muy visible guiño intertextual.

dicho, los textos de Perlongher funcionan como un dispositivo, cuyo régimen excluye, o podríamos decirlo mejor, con Kristeva, abyecta a un sujeto, producto residual, resultado-efecto de la producción deseante. Por último, en este apresurado *racconto*, estoy considerando la práctica poética –y particularmente la de Néstor Perlongher– un territorio que sólo *es en* su proceso de desterritorialización. Esta frase la “repito” con Gilles Deleuze y con Félix Guattari, también con Julia Kristeva en los ensayos citados. Y con todos ellos la “repito” Michel Foucault, al afirmar en una de sus más bellas conferencias:

“La literatura no es para un lenguaje el hecho de transformarse en obra, no es tampoco para una obra el hecho de ser fabricada con lenguaje; la literatura es un tercer punto, diferente del lenguaje y diferente de la obra, un tercer punto que es exterior a su línea recta y que por eso mismo dibuja un espacio vacío, una blancura esencial donde nace la pregunta: “¿Qué es la literatura?”, blancura esencial que a decir verdad es esta misma pregunta. Por consiguiente, tal pregunta no se superpone a la literatura, no se añade a ella mediante una conciencia crítica suplementaria: es el ser mismo de la literatura, originariamente cuarteado y fracturado”.¹⁵

La escritura literaria nace en el gesto de negarse y distanciarse; negarse a sí misma la propia lengua, distanciarse de la lengua en la lengua: desposeerse; negar los “relatos” relatándolos, “en la mayor cercanía de su alejamiento”, síntesis productiva de la memoria y el olvido.

Sólo así, pre-dispuesta la mirada, cabe recorrer el trazado del devenir mujer en “Alambres”, sencillamente porque ningún devenir puede ser observado desde una perspectiva totalizadora, sino desde la perspectiva móvil que distribuye la dinámica de los flujos descodificados; porque ningún devenir puede ser observado sin la conciencia de una territorialidad trazada por y sostenida en su mismo principio de desterritorialización; porque ningún devenir puede ser observado sin desechar la

expectativa de un sujeto productor, sostenido en la lógica de la producción como proyecto y, por ello, capturado en la dialéctica de la superación siempre positiva de los opuestos (opuestos especulares, hijos de lo idéntico).

Devenir mujer, entonces, como proceso desequilibrado, fluyente, sin término inicial ni término final. No hay, pues, una mujer devenida, ni un sujeto varón devenido mujer ni cosa parecida.

Cito el comienzo de *El Anti-Edipo*: “Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. [...] Qué error haber dicho el ello...”; y pienso bordando mis palabras sobre ese comienzo: hay devenir, no un devenir; ello deviene y en ello consiste. Devenir es un verbo intransitivo: no recibe objeto directo; y la morfología verbal encierra un dato más: tampoco tiene sujeto. En la frase: “Deviene X”: ¿es X el sujeto?, ¿es X el predicativo?: gramaticalmente indecible¹⁶. Una decisión pragmática, en este nivel, obedecería nada más que a un imperativo de decidibilidad, propio de su episteme, que puede ser enunciado de la siguiente manera: Dada la estructura “Deviene X”, X resulta predicativo por cuanto el sujeto es la única función que puede estar tácita o elidida. Lo que queda claro es que tanto la opción sujeto como la opción predicativo, aparecen en esta frase como rigurosamente indecibles si obviamos los imperativos epistémicos ajenos, por cierto, a la frase misma. Sabiduría, en este caso, de la lengua: “deviene” aquí posee, contrariamente a lo que cabría esperar de su carácter copulativo, todo el peso de la predicación. Devenir X es, simplemente, “estar deviniendo” aquello que deviene, como “está siendo” aquello que es. De inmediato captamos el meollo del problema: “lo que es” no puede decidirse en el proceso del devenir. La cuestión no es una elección de verbos o de regímenes verbales, la cuestión es estrictamente ontológica:

¹⁵ Foucault, Michel. *De lenguaje y de literatura*, Barcelona, Paidós, 1996. Pág. 65.

¹⁶ La gramática estructural propone la reversibilidad del sujeto y el predicativo cuando éste resulta obligatorio. Me parece una manera de soslayar el problema o bien, de desentenderse de él. Está claro que

el ser en devenir no es algo decidido; precisamente es aquello ontológicamente indecible, gnoseológicamente incierto, simbólicamente paradójico, hecho de indeterminación y de incerteza. Pero no es pura indeterminación, lo cual resultaría una simplificación y una manera de evitar el problema.

Tal vez el corazón del problema del devenir sea la necesidad de concebirlo como un fenómeno de apropiación, de dominación. Esta idea sólo se comprende correctamente en el marco de la filosofía de la voluntad de Friedrich Nietzsche, una de las claves de su pensamiento afirmativo, de su crítica al nihilismo que, según él, domina todo sistema metafísico (nihilismo como negación de la vida, como desprecio de la vida en nombre de una realidad supra-sensible).

Me ayudará a explicarme otra cita de Gilles Deleuze, ahora de su libro sobre Nietzsche:

“Cualquier fuerza es apropiación, dominación, explotación de una porción de realidad [...] En general, la historia de una cosa es la sucesión de las fuerzas que se apoderan de ella, y la coexistencia de las fuerzas que luchan para conseguirlo”. (Deleuze 1967: 10).

Desde luego, Deleuze está bordeando aquí una línea de reflexión que Nietzsche hace sobrevolar sobre su *Genealogía de la moral*, línea crítica del pensamiento de sus contemporáneos, el cual atribuye la finalidad de las cosas a un supuesto imperativo de origen. Creo que el Segundo Tratado de GM nos muestra en términos sencillos la operatividad, tan luminosa, de su trabajo en la indagación genealógica. El texto nos advierte acerca de un recorrido dudoso en cuya trampa caemos cotidianamente: confundir la causa de la génesis de una cosa y su utilidad final. De este modo, lo que él llama la “idiosincrasia democrática” ha colocado en el primer plano la “adaptación” de

la gramática no asume como “propia” la problemática lingüística cuando ésta se cruza con la problemática ontológica. Recordemos la mala opinión que Nietzsche tenía de ella.

las cosas, y les ha escamoteado el concepto de la auténtica "actividad". Cito un breve fragmento:

"Pero con ello se desconoce la esencia de la vida, su voluntad de poder; con ello se pasa por alto la supremacía de principio que poseen las fuerzas espontáneas, agresivas, invasoras, creadoras de nuevas interpretaciones, de nuevas direcciones y formas por influjo de las cuales viene luego la "adaptación"; con ello se niega en el organismo mismo el papel dominador de los supremos funcionarios, en los que la voluntad de vida aparece activa y conformadora". (GM: 99-102).

En resumen, y sigo empleando las palabras de Nietzsche: no hay que proceder de modo ingenuo y colocar la finalidad al comienzo, como si ésta fuera la causa productiva de la realidad; es necesario conquistar (está claro que aún no ha sido conquistado) el principio central para una historia genética: que la causa de la génesis de una cosa y su inserción en un sistema de finalidades, son hechos completamente distintos. Esta idea es subsidiaria de otra: el carácter claramente afirmativo de todo devenir. El juego de la existencia (la causa diferencial de todas las cosas) es el juego **inocente** de las fuerzas y de la voluntad. En el Tratado Primero de la *Genealogía...*, inmediatamente después de una reconstrucción irónica de lo que pensarán los corderitos de las aves de rapiña y éstas de aquéllos, Nietzsche afirma:

"Exigir de la fortaleza que *no* sea un querer-dominar, un querer-enseñorearse, una sed de enemigos y de resistencias y de triunfos, es tan absurdo como exigir de la debilidad que se exteriorice como fortaleza. Un *quantum* de fuerza es justo un tal *quantum* de pulsión, de voluntad, de actividad -más aún, no es nada más que ese mismo pulsionar, ese mismo querer, ese mismo actuar, y, si puede parecer otra cosa, ello se debe tan sólo a la seducción del lenguaje (y de los errores radicales de la razón petrificados en el lenguaje), el cual entiende y mal entiende que todo hacer está condicionado por un agente, por un "sujeto". Es decir, del mismo modo que el pueblo separa el rayo de su resplandor y concibe al segundo como un *hacer*, como la acción de un sujeto que se llama rayo, así la moral del pueblo separa también la fortaleza de sus exteriorizaciones, como si detrás del fuerte hubiera un sustrato indiferente, que *fuera dueño de exteriorizar y, también, de no exteriorizar fortaleza*. Pero tal sustrato no existe; no hay ningún "ser" detrás del hacer, del actuar, del devenir; "el agente" ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo" (GM: 59). (Subrayados en el original).

¿Qué observamos en este breve recorrido por un momento del pensamiento nietzscheano? Que no hay ninguna cosa, ningún órgano, ninguna idea, ningún concepto, ningún acontecimiento, ninguna ley, ningún fenómeno que no sea el resultado de fuerzas actuantes. En el valor diferencial de esas fuerzas, se halla la causa original de todas las cosas. Toda energía es, pues, voluntad de poder¹⁷ y todas las cosas, además, por la apropiación inherente a toda fuerza y a toda voluntad, son varias cosas a la vez: “Algo es a veces esto, a veces aquello, a veces algo más complicado, de acuerdo con las fuerzas (los dioses), que se apoderan de ello”. (Deleuze 1967: 11).

La heterogeneidad de lo que es, de todo lo que es, la condición heterogénea de la realidad, por un lado, y su carácter *inocente*, es decir, incapturable dentro de las categorías del bien y del mal, por otro lado, y sumado a ello, la concepción del ser como “*quantum* de fuerza, *quantum* de pulsión, de voluntad, de actividad”, sin un agente ficiticiamente añadido a esa realidad que es puro querer, pura pulsión, puro hacer, es lo que Friedrich Nietzsche primero, y Gilles Deleuze con Félix Guattari después, han denominado *devenir*, y es una de las ideas problemáticas que Néstor Perlongher hace jugar en su escritura.

(CRÍTICA/3)

LAS TÍAS

Y esa mitología de las tías solteronas que intercambian los peines grasientos del sobrino: en la guerra: en las fronteras: tías que peinan: tías que sin objeto ni destino: babas como lamé: laxas: se oxidan: y así “flotan”: flotan así, como esos peines que las tías de los muchachos en las guerras limpian : desengrasan, depilan: sin objeto: en los escapularios ese pubis enrollado de un niño que murió en la frontera, con el quepis torcido; y en las fotos las muecas de los niños en el pozo de la frontera entre las balas de la guerra y la mustia mirada de las tías: en los peines:

¹⁷ Cfr. Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*, 36. Madrid, EDAF, 1981. Págs. 56-7.

engrasados y tiesos: así las babas que las tías desovan sobre el peine del muchacho que parte hacia la guerra y retoca su jopo: y ellas piensan: que ese peine engrasado por los pelos del pubis de ese muchacho muerto por las balas de un amor fronterizo guarda incluso los pelos de las manos del muchacho que muerto en la frontera de esa guerra amorosa se tocaba: ese jopo; y que los pelos, sucios, de ese muchacho, como un pubis caracoleante en los escapularios, recogidos del baño por la rauda partera, cogidos del bidet, en el momento en que ellos, solitarios, que recuerdan sus tías que murieron en los campos cruzados de la guerra, se retocan: los jopos; y las tías que mueren con el peine del muchacho que fue muerto en las garras del vicio fronterizo entre los dientes: muerden: degustan desdentadas la gomina de los pelos del peine de los chicos que parten a la muerte en la frontera, el vello despeinado. (A: 82)

La danza de los elementos en este poema inquietante y per-verso por su dinámica de atravesamiento; el ritmo de los objetos que se entrelazan; la función de los dos puntos, que dan el simulacro de una equivalencia “significativa”; todo ello y todo lo que no es posible “traducir” a este discurso crítico, crean algo así como la clave de lectura, la posición de este texto, su carácter indecible, su condición heterogénea. Se efectúan en él los acoplamientos múltiples de la síntesis conectiva: las tías, los peines, el sobrino, la muerte, la frontera, la guerra, el pubis, (los pelos, el vello, el jopo), todo se cruza y es cruce y atravesamiento. Las tías, “babas como lamé”: laxas: se oxidan: y así “flotan” [...], intercambian los peines grasientos del sobrino: en la guerra: en las fronteras; luego –pero en simultaneidad- serán ellos, “solitarios, que recuerdan sus tías que murieron en los campos cruzados de la guerra”; y operando el devenir, punto paradójico que hace resonar las series divergentes: “los peines grasientos del sobrino, ese peine engrasado por los pelos del pubis de ese muchacho muerto por las balas de un amor fronterizo guarda incluso los pelos de las manos del muchacho que muerto en la frontera de esa guerra amorosa se tocaba: ese jopo; y que los pelos, sucios, de ese muchacho...” y así sin límite ni objeto, sin objeto ni destino.

El poema sucede en línea transversal, atravesándose a sí mismo, reescribiéndose. El sobrino que parte hacia la guerra no guarda su posición, ni las tías, ni la guerra –que es alternativamente guerra, guerra amorosa y vicio fronterizo–, ni el jopo –que es pubis enrollado de un niño que murió, pelos del pubis de ese muchacho muerto por las balas de un amor, pubis caracoleante en los escapularios, y vello despeinado. Nada guarda su posición inicial, todo falta a su lugar; por ello, *los campos cruzados de la guerra* parece ser la metáfora privilegiada de este devenir. Detengámonos un momento en ella.

Como casi siempre, insiste la escritura de Perlongher en la sobredeterminación: *campo* es un lugar, sobre todo para el lector argentino, sin límites precisos, es algo así como el lugar extenso, la imagen de la extensión. En *campos cruzados* el adjetivo potencia esa indeterminación o imprecisión de un lugar que se presenta como “esencialmente” desterritorializado; el “campo traviesa”, recurrente en los textos de la literatura y en los relatos históricos argentinos del siglo diecinueve, como los evocados por los primeros textos de *Alambres*, es convocado y simultáneamente socavado por una estrategia de torsión. Sobre ello opera *de la guerra*: a la desterritorialización se suma el desastre, la devastación. No sabemos qué guerra, posiblemente porque el texto alude aquí a la guerra, a las condiciones de desintegración y desnaturalización que impone toda lucha. Recordemos el poema analizado antes, en el que un combate deja abierta la desgarradura que permite atisbar la “otra escena”; vemos cómo la guerra, la lucha o el combate son acontecimientos que se juegan en un borde. En este caso la guerra está marcada por la reiteración de la “frontera”, la cual, paradójicamente, es en este texto el lugar de la indeterminación, contra lo que podría esperarse de la “razón de ser” del objeto designado. Repasemos su recurrencia en este texto: “un niño que murió en la frontera”; “el pozo de la frontera entre las balas de la guerra”; “muerto por las balas de un amor fronterizo”; “las manos del muchacho que muerto en la frontera de esa guerra

amorosa”; “del muchacho que fue muerto en las garras del vicio fronterizo entre los dientes”; “los chicos que parten a la muerte en la frontera”.

La *muerte* y la *frontera* constituyen una síntesis conectiva, cuya inscripción sólo es posible en el *a través* de una escritura transcursiva, polívoca, sin vocación significativa, en la que nada está representado, y que no cesa de componer y descomponer los elementos heterogéneos. En esa síntesis conectiva se cruzan y entrecruzan otras (los acoplamientos binarios son siempre multilineales): Y como una diosa, la muerte enseñoreándose, penetrando la frontera de todas las cosas, colándose como la peste por los bordes, pringando peines y vellos, escapularios y quepis, pozos y campos.

(CRÍTICA/4)

Los poemas “Ethel” (A: 84) y “Daisy” (A: 85) construyen un orden quebrado, en virtud de un ab-uso (en el sentido que le di antes a ese verbo) de la representación. En ambos está afirmado el universo de la prostitución femenina, cuyas marcas, diseminadas, aparecen como retazos, como fragmentos de un cuadro que se ha roto, como destellos, en un poema sin signos de puntuación fuerte, es decir, sin ningún punto o punto y coma que permita detener la lectura y escandir una frase. Este trabajo, como puede observarse, es difícil de describir, porque se produce en la lectura de los textos. Lo que he llamado “retazos” son pequeñas construcciones representativas, que vehiculizan sentido (obviamente, no habrá nunca sentido disciplinado, pero sí un sentido), y que derivan –como objetos parciales- en el flujo del poema. Tal vez no haya sido del todo feliz la expresión usada antes: me refiero al “orden quebrado”. Se trata más bien de un deslizamiento de los fragmentos representativo-descriptivos, que van a la deriva en un texto (“Ethel”) donde se nombran: un zaguán, un paño a lunares, un

mendigo, un poema sentimental, un lago artificial, torbellinos, todo con la absoluta imposibilidad de un suceder sin otra ley que la necesidad (en su diferencia con la causalidad y la finalidad) del azar.

Artaud describe el teatro balinés y su “física del gesto absoluto” hablando de sus efectos, de las fuerzas que se juegan en escena. En esa descripción nos ha legado una frase luminosa: “...transforma las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles a través de los laberintos y los entrelazamientos fibrosos de la materia...” (1938: 69).

Traigo esta frase a la reflexión sobre los textos de Perlongher, porque en ellos no hay “temas”, no hay “concepciones”, hay un uso (como decíamos, un ab-uso) de la palabra que crea un dominio material, plástico, físico, hecho de “entrelazamientos fibrosos”, de texturas –uno de los medios intensivos de más alto voltaje en la escritura de este autor-, de vapores, “de gomas de alambres de sus babas” (A: 84). Lo que nos sorprende y nos perturba en estos textos es, entre otras cosas desde luego, su materialidad que va más allá de sí misma, en la medida en que es capaz de decir una idea, una noción, una concepción, una posición, fugándose del orden designativo/representativo/ideológico, haciendo un abuso productivo de ellos (tal vez no esté de más repetirlo: “fugarse” de un orden no es abandonarlo ni salirse definitivamente de él, sino exasperar sus bordes, tensionarlos al límite, discutir o renegar de sus presupuestos, dudar de todas sus certezas pero sin desentenderse de ellas). No hay asignación de significados, no hay sentido disciplinado, no hay designación ni figuración; hay materia que “llena” el vacío del lenguaje, vacío producido (“en el vacío esplende el alma [...] En el vacío está lo trágico, nos guiña la hendidura sanguinosa”, ChI: 311) por el proceso de desterritorialización de la lengua. Los fragmentos de esta “materia”, los retazos de material designativo que están apenas

formados, que son textura, olor, color, forma, figura parcial y gesto recortado (estos últimos admirablemente conectados en el poema “Miché”, A: 86-7) son reinyectados en el flujo del poema para asumir una nueva posición, para construir un “circuito de intensidades puras” (Deleuze-Guattari 1985).

Leamos el final de “Daisy”:

“...la escena del que mama, el cuarto
de esa escena sobre un neón de nomeolvides, y la ebriedad
de la
que baja, y el descangallamiento de esos tacos en las escaleritas
de azulejos, y ese soutien que tironea
hoscó el lamé?
hala de ese bretel el hombro erguido el barro de ese hombro?”

Es como si los “retazos” de sentido no tuvieran otro propósito que ser las marcas de la desterritorialización del sentido, ser las marcas de la “memoria” de un sentido que ha sido desplazado y ahora es recuperado –sin su profundidad, sin su gallardía, descangallado como Daisy.¹⁸

Eso tal vez explique, por lo menos en alguna medida, la reiteración de la pregunta, pregunta que se estira o se estría, que termina pero que no comienza, como si todo estuviera en una posición dudosa, como si ese signo que cierra tuviera un comienzo remoto y olvidado. Tal vez, la reiteración de los signos que cierran cada vez lo que ningún signo comenzó, sólo demuestre que no han cerrado la cuestión, porque no puede ser cerrada, en ninguno de sus dos sentidos: ni resuelta ni cercada.

¹⁸ El procedimiento que aquí describo en la escritura de N.P. es abordado por Delfina Muschietti en su ya citado artículo “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia”: “La totalidad se pierde irremisiblemente: territorios, fronteras, fragmentos, se suceden en la mano que escribe. [...] Aun más, los roces con las formas narrativas, el alargamiento de las series y la mixtura de géneros provocan en la poesía la pérdida de aquella experiencia de completud y acabamiento que proporcionaban el soneto y cualquiera de las formas canónicas. Ahora los versos se estiran hacia el costado o hacia abajo sin la expectativa certera de un corte o un final. No existe centro, sólo miembros solitarios que dibujan el laberinto de un cuerpo” (Muschietti 1989: 128).

SEGUNDA PARTE

EL BARROCO PERLONGHIANO

O LA MATERIA EN EXPANSIÓN ACCIDENTADA

Así como la elipse –en sus dos versiones, geométrica y retórica, la elipsis- constituye la retombée y la marca maestra del primer barroco – Bernini, Borromini y Góngora bastarían para ilustrar esta aseveración-, asimismo la materia fonética y gráfica en expansión accidentada constituiría la firma del segundo. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es inenunciable.

Severo Sarduy, en: *Ensayos generales sobre el Barroco*.

No es el propósito del presente apartado resolver el enjundioso problema del Neobarroco y su dialéctica de identidad y diferencia con su antecesor del siglo XVII. Ni siquiera podría indagar exhaustivamente en las condiciones de su producción o en la multiforme variedad de sus representantes literarios¹⁹.

Sí, en cambio, me propongo recorrer el trazado de una línea de comprensión del “segundo barroco” que suma dos ventajas: a) poner en correlación arte y pensamiento como sustento de la mirada crítica –aun tratándose de la consideración de un solo autor- y b) detectar las huellas del movimiento de recuperación y de olvido que teje la compleja relación de una textualidad con sus antecedentes (o de un autor con sus “maestros”, o de una corriente de sensibilidad con la ideología literaria, la filosofía y la estética en cuya “tradición” se reconoce).

¹⁹ Esta limitación que declaro tiene dos causas: los límites materiales de la presente investigación –entre los que se encuentran los de mis conocimientos- y mi escepticismo respecto de la existencia de un canon barroco. Afortunadamente no soy la única que duda de él: “Preferimos hablar de formas conectivas-desconectivas barrocas por lo menos en el campo literario [...] sin atrevernos a decir que existe una

Dicha línea de comprensión, en la que modestamente me inscribo, estará representada en estas páginas (operando como necesaria legitimación de mis lecturas y mi reflexión) por Severo Sarduy (1987), quien ha indagado con enorme lucidez, a mi criterio, en las problemáticas que acabo de enunciar. En virtud de sus elucidaciones, muchos rasgos que podemos calificar de “barrocos” en la escritura de Néstor Perlongher podrán ser comprendidos evitando el riesgo de la simplificación.

BARROCO/NEOBARROCO/BARROSO: ACERCA DE LAS CATEGORÍAS Y LA CRÍTICA

He citado al comienzo de la presente investigación un fragmento del *Anti-Edipo*:

“El cuerpo sin órganos es producido como un todo, pero en su debido lugar, en el proceso de producción, al lado de las partes que ni unifica ni totaliza. Y cuando se aplica a ellas, se vuelca sobre ellas, e induce comunicaciones transvesales, avisos transfinitos, inscripciones polívocas y transcursivas...” (Deleue-Guattari 1972: 48).

Creo que es la manera más legítima de abordar el posible conjunto de marcas o señales que presentan las escrituras neobarrocas: como una parte al lado de las partes. Así: el Neobarroco sólo puede ser pensado como un “todo que ni unifica ni totaliza”, según la operatoria de la “casilla vacía” del Deleuze de *Lógica del sentido*: aquel elemento paradójico que no cesa de circular configurando y haciendo resonar las series. Pero dicho elemento (aleatorio) no las constituye, ni las engloba, ni establece entre ellas relaciones de identidad (la oposición y la analogía son relaciones de identidad), sino que las hace proliferar y divergir.

Ésta es, según creo, la condición dinámica que puede ser reconocida en el “zarandeado” término: Neobarroco.

El elemento paradójico se resiste, por naturaleza, a todo intento de definición, puesto que carece de cuerpo y de razón: es incorpóreo y dialéctico, es fuente de singularidades irreductibles a cualquier identificación: Lezama Lima, Sarduy, Perlongher, Carrera...

En este sentido me parece orientadora la perspectiva general planteada por Susana Cella (1996: 148-171)²⁰ acerca de lo que denomina la “controversia” (149) con respecto al término y a sus características, aunque discrepo con algunas de sus afirmaciones. Por ejemplo: me parece difícil de justificar la existencia de una “base de operaciones” llamada Lezama Lima, y en términos más generales, la afirmación de que

“el trabajo de los neobarrocos produce una forma de apropiación que recorta convenientemente un corpus vasto. Si esto se pensara como la operación típica de los movimientos de ruptura, en este caso es preciso ver cuál ha sido la de los poetas neobarrocos, habida cuenta de su variada producción, y también, qué alcances tiene esa poética y hasta dónde el conjunto de la obra de cada uno de ellos la sostiene”. (151)

Considero que Cella emplea términos inapropiados, o tal vez insuficientes para bordear esta problemática. Uno de ellos es “corpus”, que implica, como lo señala en la misma frase, un recorte. No me parece, a la luz de las lecturas de autores asociados al llamado Neobarroco, que se realice esta operación, necesariamente previa y programática, o, por lo menos, metódica. Me parece mucho más ajustada a los procedimientos literarios de Perlongher, de Sarduy, del propio Lezama Lima, la constelación antes citada: casilla vacía, serie, rizoma, devenir, términos de clara filiación deleuziana que ya han marcado la primera parte de esta investigación y determinarán el desarrollo de la segunda. Además: ¿es ésta (recortar un corpus) la “operación típica de los movimientos de ruptura”? Esta pregunta incluye otra: ¿es el

literatura, Tratados sobre Néstor Perlongher, Bs.As., Ars, 1997. Pág. 82.

²⁰ “Figuras y nombres”, En: *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, op. cit., págs. 148-171. Véase particularmente los dos primeros apartados: “Las huellas de una palabra” y “Notas”.

llamado Neobarroco un movimiento de ruptura? Me parece muy arriesgado afirmar que haya *una* operación *típica* y que ésta sea recortar un corpus. Creo más bien que los poetas leen y, empleando una metáfora de Néstor Perlongher, realizan al mismo tiempo

“la tarea del cartógrafo deseante [que] no consiste en captar para fijar, para anquilosar, para congelar aquello que explora, sino que se dispone a *intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve, creando territorios a medida que se los recorre*. El mapa resultante, lejos de restringirse a las dimensiones físicas, geográficas, espaciales [...] ha de ser un mapa de los efectos de superficie” (PP: 65). El subrayado es mío.

La clave de esta metáfora es la naturaleza de lo que Cella llama “operación”, y que Perlongher señala como “deriva” en virtud del cual “se captan los flujos de vida que animan el territorio” (ibidem).

Tampoco me parece muy feliz la noción de “ruptura” para abordar este problema. Siguiendo con la metáfora del cartógrafo deseante, “intensificar los propios flujos de vida en los que se envuelve” me parece mucho más cercano al trabajo de Perlongher o de Lezama, por ejemplo, con las metáforas de Góngora, que calificarlo de gesto de ruptura.

Considero que el problema –de la crítica, no de los poetas– es la casi obsesiva inclinación (yo diría tentación) por “definir”. Resulta sorprendente que de esta actitud ni siquiera se encuentre a salvo la imagen poética, justamente aquello que se produce en la tensión contraria al gesto racionalista que alienta cualquier definición: “la concepción de Lezama de la imagen, que bien podría definirse con las propias palabras de Milán como *instancia de fijeza*” (154). ¿Puede hablarse de “la (¿única?) concepción (¿hay trabajo especulativo previo, hay arte conceptual?) de la imagen (¿qué es *la imagen* en Lezama?) que bien podría “definirse” (¿puede de-finirse: establecerse: fijarse) como “*instancia de fijeza*”?

La “violenta pulsión de unificación” que Sarduy (1987: 24) atribuye a la ciencia de Parménides a Einstein, parece llegar, a veces, a los “territorios” de la crítica. ¿Cuáles, me pregunto, la relevancia crítica de hallar una categoría unificadora, que con seguridad, no unificará nunca poéticas lo suficientemente divergentes como para sustraerse, por fuerza (por la fuerza de su deseo: por su política del margen) a una definición?

Lejos de oponerme, trato de ejercer el gesto productivo de señalar rasgos, guiños, señales que permitan una reflexión crítica y teórica acerca de aquellas escrituras que se presentan marcadas por una poética anterior, reconocible y actuante en el movimiento de su producción (en su “producirse”). Pero lo que cuestiono, y vuelvo a citar la frase de Sarduy, es la pulsión de unificación que hace más de veinte años hace correr a críticos y ensayistas detrás de una categoría inarticulable, al menos en el estatuto descriptivo que sostiene cualquier categorización.

Lo que sí cabe, y lo intentaré a lo largo de estas páginas, es reconocer desde los bordes desdentados de una intertextualidad in-formal (por momentos, sobre todo en Perlongher, estallada) una línea (menos de filiación que de desborde) cuyo trazado siempre excesivo respecto de nuestros límites materiales: lo decible, efectúa el rizoma Barroco-neobarroco-barroso. Pero es preciso tener muy en claro que sólo trazaremos *una* línea, o mejor dicho, *un* fragmento de *una* línea del rizoma, el cual, por definición, no tiene límites ni centro. Perlongher lo ha dicho: sólo podemos cartografiar las líneas del deseo, cartografía por fuerza itinerante, móvil, nómada. Por ello no concibo la teoría separada de la crítica, como lo atestiguan estas páginas.

Admito, por lo tanto, el empleo del adjetivo “neobarroco/a”, es decir, lo considero una atribución²¹ posible atendiendo a su referencialidad, tácita o explícita, a

²¹ El Acontecimiento es un *atributo* de un estado de cosas en el que se efectúa (Deleuze 1969). Lacan reparó en el hecho –sin duda, un hecho de lenguaje– de que Freud sólo emplea el atributo *fálico*, sin

su conexión directa o indirecta, con lo que Sarduy llama el primer Barroco, pero sin perder de vista que esta materia discursiva, este cuerpo vivo de textualidades recorridas por intensidades “en las que se envuelven”, al decir de Perlongher, rechaza por su natural nomadismo cualquier género de domesticación crítica, por muy marginal, *under* o revolucionaria que sea.

Creo que Perlongher ha operado sobre la cuestión: su “barroso” o “neobarroso” es el gesto (acrítico) de la negación de una etiqueta, del rechazo a la violencia de la categoría que pretende igualar e identificar, falseando, lo real. Creo que mucho más que evocar el barro rioplatense, Perlongher impugna (en su estilo absolutamente incategorizable) la ingenuidad normativa de cierta crítica y su inconsciente violencia unificadora, marcada todavía por los imperativos de la razón clásica que no puede conocer si no “define”, que no saber recorrer si no controla.

Perlongher, Sarduy, Lezama Lima, Carrera: efectúo en mi lectura y celebro el trazado de esta línea no jerarquizada, posible y pensable, pero me niego a aceptar que se pueda convertir en una definición, porque ello implicaría leer la obra de Lezama, de Sarduy o de Perlongher bajo los imperativos de lo Uno. Insisto: el lector puede recorrer, cartografiar, según un orden único, singular, cualquier pasaje (en sentido perlonghiano: “pasajes intensivos”) de ese rizoma infatigable –valga la oportuna adjetivación borgeana-, pero la crítica debe aplicarse a la tarea de conjurar sus lastres más retardatarios: no busquemos ordenar aquello que por decisión de los poetas, es desobediente; no forcemos líneas de unificación donde sólo hay líneas de

definir en ningún momento de su obra aquello que, en la estela del pensamiento lacaniano, G. Deleuze consideró como uno de los Acontecimientos por excelencia: el falo. En esta línea de pensamiento que trata de horadar, o por lo menos de desestabilizar y poner en duda la normatividad del platonismo, considero productivo pensar lo neobarroco como atributo que se efectúa en algunas escrituras, sin definir las ni capturarlas, sin “identificarlas” ni “fijarles” condición alguna. Lo neobarroco como marca, como huella (a veces invertida o des-bordada) de una ausencia, o de una presencia borrada.

desterritorialización; no pretendamos abarcar con el pensamiento lo que se fuga por la línea del deseo.

DEL RIZOMA AL MANGLE²²: *en el espasmo de la greda*

Tal vez sea *Hule*²³ el poemario que roe el cuerpo de la letra y nos deja retazos con los dientes marcados, des-bordados. O, como lo anuncian los “Preámbulos barrocos: desabotonados” (H: 127).

Lo que leemos en este libro que no cesa (insisten en ello los citados Preámbulos: “Infinitos preámbulos líricos en la canilla que no cierra [...] golosos cotorreos en el cierre del mimbre que gotea [...] demorado desconcharse del cierre...”) se parece a las raíces aéreas del mangle, que no cierran ni comienzan. Los poemas “Superficies paganas” (H: 128) y “Formas barrocas” (H: 129), que dialogan desde sus páginas enfrentadas y a través de sus fluidos: “cañas líquidas, ondas de argento transmarino, cascada artificial”, aluden a aquello inapresable que circula, pero no sólo en su deambular y transitar absolutos, feroces diría yo, sino en un sentido que va más allá del circuito físico y palpable: el circular, el fluir, el deslizarse es la condición de cuanto existe en este libro.

²² MANGLE: (Voz caribeña) m. Arbusto rizoforáceo; tiene ramas largas y extendidas, con unos vástagos que descienden hasta el suelo que arraigan en él [...] y muchas raíces aéreas en parte. Diccionario enciclopédico ilustrado, edición citada, pág. 724

²³ Publicado originalmente en Buenos Aires por Último Reino en 1989. Recogido en *Poemas completos*, edición citada, pp. 127-183.

Leemos en el poema "El mangle":

En el anteparo de lo fijo?
Siendo lo fijo este fluir viscoso,
entre las babas
y las lamas,
hilas

 reilante el deshilar?
Te contorsionas en el
espasmo de la greda, garza
de fangoso fulgor o jabonoso
deslizar, terrosa, sin
zapatos?
Oscura de nieblas pegajosas.

 Halo
 lejos
espuma de crin el pandemonium iris de los chorros
de almizcle, por los flancos
mojados donde rozna una chicharra,
silenciosa al inicio, húmeda luego.

Al rocío del óleo
 luminiscencia transpirada
 flota
el echarpe en el mangle.

(H: 144-145)

No se "habla" de nada en estos textos, hay sólo "acontecimientos perceptibles a través de los laberintos y los entrelazamientos fibrosos de la materia...", en palabras de Antonin Artaud. Y junto al circular incesante de los retazos ("el retazo de espejo de una córnea en la que el condenado reflejaba, alunándose, la torva mueca del error...") leo - lio, hilo- otros dos elementos que se articulan con ellos para crear el medio singularísimo en el que acontece esta escritura, capaz de darle cauce a una ontología: la "suspensión" y la "ilusión".

(CRÍTICA/6)

Entre “Formas barrocas” (129) y “Látex” (133) se extienden dos poemas sin título, como aquéllos, enfrentados, en los que se inscribe -en el cuerpo de la letra- la suspensión. Leamos el comienzo y el final del primero de ellos, de seis versos en total:

“El tironeo de la voluta [...]

suspendida

Como por un hilo de una divina voluntad”.

(130. El subrayado es del autor)

El segundo, que cubre dos páginas, comienza:

“El ángel más rollizo
se jactaba de retener
por las saliencias del anillo
la pelusa de armiño de la diosa;
el de trazos más torvos
hacía pasar un maravedí
por las emanaciones suspendidas
de un rabo de sirena:

todo era suspensión! [...]

Halos de hálitos
traspasados en un tiro al blanco
por picas incrustadas de zafiros

suspendiendo la suspensión”

(131. El subrayado es del autor)

Señalamos antes la mineralización, la cristalización de las ruinas amatistas, de las regurgitaciones de la piedra, los retazos de espejo, los restos, los rasños, los fragmentos, *estallo de astillero*. Con ellos, o en ellos, o atravesándolos o cortándolos: el flujo, lo aéreo, “la gomosa superficie del surf: deslizamiento: ondas de argento transmarino encabalgadas en jaeces”, la fuga, el jabonoso deslizar. Y articulando la tensión que los traba, que los conecta: la suspensión. Ella parece no pertenecer a ningún campo: es lo puesto entre paréntesis. La suspensión no media ni vincula, es un punto de máxima tensión, de máxima saturación del suceder, del acontecer, un pasaje de máxima

intensidad y de densa materialidad (“este fluir viscoso, [...] Te contorsionas en el / espasmo de la greda, garza / de fangoso fulgor”). Recordemos: “El tironeo de la voluta / *suspendida* / Como por un hilo de una divina voluntad”.

Creo que aquí (lo anticipa el título “Formas barrocas”) nos encontramos, o más bien dicho, nos topamos con el barroco perlonghiano, tal como está concebido en su escritura: trabando los flujos y los objetos parciales, conectando con tensión y torsión la fuga y los retazos. “Dispositivo de proliferación que pliega y despliega la superficie de la lengua, y la transforma en materia”²⁴.

El poema “El hule” (153-4) es, según creo, la más rotunda expresión del barroco en la obra de Néstor Perlongher (que no me atrevo por el momento a calificar de neobarroco, ni de neobarroso, ni de barroco transplatino). Me refiero a la combinación de los elementos que he enunciado, en imágenes que los sintetizan con un enorme grado de densidad, en una estrategia de saturación de la imagen, que anuda el fragmento, la fuga, el destello de ese fragmento en esa fuga, más la torsión y la tensión que ello produce. Al mismo tiempo, dicha saturación se da en el movimiento de la torsión y del destello, dando el efecto ambiguo de lo indetenible y lo pesado:

“Punto en el mar:
o noctiluca
o destello de cromo en el oleaje
denso,
de los muelles”

Y vemos cómo está presente en el efecto de las imágenes que estoy tratando de describir, la fuerza de su separación, de su “yacencia suspendida”. Separación análoga a la que establece un paréntesis, un fragmento parentetizado (“yacencia suspendida,

²⁴ “La carnavalización barroca no es meramente una acumulación de ornamentos [...] En esas contorsiones, las palabras se materializan, se tornan objetos, símbolos pesados y no apenas prolegómenos sosegados de una ceremonia de comunicación”. Néstor Perlongher en: “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya*, ed. citada, pág. 94.

parentear, al paréntesis [...] el fragmento de prosa, parrafado sudor en el sudario, rastro de inclita musaraña...”). Citaré algunas de ellas:

“...desean turbios centauros de letrinas metálicos en orden en derredor del pozo acanalado...

...retazan en lonjuelas que cuelgan en el arco de las doradas camas, su reposo orean en bronceadas hamacas paraguayas...

...el liame eléctrico, enroscado ligamen de articulaciones, retorció en su convulsión el lanoleo de las sensaciones...”

-Está claro que para percibir la detención, la suspensión, es necesario deslizarse sobre el flujo que ella corta, y la extracción de fragmentos que acabo de perpetrar --traiciona esa intención. No obstante, el pozo acanalado, el arco, las hamacas paraguayas, el enroscado ligamen retorcido en convulsión, tal vez adviertan sobre la enorme tensión de la torsión, la enorme carga de densidad de las volutas que arrecian y se traban como las raíces del mangle.

El largo poema que le sigue, “Viedma” (155-165), es la evocación de un exilio masivo, con el juego -que Perlongher ya ha ensayado en otros textos- del relato histórico o de tema histórico repuesto en la torsión de un enunciado que lo rememora, lo atraviesa y lo resignifica, lo desplaza y lo recrea, sin desentenderse “del todo” del episodio evocado (recordemos el prodigioso procedimiento del devenir cadáver en el poema “Para Camila O’Gorman”). Este rasgo es también tributario de una sensibilidad barroca, que atestigua una torsión y un desajuste, que metaforiza un desplazamiento, aquí duplicado por el motivo del exilio.

Se evoca, entonces, un pueblo en éxodo (el epígrafe rubendariano lo anuncia) multiforme:

“sones que huían les abandonaban [...] al partir, al enroscar. El vidrio, había que envolver, reticular el filo de los bordes [...] pujan los pies atados por paisajes de piernas en compota. [El] vodka de la fuga. El raje en rajás diluido, o sostenido en hombros de aluminio feraz...”

De las múltiples imágenes en las que el poema se dilata, elijo una que cruza la voluta barroca, el cisne modernista y la-alusión al-sentido como curva, como torsión: “Ese raje, rojeante, era en la estola que circuía el cuello de cisne del sentido, adiós, qué pena...”. Esta imagen constituye un pico de máxima densidad, comprime los elementos en los que se lee el barroco y sus metáforas: “la impugnación de la entidad logocéntrica” (Sarduy 1987: 212) efectuada en la escritura según una dinámica de proliferación indefinida, saturante, cuyo artificio se multiplica hasta el vértigo, dejando como efecto de lectura el total desasimio, el inquietante vacío que trata el discurso de ocultar con “frenesí”: “porque no hay luz, las luces son oscuras y frías, *la pantalla / riela y riza las olas de la pecera fabulosa*” (el subrayado es mío). Los que acabo de citar son los versos finales del poema “La gruta” (PL: 201-2) cuyo título y epígrafe declaran la inspiración gongorina que lo alienta. Pero dicha inspiración se encuentra transformada por una contrarretórica que “aplana” la gruta y la cavernosidad barrocas: la falta de luz de la gruta de Don Luis se transmuta en *pantalla* de otra condición (¿neobarroca?): la “expansión accidentada” (Sarduy 1987), la “expansión en relación al discurso y al referente [...] esta alocada carrera de los aviesos significantes” (Rosa 1997).

UN PUNTO DE FRICCIÓN GÓNGORA/PERLONGHER:

LA CLAVE/LA CIFRA

Si aceptamos junto a la mayoría de los críticos que han reflexionado sobre la obra eminente de Luis de Góngora²⁵ que un número importante de sus poemas ocultan una *clave* cuyo hallazgo y seguimiento nos permite a los lectores “entrar”, “penetrar” en su sentido, en los poemas de Perlongher nos encontramos con la *cifra*, que no oculta ni

²⁵ No podemos obviar la referencia a los célebres *Estudios y ensayos gongorinos*, de Dámaso Alonso: Madrid, Gredos, 1978.

señala nada más allá de sí misma: su ley es informulable, su sentido no está velado sino perdido; la cifra remite, insistentemente, a sí misma. Nueva forma del descentramiento barroco: una falta de centro no por referencia tangencial y tortuosa (la elipsis, el hipérbaton, la metonimia, la sinécdoque) sino por ausencia de centro, en una experiencia de la lengua que abisma sin dejar de ser superficial: un “puro afuera”²⁶. El vector de la referencialidad dibuja una voluta.

El descentramiento que leemos en figuras retóricas como el encabalgamiento, o las ya nombradas, hipérbaton y elipsis, de evidente profusión en las poéticas barrocas del siglo XVII, dan cuenta, como lo han señalado incesantemente la crítica y la historiografía, de un universo que se deformaba, de un conjunto de certezas que se desmoronaban²⁷. El gran tópico del barroco español del Siglo de Oro, la fugacidad de la vida (*cuán frágil es, cuán mistera, cuán vana*), es la metáfora de una escena ominosa: la vida humana se desliza, muda, hacia la muerte, y si bien hay en ella una recuperación del *ubi sunt* medieval, se da a través de la caída de la esperanza religiosa en un más allá trascendente. La metáfora barroca subraya la *nada* de la vida; tal vez se trate del primer absurdo literario, antecedente ilustre del que tendrá lugar a mediados del siglo XX. Hemos citado el último verso de un soneto de Quevedo; más extremo en esta línea de desustancialización del mundo y sus certezas, resultan los tercetos finales del famosísimo soneto de Luis de Góngora:

“goza cuello, cabello, labio y frente
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.²⁸

²⁶ “Leemos y el lenguaje deviene y produce el giro caracol del erizo: se vuelve sobre sí para minimizar la distancia entre lenguaje y cosa, y a la vez abismarla. [...] Porque no hay mediación, la palabra es la cosa, reconcentrada sobre sí, despidiendo la materialidad de su destello”. Delfina Muschietti (1996c), artículo citado, pág 108.

²⁷ Cfr. Sarduy, Severo. Op.cit. Capítulo V: *Nueva inestabilidad*, pp. 35 y ss.

²⁸ Góngora, Luis de. *Obras poéticas I*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1974.

Lo que para estos poetas es “sombra” y “nada”, fragilidad y vanidad, es retomado en algunos modos de representación del neobarroco²⁹ asumiendo figuras y procedimientos de una desustancialización aún más extrema.

Pero tal vez el término que he reiterado hasta el momento: desustancialización, no sea el más adecuado para describir la operación que tiene lugar en estos textos y que implica una torsión respecto de la nada ominosa y desestabilizadora del primer barroco.

Me voy a limitar, para esta reflexión puntual respecto de la obra de Perlongher, al libro *Aguas aéreas*³⁰, porque considero que allí se produce de una manera muy visible el procedimiento poético al que me voy a remitir (huelga aclarar que éste se da a lo largo de toda su producción).

Este poemario está encabezado por un epígrafe de Santa Teresa de Jesús:

“Es como ver un agua muy clara que corre sobre cristal y reverbera en ello el sol, a una muy turbia y con gran nublado y corre por encima de la tierra; no porque se representa el sol, ni la luz es como la del sol; parece, en fin, luz natural y estotra cosa artificial” (246).

Los treinta y cuatro poemas que se siguen con numeración romana, y cinco más que se agregan al final del volumen con numeración arábiga, *cifran* incesantemente la luz y el agua. Digo *cifran*, en el sentido que le di antes a este verbo, porque los poemas no representan el agua y el aire iluminado, no tejen una figuración en clave, a lo Góngora, que habría que establecer después de una mirada atenta y esclarecedora. No hay clave que encontrar, no hay referencia tangencial ni metáfora ni elipsis. Se trata aquí de una transposición discursiva del agua y del aire, del agua en la luz, de la luz en el agua, y de ambas en la letra. **Eso es todo.**³¹

²⁹ Me apresuro a puntualizar que en estas páginas me limito, por razones obvias, a la consideración de posibles rasgos neobarrocos en la obra de Néstor Perlongher, sin por ello ignorar ni desmerecer la importancia de otras escrituras que podrían abordarse en este parágrafo.

³⁰ Edición original: Buenos Aires, Último reino, 1990. Recogido en *Poemas completos*, edición citada, pp. 244-291.

³¹ Aquí me parece oportuno confrontar —que no significa enfrentar— mi noción de cifra con la de *significante sin significado (S/O)* de Nicolás Rosa, quien afirma: “Si la constitución de los significantes

Uno de los sustantivos más reiterados es *iridiscencia*. Creo que el texto asume esta condición: la iridiscencia no señala ningún objeto más allá de sí misma, no es el haz de luz que recubriendo la función-sujeto, descubre o “luce” o ilumina. La iridiscencia es ella misma, simplemente; su ser remite a su existir. Éste es, a mi juicio, el carácter de estos textos. Como la *RAREZA DE LA JOYA* que da comienzo al poema IV, “vibración”, que conjuga “la transparencia del cristal de piedra y el eco de luz en la voluta grave / tornasolada delicadamente”. Dicha rareza no puede remitirse a nada fuera de sí misma; casi por definición, la rareza es aquello indefinible, sin analogía, sin parámetro, sin ley establecida. Aquí dicha condición es potenciada por “su vibración”, la “transparencia del cristal...” (insisto: no el cristal, su transparencia) y por el “eco de la luz...” (no la luz, sino su eco). Multiplicación de lo inasible que remite solo a su propia consistencia.

La cifra como cuerpo opaco constituye una agresión a los modos de representación realista, o, en términos más generales, a los modos del pensamiento occidental, nacido en la Modernidad, regido por la razón clásica y sus normativas. La resolución de la imagen en su propio cuerpo, en su propio contorno, sin entregarse al ejercicio de la interpretación, negándose ostensiblemente a sus requerimientos, es el carácter de la cifra.

funciona como fábrica. como entidad fabril y no como teatro de la figuración semiótica o pulsional, enfrentaría la producción a la representación. Sin entrar a decidírnos, es posible pensar que la representación en todos los sentidos, política, ciudadana, estética, teatral, está en crisis.[...] En el Barroco la relación elíptica –y todos los teóricos coinciden en este aspecto- sólo puede ser representada por el número irracional o inconmensurable (el número paranoide). [...] *En el neo-barroco la extensión-expansión de la fórmula figurática destruye la común medida de la unidad, del Uno, para reemplazarla con quebrados, con el resquebrajamiento de la serie significativa: 23/10 : 2,3; 23/100 : 0,23... El barroso potencia las formas teratogénicas a partir de los números negativos, el significativo sin significado (S/O), el fracto ligado a la serialización en dos propiedades de dos series: alternativas, coincidentes y/o divergentes: S/s S/s S/s ... El número esquizoide. Los objetos poéticos diseminados y acelerados se convierten en polvo: colección totalmente discontinua y azarosa*.(El subrayado es mío). Rosa 1997, pág. 87, nota 6.

La diseminación y aceleración de los objetos poéticos que se convierten en polvo, en correlación con la expansión-extensión de los modos de figuración neobarrocos, lo cual se vincula a su vez con la colección discontinua y el significativo sin significado, me parece una constelación de nociones

EL CADÁVER COMO CIFRA NEOBARROCA DE LA MUERTE

La *cifra* neobarroca se presenta ilegible por exceso de opacidad³², oponiendo resistencia al modelo representativo-interpretativo dominante en las estrategias de la lectura moderna (me refiero tanto a la práctica crítica desde la literatura comparada y los *taste makers* del siglo diecinueve, hasta la crítica actual, ya sea académica o periodística- como a otras prácticas, digamos, hermenéuticas, ejercidas dentro del marco formal de los saberes disciplinares o fuera de ellos).

En esta línea de comprensión me propongo abordar lo que antes he calificado de máxima figura de la desterritorialización en la escritura de Perlongher, y ahora nombro como cifra neobarroca de la muerte, en tensión dialéctica con los modos de representación de la muerte durante el primer barroco: el cadáver³³.

Los cadáveres de Néstor Perlongher no son “recuerdo de la muerte”³⁴, así como la luz de *Aguas aéreas* no se ajusta al orden de la representación y, desobedeciendo el mandato cultural, no luce ni ilumina: es pura iridiscencia “sin objeto ni destino”³⁵. El cadáver es pura yacencia, puro estar, o tal vez sería más preciso decir: puro acontecer.

En el poema que lo nombra³⁶ se produce una quiebra que puede ser leída como menor, pero que me interesa destacar ahora porque considero que alerta sobre un rasgo nada menor de esta cifra: durante las ocho o nueve primeras páginas del poema, se repite anafóricamente la preposición “en”; tres páginas antes del final, el poema se

compatible con la cifra, entendida como experiencia de la lengua sin profundidad, como cuerpo opaco y materia extensa, resistente a la representación (ilegible).

³² Cfr. Severo Sarduy, op. cit., pp. 68 y siguientes, a propósito de la obra de Andy Warhol y el hiperrealismo.

³³ Véase a propósito, la noción de “cadáver textual” en: Negroni, María (1998): “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”, *Revista del INTI* n. 52-53, pp. 169-178. Incluido en: *The Poetic Voice*, University of Nottingham Press, United Kingdom.

³⁴ Final del soneto 11 de Francisco Quevedo: *Obras compeltas*, Madrid, Aguilar, 1943.

³⁵ Corresponde al poema *Las tías*, ya citado.

pregunta: "Decir "en" no es una maravilla? / Una pretensión de centramiento?" (A: 120).

A partir de estas preguntas, la preposición no se repite. Esta modificación tiene una implicación que va mucho más allá de lo estilístico o formal: el cadáver no está "en" ningún lugar, o en todos, pero efectuándose sin cesar, sin detención; de allí la impugnación del "en", implicada en la imposibilidad de la "localización fija" del cadáver, a la que el "en" prestaría cuerpo y razón.

Dije hace un momento que el cadáver es puro acontecer. Creo que es la **intensión** del poema: dado que el cadáver es lo irrepresentable, pues es el cuerpo abyecto, lo que está-cayendo (recordemos su raíz latina: *cadere* =caer). El poema de Perlongher corroe pacientemente la fijación del término al cadáver-organismo, al cuerpo muerto, y lo hace estallar cubriendo el universo con su baba. Esa penetración envuelve el tópico barroco de la vida como recuerdo de la muerte³⁷ y la postula como acontecimiento atravesado por la muerte. En todos los lugares posibles y pensables (reales o virtuales) *Hay cadáveres*. El soneto de Quevedo (desde luego, no es el único, es el que tomo aquí para pensar la transformación, la sombra de una huella, la marca de una operación que se ha borrado o embarrado) signa las cosas: los muros, los arroyos, el báculo, la espada, y los de-signa, es decir los erige como designios de la muerte. Hay una geometrización de la mirada, un trabajo de vectores: he aquí las cosas, y la mirada del poeta las redesigna con el nombre (el nombre múltiple, los nombres) de la muerte. Otra vez veo en Perlongher el movimiento de la cifra: como la gruta se aplanaba en pantalla, la analogía de la luz en superficie iridiscente, sin trasfondo, el cadáver no es el signo ni el designio de la muerte: es lo abyecto, lo caído, en la materia sin vacío. No hay

³⁶ Fue publicado en *Revista de poesía* n.1, abril de 1984. Luego incluido en *Alambres*, Bs. As., Ed. Último Reino, 1987. Recogido en *Poemas completos*, op. cit., pp. 109 y ss., y también en *Prosa plebeya*, op. cit., pp. 227 y ss.

tránsito ni hiato ni suceder dialéctico entre la vida y la muerte, esta última entendida por el barroco áureo como una especie de negativo especular y siempre remoto, por cercano que parezca, siempre más allá, distante del aquí de las cosas. En Perlongher la muerte acontece en todos los cuerpos y los intersticios de la vida. Pero así como lo hace su poema, impugno el “en” que traiciona mi intención de cartografiar la fuerza de este texto. No se trata de fijarle otro lugar a la muerte, de cambiar el más allá por un más acá que acortaría el vector sin eliminar la distancia. Inevitablemente, volvemos a Nietzsche y su filosofía de la voluntad³⁸. Lo que se produce en este texto es un fenómeno de apropiación, de dominación, de tensión entre fuerzas que no se resuelven, sino que pugnan sin definirse en equilibrio final, produciendo nuevas series (síntesis conectivas multilíneas) en las que el acontecimiento impersonal no cesa de efectuarse. Recordemos lo dicho a propósito del poema “LAS TÍAS”. En esa pugna “sin objeto ni destino” siempre gana o prevalece la heterogeneidad.

Aquí observamos el acontecimiento como despliegue:

“Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex – plicito!
Hay cadáveres”

La alegoría está en los féretros, no en las cosas donde la muerte *acontece*.

³⁷ “y no hallé cosa en qué poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte”, Francisco de Quevedo, soneto citado.

³⁸ Entablo involuntariamente, una vez más, diálogo con el artículo citado “Píntenos el alma padre”, de Delfina Muschietti: “...el hacer-hacer nietzscheano: fuerzas impersonales que arrastran los límites hacia el perderse, el distanciarse del sí mismo en otros seres, cuerpos, partículas: primacía del desborde, del contacto”, pág. 107.

LA ILUSIÓN DE LA TERRITORIALIDAD

Retazos, flujos, suspensión, ilusión.

El espacio barroco es pues el de la superabundancia y el desperdicio [...] se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto [...] pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, entre la obra barroca visible y la saturación sin límites [...] El suplemento —otra voluta, ese “otro ángel más” de que habla Lezama— interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad...(Sarduy 1987: 210)

La materia en expansión asume múltiples figuras, todas en movimiento, y todas con la marca del “fracaso”: la saturación que no satura nunca por completo, la voluta que no completa nunca el círculo, la tensión que siempre admite un grado más, la proliferación del pliegue, el retazo que no representa la escena (recordemos lo dicho a propósito de “Ethel” y de “Daisy”). En este poema el lugar geográfico, con su nombre y su morfología claramente evocada, no puede superar el registro de la alteridad: su trazado es el de la desterritorialización.

“RIGA” (H: 166-176) es un poema dividido en nueve partes y un “final flácido”. Sabemos que Riga es una ciudad rusa, sobre la desembocadura del río que se nombra. El poema evoca el paisaje báltico. Esta evocación geográficamente reconocible, nos sale al encuentro en uno de los poemas más desasidos de toda territorialidad, más inasibles para el discurso crítico —siempre en problemas— y posiblemente el más inapresable de los textos de *Hule*.

En espera de lo “descontraído”³⁹, el fiordo, la “mengua de luna”, los “sinuosos meandros, la forma espiralada” (que se incrusta en forma espiralada en el poema), el “geocentro elipcoidal, las secretas contorsiones, la serpiente sinuosa”, los “golfos y

³⁹ Comillas en el original, pág. 166.

penínsulas” nos llevan a la quinta parte de este poema (las cuatro primeras habían estado suspensas, en detenida yacencia circular y sin centro) en la que algo (¿por fin?) es afirmado: “ESTAMOS EN RIGA”. Eso, que podría tranquilizarnos o, al menos, detener la cadena en algún sitio, se nos presenta como aullido y dispersión:

(CRÍTICA/7)

“RIGA
aúllo
 au eolo de la forma
disperos cuerpo
 cuerpo sine forme curitas dea al que se asoma en el
pescuezo y grita
 RIGA
 y dígame al que pasa
que Riga es apenas el nombre que se le puede dar
 a esa ilusión”
 (173)

Todo el poema tiene una forma tortuosa y desmembrada, y bordea insistentemente el “problema de la forma” (170), sirviéndose de constantes alusiones, todas ellas indeterminadas y sutiles como huellas, huevos, “tubo que tuer, el orillo / huero / de lo hueco”, y como las citadas en el párrafo anterior.

Ahora bien, en esta quinta parte en la que, como he dicho, parece estar afirmándose algo sólido, o por lo menos fijo, algo que parece asible y detenido, una ciudad y un río que pueden ser ubicados en un mapa, advertimos en seguida que ello es una máscara: Riga es un nombre que ostenta el atributo de todos los nombres: la ilusión de su poder designativo, que oculta el vacío de toda nominación.

Lo que queda es aullido inarticulado, viento (“eolo”) de la forma (también “au eolo”: aúllo, aúllo al viento), cuerpo disperso (“disperos”) y sin forma (“sine forme”), grito e ilusión.

Dice el poema al comenzar la séptima parte: “pero esto suena muy terrestre / (muy riga) / si fuésemos más rizomáticos / si nos permitiésemos arrojarnos a las alcantarillas...” (174). Así reitera la propuesta estética que no cesa en su escritura: “arrojarnos”, ser “más rizomáticos”, caer o dejar-nos caer como sujetos productores (aullar vs. hablar) y en ese sentido, dejar de ser “terrestres” (vuelvo, una vez más, a *Sobre alambres*: “la impulsión del que teclea no tiene por misión sino dejar pasar – cortándolos- los flujos de un eco de arroyuelo tenaz...”). Nuevamente aquí aparece el flujo líquido que pasa: las citadas “alcantarillas” de la séptima parte del poema, “recorren toda Riga y escurren Riga y rodriguean [...] así arrojada al asomo de la pura alcantarillez...” (ibidem).

Lo que pasa, lo indetenible, el flujo está -una vez más- apenas aludido por los desajustes de la lengua, por la torsión imposible de la letra, por los pedazos desbordados, por los aullidos del viento (au eolo, aúllo, ello), por los *entre* en suspensión. Y el poema “Riga” advierte –por negación del lugar que evoca- que la línea activa que circula sin finalidad (“sin objeto ni destino”) no está en el mundo, no figura en ningún mapa, es siempre Otro, carece de toda dimensión real, o, tal vez, sea un punto *entre* las dimensiones (la dimensión de la pura variación, de la variación misma; el nombre pero en la instancia de su no-articulación).

Vemos cómo la marca de *este* barroco es la caída, la pérdida, la alteridad. Rasgos que se materializan en la expansión y la diseminación de la materia, la cual asume figuras imprevistas y como sostenidas por su propia figuración (¿de allí, tal vez, la “yacencia suspendida?”), sin ley, o bajo una ley que se ha perdido también.

La curva y su proliferación infinita –tan barroca-, la saturación de la imagen, su esponjosa cavernosidad, su densidad, la yacencia suspendida y su nombre imposible, convierten el vacío en el espacio virtual donde siempre cabe un pliegue más, una nueva

voluta, una torsión. La espiral barroca que leíamos en "Riga", difiere la inflexión, atravesando el poema y provocando el espasmo, la turbulencia, también la exorbitancia, el desplazamiento perpetuo del centro, que no es centro, como las raíces-ramas rizomáticas del mangle, como la "pura alcantarillez" de "Riga".

TERCERA PARTE

DEVENIR MATERIA DE LA LETRA: LA VIBRACIÓN Y EL CUERPO A CUERPO EN PARQUE LEZAMA

Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones. Las sensaciones como perceptos no son percepciones que remitirían a un objeto (referencia): si a algo se parecen, es por un parecido producido por sus propios medios, y la sonrisa en el lienzo está hecha únicamente con colores, trazos, sombra y luz.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, en: *¿Qué es la filosofía?*

En su carta del 8 de setiembre de 1888 Vincent Van Gogh escribe a su hermano:

“¿Qué quiere decir dibujar? ¿Cómo se llega a hacerlo? Es la acción de abrirse paso a través de un invisible muro de hierro que parece interponerse entre lo que se siente y lo que es posible realizar”.⁴⁰

Llama poderosamente la atención que, al tratar de definir la acción de dibujar, Van Gogh no se refiera ni a la naturaleza, ni a la tela, ni al color, ni a la técnica que él dominaba. Sólo alude a la acción de atravesar un muro, muro invisible, que se interpone “entre lo que se siente y lo que es posible realizar”. He ahí el problema que, como tal, jamás será resuelto, porque todo verdadero problema es genético (es decir: engendra un número indeterminable de soluciones posibles, pero ninguna de ellas lo agotará nunca, ni una virtual aplicación sucesiva de todas ellas cancelaría su estatuto productivo), es una cuestión de tránsito, o tal vez, de traslado. Ahora bien, sabemos que el objeto

creado es independiente de su creador, pero ¿de qué manera lo es una obra de arte? Esta pregunta, otra idea problemática, ha sido largamente formulada y sus respuestas son (y seguramente serán) múltiples y diversas. Pero algo me parece difícil de refutar, o digamos mejor, fácil de acordar: la obra de arte conserva las sensaciones o afectos de su autor, al mismo tiempo que se independiza completamente de ellos. Esta relación dialógica de pertenencia y autonomía de una obra respecto de su autor, es, creo yo, lo que poderosamente le comunica Vincent a su amado hermano Théo. Para atravesar ese muro de hierro, continúa la carta, “de nada sirve golpear fuertemente sobre él; para lograrlo se lo debe corroer lenta y pacientemente con una lima...”.

La técnica, pues, aparece aquí al servicio de un propósito que la excede y la atraviesa: lograr que el lienzo aprese “lo que se siente” y lo conserve.

Esta idea aparece, a mi juicio, magníficamente desarrollada en el último libro que Gilles Deleuze y Félix Guattari escribieron “a dúo”⁴¹. Sus nociones de “percepto” y “afecto” me permitirán justificar lo que advierto de manera muy evidente en *Parque Lezama*⁴², aunque desde luego, puede observarse a lo largo de toda su obra. Dicen los autores:

“Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos. Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí”. (Deleuzé-Guattari 1991: 164-165).

⁴⁰ Citada por Antonin Artaud, en: *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Bs.As., Argonauta, 1987. P. 99

⁴¹ Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1991).

⁴² Edición original: Bs. As., Sudamericana, 1990. Recogido en *Poemas completos*, edición citada.

Esta ha sido desde mi primera lectura la poderosa intuición que me invadió al leer PL. Un texto hecho de deseo, de un pasaje intensivo particularísimo cada vez, único en cada efectucción, y erigido en materia e instrumento de producción.

Este texto permite comprender la dirección del barroco perlonghiano, y nos salva de posibles interpretaciones erróneas o simplificadoras. En otros términos, la inspiración barroca de la escritura de Perlongher se asocia indiscerniblemente a su intensión pulsional y su condición heterogénea. No caben interpretaciones ornamentales o podríamos decir formalistas de su clara opción por el barroco. La torsión y el pliegue, la densidad y la materialidad de su discurso, que hemos señalado antes, están ordenados al trabajo con la materia verbal que se postula como medio de conservación del deseo. Abolir la mediación de la lengua para que sea la lengua el lugar de la pulsión; abolir el carácter representativo del discurso para que sea el discurso el soporte de la pura pasión; abolir la condición barroca como estatuto formal y estilístico para probarla como medio de conservación y a la vez fragua del deseo hecho palabra.

Todas estas estrategias que imbricadas, funcionan como dispositivo (tal lo enunciado en la Introducción de este trabajo), producen el devenir deseo de la letra, su condición heterogénea y su régimen intensivo. He aquí la apuesta de Perlongher, salirse de la lengua, exasperar sus bordes, para lograr en ella la impulsividad de la materia, “los fuegos de palabras” (PP: 140), es decir, la transposición de la pulsión, la afección, la percepción, al plano del material artístico.

Volvemos inevitablemente a la cuestión del estatuto productivo de la obra: ¿producto o producción? Claramente, ambas “instancias” del régimen de producción deseante son inextricables. Una en la otra, construyen un bloque de devenir heterogéneo

—condición de todo devenir— cuyas series, topológicamente imbricadas, se constituyen una en virtud de la otra, en perpetuo desequilibrio.

He citado demasiado el extraño sustantivo de Perlongher: “impulsión”, y lo he citado en la frase: “...la impulsión del que teclea...”. La descripción del acto creativo en el ya citado ensayo, “Sobre alambres”, tiene claros puntos de contacto con la descripción del mismo acto que acabamos de leer en la carta de Vincent Van Gogh. Estos son: a) el atravesamiento; b) el borde; c) el acoplamiento; d) la imposibilidad de “realizar” la obra; e) el orden subjetivo como objeto a transponer. Todos ellos tienen su lugar en la misma operación, a la que denominaré con Julia Kristeva (y a la que Kristeva denominó con Mallarmé): *transposición*.

Me interesa en primer término despejar un posible malentendido que puede negarle a este término su riqueza y su productividad. Transponer, tal vez por su morfología, tal vez por algunos presupuestos de nuestro orden cultural, conlleva la idea de cambio de lugar y, con ella, la metáfora tópica más abrumadoramente eficaz de la historia de nuestro pensamiento: el adentro y el afuera como organización y estructura de todo-lo-que-es. De seguir espontáneamente la predisposición que orienta esa lectura, el sentido que una línea del pensamiento contemporáneo⁴³ le ha dado a esta expresión, resultaría incomprensible; y es precisamente ese sentido el que me interesa rescatar aquí, porque me permitirá poner en términos teóricos lo que tan bellamente expresara Vincent Van Gogh, lo que más enigmáticamente expresara Néstor Perlongher en los fragmentos citados. Para ello, es necesario despejar un poco el camino.

⁴³ Me refiero al llamado Posestructuralismo, algunos de cuyos integrantes han sido citados. Con respecto al término *transposición*, véanse particularmente: Kristeva, Julia 1969 y 1980.

ACERCA DE LA TRANSPOSICIÓN ARTÍSTICA

La transposición es una operación “impersonal”, es decir independiente de una voluntad de autor. Se da en virtud de un atravesamiento no orientado por la “mano” de un sujeto, sino operado más allá de él, a tal punto que el sujeto resulta implicado en esa operación, efectuado, en la medida en que él también, como el “objeto artístico”, es un resultado. Esto es impensable sin antes realizar una redistribución de los papeles que juegan tradicionalmente en la reflexión sobre el arte los “agentes” de esta operación. Cuando hablo de “sujeto”, no me refiero a la “persona” que “tiene” un entendimiento, una razón, un habla, como posesiones o instrumentos que configurarían un yo, una subjetividad individual y distinguible de otras. Cuando hablo de sujeto, en el contexto de la operación fulgurante que llamamos transposición artística, me refiero a una entidad de contornos difusos, cuya diseminación se produce “por contagio” o tal vez sería más preciso decir “por contacto” –voces de idéntica raíz- y cuya naturaleza es pulsional, -tal vez sería más preciso decir “impulsional”- por su carácter necesariamente móvil, por su condición de fuerza nómada y desequilibrada. Esta fuerza de naturaleza indeterminada e incorporea, se efectúa en la materia a la que configura y modela, sin dejar de ser fuerza, *quantum de pulsión*, en términos nietzscheanos, y siendo al mismo tiempo esa materia modelada o configurada en la que, por lo tanto, aquélla se conserva. Condición heterogénea e inestable, por cuanto su productividad no cesa. Eso vivo que se advierte en toda obra es precisamente el palpitar de ese quantum de pasión que el lienzo, la letra, el acorde conservan. Volviendo a la necesaria redistribución de los papeles que la tradición atribuye al acto creativo, vemos cómo también “el cuerpo” o “los cuerpos” no son continentes que fijan o poseen cierta cuota de energía, que podría llamarse “alma”, “espíritu”, “sujeto” o alguna otra denominación similar, la cual estaría

claramente separada de esos otros “cuerpos” de naturaleza inerte que el lenguaje llama cosas. (Los hablantes sabemos que, en referencia a ellas, el sustantivo “cuerpos” no es el mismo sustantivo “cuerpos” que denomina a los seres vivos). En este nuevo contexto somos capaces de pensar el cuerpo desde una perspectiva des-organizada (cuya política tiende a desatarse de la noción de organismo que aísla y tabica los cuerpos), y así concebir la materia-sin-vacío como un continuo de materia en contradicción heterogénea. Lo que quiero decir es que ese continuo no estaría establecido ni fijado por rasgos esenciales o determinantes que lo definirían; esa materia sin vacío es un **proceso** –es decir, aquello que está formándose y deformándose a la vez, siendo y no-siendo él mismo a cada instante- a “impulso” de la energía que en ella se efectúa o se-está-efectuando. Precisamente, la única condición relativamente estable de la energía es estar efectuándose, y necesariamente, modificándose, a la vez que modifica el cuerpo (la porción de cuerpo) del que se inviste. Dicho de un modo más preciso: la modificación de la energía es la modificación del cuerpo “en el que” opera –las metáforas tópicas constituyen, como vemos, los más pertinaces “errores radicales de la razón petrificados en el lenguaje” (Nietzsche 1887)- por cuanto energía y cuerpo son indiscernibles⁴⁴.

La relación dialéctica –en el sentido más productivo de este término- y heterogénea, el devenir, se produce entre la materia y el afecto o el percepto. Llamo nuevamente la atención sobre el “entre” de esta relación: allí palpita el cuerpo vivo del

⁴⁴ “...la sensación sólo se refiere a su material: es el percepto o el afecto del propio material, la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, el impulso de metal, lo achaparrado de la piedra románica y lo elevado de la piedra gótica. El material es tan diverso en cada caso [...] que resulta difícil decir dónde empieza y dónde acaba la sensación de hecho; la preparación del lienzo, la huella del pelo del pincel forman evidentemente parte de la sensación, y otras muchas cosas más acá. [...] el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible. [...] Y sin embargo la sensación no es lo mismo que el material, por lo menos por derecho. Lo que por derecho se conserva no es el material, que sólo constituye la condición de hecho, sino, mientras se cumpla esta condición (mientras el lienzo, el color o la piedra no se deshagan en polvo), lo que se conserva en sí es el percepto o el afecto. [...] Mientras el material dure, la sensación goza de una eternidad durante esos mismos instantes. La sensación no se realiza en el material sin que el material se traslade por completo a la sensación, al percepto o al afecto. Toda la materia se vuelve expresiva. Es el afecto lo que es metálico, cristalino, pétrico, etc., y la sensación no está coloreada, es coloreante, como dice Cézanne”. (Deleuze-Guattari 1991: 167-8).

arte. Cuántas veces hemos repetido que un poema no puede traducirse ni explicarse, que traducido o explicado es ya otro; o bien, que un relato no puede “ser contado”: su historia es su discurso. Todos estos enunciados, incuestionables sobre todo a partir de las vanguardias, tienen, creo, un costado poco transitado por la reflexión crítica y teórica. Dicho costado es precisamente el que estoy tratando de configurar en estas páginas. La materia está investida de afecto y de percepto (me permito usar como míos los términos de Deleuze y Guattari), y simultáneamente el afecto y el percepto *son* esa materia. Releo el breve fragmento final de la cita a pie de página: “Es el afecto lo que es metálico, cristalino, pétreo...”. Es el afecto lo que es letra en la literatura. Es el deseo lo que es cuerpo de la letra en PL, y en toda obra poética que se sostenga por sí misma, que sea capaz de conservar esa energía.

Claro está, la cuestión del “cómo” sigue siendo misteriosa, tal como lo sugiere la enigmática aunque sencilla carta de Van Gogh. Pero es justamente ese enigma ineludible una comprobación más del carácter impersonal de este proceso: su producción no depende de estrategias racionales o recursos del entendimiento, no hay manera de enseñar o transmitir el modo de lograr dicha transposición del afecto al material, imbricación poderosa y única, que resiste al tiempo y permanece impenetrable para la razón-que-juzga.

Una vez más apelo a la lucidez de Antonin Artaud. Él les ha dado el nombre exacto a los paneles de Van Gogh: “energías frenéticas en reposo, que no determinan agitación” (1947: 93). Artaud “contagia” o “contacta” su lenguaje con la contradicción heterogénea de la pintura de Van Gogh, y se admira del “impenetrable estremecimiento” de sus puentes, sus girasoles, sus siegas de heno. Una última cita de este admirable texto me permitirá continuar mi reflexión:

“...este pintor [...] hace avanzar sobre nosotros, delante de la tela fija, el enigma puro, el puro enigma de la flor

torturada, del paisaje acuchillado, arado, estrujado por todas partes por su pincel borracho..." (109).

No es el "motivo representado" el enigma del cuadro, del acorde, del relato, del poema. Lo que "avanza sobre nosotros" no es del orden de la representación ni del entendimiento, es aquello de lo que la materia se ha apropiado, es una intensidad sin nombre ante la cual el pensamiento no tiene nada que decir.

El camino posible es una "comprensión energética del texto"; vuelve incesantemente Artaud, ahora en su ya citado ensayo *El teatro y su doble*, que nos ayudara a transitar las sobrecogedoras páginas de LCS. Recordemos lo que en ese ensayo él denomina "una nueva posición de la palabra":

"El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto; la parte activa otorgada a la oscura emoción poética impone signos materiales" (Artaud 1938: 98).

El poder de apropiación y de conservación del afecto y el percepto construye los "signos materiales" a los que se refiere Artaud; así, el compuesto de sensaciones que se producen "en ausencia del hombre" (Deleuze-Guattari 1991: 170) es la "parte activa" de la obra, territorio de la "oscura [sin luz de la razón] emoción poética".

"Y ya se los he dicho: nada de obras, nada de lengua, ninguna palabra, nada de espíritu, nada.

Nada, sólo un hermoso Pesa-nervios.

Una especie de zona incomprensible y bien erecta en el centro de todo el espíritu.

Y no esperen que les nombre ese todo, en cuántas partes se divide, que les diga cuánto pesa, que marche, que me preste a discutir sobre ese todo y que en la disputa me pierda y me ponga así sin saberlo a PENSAR —y que se esclarezca, que viva, que se cubra de infinidad de palabras todas bien saturadas de sentido, todas diversas y capaces de echar luz sobre las actitudes, todos los matices de un muy sensitivo y penetrante pensamiento.

¡Ah! Esos estados que nunca se nombran, esos eminentes estados del alma..."⁴⁵

⁴⁵ Artaud, Antonin. *El Pesa-nervios*, en: *Antonin Artaud. Páginas escogidas*, Bs.As., Ed. Need, 1997. Págs. 52-53.

He elegido el fragmento de la obra de Artaud que más claramente expresa, a mi juicio, la naturaleza de esa “zona incomprensible” que da lugar a la obra de arte; esa propiedad activa acerca de la cual no es posible hablar ni pensar: “Y no esperen que les nombre ese todo...”.

Creo que admirablemente Artaud sustrae su pensamiento y su lenguaje a las determinaciones convencionales de la cultura occidental (las cuales atan el espíritu a una subjetividad que se conoce plenamente a sí misma, y el cuerpo a una identidad física que configura un ser coincidente con aquel espíritu-sujeto de conocimiento, al tiempo que los correlaciona como dicotomía irreductible) y ello le permite atisbar un orden del cuerpo y del espíritu que supera los esquemas de la polaridad y de la oposición dicotómica, abriendo el camino para una reflexión más productiva y fecunda a propósito de la creación artística y de la naturaleza de la obra, sea ésta literaria, musical, o de cualquier otra condición material.

(CRÍTICA/8)

“Pavón” (PL: 229) no evoca ni representa, no describe: traduce, intenta traducir un instante, unido a una sensación compleja, inagotable. Es “él meneándose” que cruza “la Pavón”. En ese instante “él” ensaya “una falsa amenaza de fuga” y mientras cruza la calle, se menea y riza el espacio, un espacio que corroe “la distancia entre la botamanga y la pupila”. En ese mismo instante de espacio rizado y falsa fuga, “él” vuelve apenas la mirada, y todo suma para un *compuesto de sensaciones* (compuesto interminablemente componiéndose, nunca acabado). A ese pliegue múltiple del hacer en el espacio se le agrega el matiz de ser como un llamado:

“...si esa piel no hubiese guiñado sus pliegues emanando un brillo cuya evanescencia tan leve era que dejaba ligera en el lampión de un fósforo el rasguído de un encendido dedo si él por no cruzar su puntapié los flecos de la bota [...] no hubiese vuelto suavemente la mirada pupila en un interno huida de la pecera en un interno externo de un

interno anterior del interior venido devenido exterior
demás cercano a mí en ese aliento a fresas aplastadas...”

Y percibimos que esta proliferación es virtualmente infinita. El *todo* del que nos habla Artaud no es una totalidad definida, cerrada, demarcada. Es una proliferación que no cesa, y ese instante es instante y espacio saturados y “devenido exterior demás cercano a mí”: es el interior y el exterior del poema, que pliega y com-plica (*cum + plica,ae* = pliegue, doblez) su superficie hasta lo indecible.

La intensidad de ese plegado asume el proyecto de ser literatura. Si, como dice Foucault, “la obra real está retenida en el umbral de la literatura” (1994: 74), el lenguaje real, el lenguaje de las cosas, debe callarse para que el texto hable, y en ese mismo instante aquel *todo* de indescifrable plegado también calla, y el proyecto de hacer literatura permanecerá frustrado.

Ese instante, en el umbral de la literatura, es el tiempo-espacio del percepto y del afecto; es el acontecimiento que no se narra ni se representa, que no se describe ni se evoca, que se efectúa en el cuerpo de la letra, pagando el precio de su desvanecimiento. Por eso es incorporeal, aunque genere una multiplicidad de cuerpos materiales con los que se mezcla, de los que se inviste, y aunque sólo exista *en* esa mezcla y *en* esa investidura.

CUARTA PARTE

POESÍA Y PROSA COMO DEVENIR

LA SUCIEDAD DE LOS LÍMITES

Néstor Perlongher opera en su discurso la transformación de un límite en un fenómeno de borde. No cree en las clasificaciones extáticas, en ningún ámbito. Le conforma un poco más la idea de una prosa itinerante, que hace rizoma con otras prosas y con otras variantes del discurso. Pero el rizoma no se detiene ni es analizable según el modelo genealógico; sigue creciendo y mutando, su devenir no espera que la reflexión crítica o teórica lo detenga y lo clasifique.

Su prosa sólo admite cartografías inquietantes, tan itinerantes y móviles como su paseo por los bajos de San Pablo. Él propone ese paseo como única posibilidad de observar la trama de infinitos puntos singulares que conforma la oferta de deseo en la ciudad, en algunos nodos de la noche paulista. Me seduce la analogía entre esa mirada itinerante (algo cercano a la cartografía deleuziana) y la mirada crítica sobre la prosa ensayística que ha tenido lugar, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Dicho de otro modo, la pregunta que sugiere de inmediato la prosa de Perlongher es: ¿cómo mirar desde un lugar fijo y establecido, siguiendo nuestra arcaica manía clasificatoria, una discursividad que deviene y que se fuga, cuya dinámica rizomática, desafiando nuestros métodos de análisis y nuestros marcos conceptuales, exige un régimen de lectura y de observación diferente? Más que un análisis, como ya dije, hace falta una cartografía.

Deambular por sus textos en prosa, reunidos bajo el título genérico de “ensayos” por sus compiladores, provoca cierta incomodidad, cierta extrañeza generada, en parte, por esos puntos singulares, que desde el tejido textual se fugan y hacen rizoma con textualidades diversas (diversas desde nuestra mirada inconscientemente clasificatoria, aunque reneguemos “ideológicamente” de tales clasificaciones) tales como el ensayo, académico filosófico, el artículo periodístico, el texto narrativo, la sátira, la columna de opinión, el manifiesto, y, omnipresente, la poesía.

No digo que estas textualidades “estén contenidas” en los textos de Néstor Perlongher, sino, y lo repito, constituyen puntos singulares desde los cuales el texto tiende líneas de fuga que hacen rizoma con otros.

La prosa ensayística de Perlongher no se separa de su poesía, no se desentiende de ella; tampoco se identifica con ella ni la incluye; no son análogas ni semejantes. La prosa y la poesía articulan, en términos deleuzianos, un devenir. Singular fenómeno de heterotextualidad: discurso heterónimo rizomático fugado errante.

Su discursividad no cesa de construir territorios cuyos límites viscosos cuestionan su propia solidez, podríamos decir, con perdón del arcaísmo, su propio ser. Por eso, como el arrojado de Kristeva, la prosa de Néstor Perlongher “se interroga [y nos interroga] sobre su lugar: ...¿Dónde estoy?, más bien que: ¿quién soy?” (1980: 16).

HACER RIZOMA CON EL MUNDO: TERRITORIALIDAD Y DEVENIR

Hacer de raya espiralado ruedo?
N.P.

El epígrafe corresponde al poema “La raya” (AH: 51). No es exactamente el primer verso, sino un pedazo de él, porque todos los versos del poema son rayas quebradas, a veces en dos, a veces en tres partes; poema que opera en su materialidad

aquello que sostiene su sentido; deshilvanada interrogación que no cesa, que más bien se estira o se estría en alusiones a la raya quebrada, espiralada, rota, estallada.

Desde luego este poema –como todo poema- no pretende decir algo fijo ni unívoco, pero sí expresa un sentido que construimos, que yo leo en él o a través de él. La raya aquí, la línea, el límite, es una espiral, imagen de la línea que avanza, que fluye, que se fuga. La espiral evoca el juego del texto en su expansión, en su circulación infinita que no construye círculos ni circuitos, sino recorridos que la conciencia no puede abarcar en la clásica actitud contemplativa, sino apenas sobrevolar, recorrer (recordemos “la pura alcantarillez”, de “RIGA” en H). La conciencia sólo puede hacerse texto.

Desde luego, y como se infiere de lo dicho, la identidad está abolida. O bien se postula –sin darse el gesto intelectual de la postulación- otro género de identidad.

Para leer los textos de Néstor Perlongher tenemos que asomarnos, o más bien exponernos, a la profunda violencia que inflige a nuestro pensamiento representativo, el pensar ya no en entidades sino en devenires.

Tal como Perlongher concibe la multiplicidad de figuras en el circuito de la baja prostitución paulista, irreductible a dos o tres denominaciones, podemos concebir su discursividad como una “red de tránsitos” (PP: 47). Destaco el plural: “tránsitos”, puesto que el fenómeno que estoy tratando de describir no se agota en un segmento que uniría o vincularía dos puntos, sino que *consiste* (constituye un plano de consistencia) en una multiplicidad de líneas de fuga.

Ahora bien, cómo advertimos esas líneas, por qué afirmamos la posibilidad de cartografiar este rizoma, que es el texto de Perlongher.

Cuando recorremos sus ensayos, nuestra trayectoria desiste de hallar algún eje genético –si es que lo buscaba; casi siempre, lo sepamos o no, buscamos algún eje.

Tampoco hay estructura, ni hay orden jerárquico, y las líneas que tiende, como dirían Deleuze y Guattari, hacen rizoma con el mundo (Deleuze-Guattari 1976). En su reflexión sobre la prostitución viril y su multiplicidad de figuras, Perlongher advierte que la proliferación de nomenclaturas que denominan las mil variaciones posibles entre los polos *michê/travesti*⁴⁶ no fija ni puede fijar identidades, sólo alude a “pasajes intensivos”, en un plano de consistencia sin jerarquía y sin profundidad.

Algo así nos sucede con su texto. Advertimos, exactamente, pasajes de intensidad; este sustantivo –pasajes- que Perlongher emplea refiriéndose a una multiplicidad itinerante, está en sintonía con su concepción de la sociedad y de la palabra que es siempre flujo deseante, sentido huidizo. En el citado ensayo Perlongher observa la ciudad “no sólo desde la perspectiva de la arquitectura que la erige, sino también a partir de las circulaciones que la recorren” (PP: 46).

Es ésta su concepción del *territorio* (y aquí se habla de territorio “real”): no identidad determinada por espacios fijos y funciones atribuidas, sino circulación de flujos, puntos que no son puntos en el sentido geométrico tradicional, sino puntos paradójicos (Deleuze 1969) que hacen posible la circulación de dichas intensidades. De este modo el territorio es una superficie difusa y móvil, sobre la que no se puede configurar un mapa, sólo puede ser cartografiada por una mirada itinerante que jamás la posee, sólo la recorre, superficie sin estructura ni profundidad, atravesada o más bien articulada por flujos de deseo.

Esta misma articulación advertimos en sus textos: “...el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su

⁴⁶ Véase el excelente ensayo “Avatares de los muchachos de la noche”, en PP: 45-58). N.P. analiza la prostitución masculina en la noche de San Pablo haciendo jugar su concepto de “pasajes intensivos” (al que también nombra como “puntos de calcificación de las redes de flujos”), noción que considero altamente productiva para abordar su propia escritura poética y ensayística.

peso (PP: 95). También en su breve texto, ya citado: "Sobre alambres", Néstor Perlongher alude a su propia escritura. En el ensayo que cité en primer lugar, se refiere al neobarroco cubano y rioplatense, pero indirectamente habla de su propia producción. En "Sobre alambres", trata –porque se lo han pedido– de hablar de su escritura, lo cual lo coloca ante la paradoja de reescribirse, y se pregunta, irónicamente: "¿sobrecribir lo escrito? ¿reír lo reído? ¿criticar (en purgante autocrítica)?" No obstante y a pesar de esta declaración, lo intenta y en clave poética, expresa aquello de lo que se trata su libro:

"Se trata en el plano de la escritura, de hacer un cuerpo –y de ahí lo chirriante, lo susurrante, lo fruitivo, el rasguído de las enaguas en el frufú del rouge, la tensión diminuta del ánade en los tules, los íntimos recovecos del slip, el roce del esmalte en el botón bruñido. Chispazos de intermitencia maquinal lían los filamentos sueltos, derraman baldes de sombra en la sucesión y alteración de las palabras" (PP: 140).

Estas breves alusiones a su propia escritura nos acercan a la naturaleza de su texto (entendiendo aquí texto como trabajo, como operación en el borde de una materialidad con su propia ruptura, con su propio des-concierto). Vuelvo a la imagen que mejor la define: "red de tránsitos". En ella transitan voces y materias, textos propios y ajenos que se cruzan en conexiones imprevistas y fértiles, cartografías de la ciudad, sonidos ("lo chirriante, lo susurrante, lo fruitivo"), y texturas ("el roce, el rasguído, chispazos"), se actualizan en la lectura como incrustaciones, como rugosidades, como filos.

Si de lo que se trata es de hacer un cuerpo –imposible no recordar a Alejandra Pizarnik: "hacer el cuerpo del poema con mi cuerpo"– aquí encontramos una clave o mejor dicho una de las líneas de fuga de su discursividad: su poesía y también sus ensayos, no reproducen el cuerpo ni lo calcan, (por lo menos no es ésa la opción política, no aspira a ello la fuerza de su deseo) su discursividad intenta hacer máquina

con el cuerpo –no fotografiarlo ni reproducirlo- hacer rizoma con él, articular un devenir. Nunca ha estado para mí más clara la afirmación de Deleuze y Guattari: “El devenir no produce otra cosa que sí mismo” (1973: 244). Porque en los textos de Néstor Perlongher asistimos al devenir-cuerpo de una textualidad. Y como advierten los autores nombrados, no tenemos ante nuestros ojos un “cuerpo devenido”, sino un texto que en su dinámica de desterritorialización deviene cuerpo, reterritorializa un cuerpo, las condiciones de un cuerpo, y hace máquina con ellas. Así sus líneas de fuga lo articulan, articulando un bloque de devenir.

Un texto que deviene cuerpo no implica progreso ni regreso en ninguno de los dos órdenes previos; no es una evolución. Como lo señalan los autores, “el devenir es del orden de la alianza”, y avanza según la dinámica del contagio. Tal vez allí pueda atisbarse el sentido de la denominación de la corriente en la que el propio Perlongher inscribe su escritura: “Neobarroso”, una discursividad que sostiene su propia consistencia, como el barro. El barro no se calca ni se representa sin escándalo; sí en cambio, unta, embarra. El poema “Vapores” (A: 90), puede ser producido sólo en la tensión rizomática que anuda el texto y la bruma, la escritura y el vapor: así lo sugiere, emblemáticamente, el final del poema:

“o no se sabe de qué cara es, en ese surco
 que no se ve, esa arruga
 de la transpiración: azoteas de lama,
 donde el deseo en, suave irrisión, se hace salpicadura...”

La tentación de “hacer crítica” con este fragmento es violentamente rechazada. Lo único que cabe, que puede haber, es repetir: “no se sabe de qué cara ... es; ese surco / que no se ve, esa arruga [...] donde el deseo [...] se hace salpicadura”. Poema que no

tiene otra intención, tal vez habría que escribir otra intención, que mojar, que empapar, que hacerse salpicadura.

El vapor, como el barro, obedecen a su propia intensidad que no puede ser otra que mojar, embarrar. Así la escritura de Néstor Perlongher puede ser leída y producida en su intensidad, en su fuga que borra los límites del papel, que los ensucia, que los devasta. Ésta es su poética, si es que puede hablarse en estos términos, remontar los límites del texto, de la palabra escrita, y, efectuando en el papel la postulación de sus maestros, hacer rizoma con el mundo.

TRES

AMELIA BIAGIONI

**VOCES Y MATERIAS EN AMELIA BIAGIONI:
LA ESCRITURA COMO *DEVORACIÓN GENERACIÓN***

La obra poética de Amelia Biagioni no ha tenido, en mi opinión, el tratamiento editorial que su calidad y su intensa originalidad merecen. El que acabo de formular es, con toda evidencia, un juicio de valor, y lo formulo con la convicción de que todo recorrido crítico, esté inscripto en el ámbito académico o no, está inevitablemente contenido en el acto de la valoración.

Las razones que se ocultan detrás del reconocimiento (crítico, académico, de mercado) de un autor, obedecen a una multiplicidad de factores lo suficientemente heterogénea como para abandonar la empresa de traducirla a términos que aparenten cierta lógica, interna o externa, tradicional o transgresora. Pero no obstante, y tal vez con una cuota importante de tozudez, uno se sorprende al leer una obra deslumbrante de una autora casi desconocida. Se me podrá refutar diciendo que no es el caso de Amelia Biagioni, que es una autora premiada y muy reconocida. Sí, lo es en alguna medida que no ignoro, pero la obra de Amelia Biagioni justificaría sobradamente un lugar en la primerísima línea. Sé que cualquier argumentación en este sentido es dudosa, discutible, terreno resbaladizo y de difícil justificación siempre, pero no me ha parecido honesto con mi propia lectura comenzar una reflexión crítica sobre la obra de esta gran poeta sin decir algo a este respecto¹.

¹ Afortunadamente, la crítica no ha sido por completo indiferente ante la obra de esta autora. Contamos con los trabajos críticos de Cristina Piña, quien ha seguido la trayectoria de Amelia Biagioni desde sus primeros libros. Véanse: Piña 1999; 1997; 1996; 1989; 1987 y 1986.

Debo decir que a causa del carácter inhallable de la poesía de Amelia Biagioni desde hace años, muchos amantes de la poesía entre los que me cuento, hemos accedido al conocimiento de su obra gracias a la tarea crítica y docente de C. Piña. Por su parte, Tamara Kamenszain incluye una reflexión sobre la obra de Biagioni en su libro: *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo Ed. 1996, pp. 9-18.

Entre la publicación del primer libro de Amelia Biagioni y la del último transcurrieron cuarenta años. La segunda mitad de su producción (1976-1995) registra según creo, dos marcas muy propias de la literatura del siglo veinte. La primera es lo que puede ser calificado como una relación conflictiva, no directa, por una parte con el pasado literario (esa red de textos que mediante un acuerdo muy inestable denominamos serie literaria) y por otra, con el cruce de tradiciones (para decirlo muy rápidamente) que dan lugar a una cultura.

Digo que esta relación con el pasado es indirecta porque no establece con él un vínculo que podríamos calificar de iconoclasta, ni tampoco presenta una mansa evolución de convenciones, estrategias o modos de representación de la cultura precedente. Su modo de incorporar la tradición en su propio discurso, y al mismo tiempo de incidir en el universo de "la" literatura y "la" cultura (tarea a la que necesariamente se enfrenta todo artista) manifiesta una relación oblicua, de desvío, en la que al mismo tiempo se recupera y se pervierte la voluntad de verdad de las tradiciones estéticas o religiosas.

Este juego se debate en los dos territorios que he tratado de identificar rápidamente: el de las estrategias y los procedimientos estrictamente literarios, y en el de las tradiciones religiosas y artísticas de Occidente, por lo menos las más consagradas.

La segunda marca que me parece muy característica de la literatura del siglo veinte, es la intención textual (tal vez habría que decir la intensidad) de aproximarse a otros registros, a otros códigos y a otras materialidades, en pocas palabras: a otras artes. Así como su audacia le permite desmentir –sin evitar– al Éxodo, a Homero, a Aristófanes, al Bosco, desmitificar a Shakespeare, a Buda o al propio Noé y su arca salvadora, la distancia entre las artes, la diversidad de sus materias, no le parece un

límite insalvable y así su búsqueda experimenta con sonido y con color, con texturas y ritmos que le otorgan al discurso poético una calidad material incomparable.

Me parece necesario, para empezar, establecer dos grandes momentos en la producción de Amelia Biagioni. Por una parte, el de sus tres primeros libros: *Sonata de soledad*, 1954; *La llave*, 1957 y *El humo*, 1967. El segundo momento lo constituyen: *Las cacerías*, 1976; *Estaciones de Van Gogh*, 1984 y *Región de fugas*, 1995².

La diferencia entre los dos se observa claramente y obedece a una lenta pero marcada transformación en su estética, en su concepción de la creación poética y en las relaciones, cada vez más interesantes a mi juicio, entre escritura y subjetividad.

Mi reflexión crítica se centra en la última parte de su producción, pero capitalizando y haciendo referencia frecuente a los primeros libros, dada la profunda conexión entre ambos momentos de su obra. A partir de *Las cacerías* observo un cambio sustancial en sus procedimientos y el comienzo de la dinámica propia de su obra, en la que se construye –fugándose– la subjetividad. Por ello es precisamente este libro el objeto privilegiado de mi reflexión, y como se verá, me detengo en él con más detalle que en los últimos dos libros publicados por la autora.

² Consigno a continuación las ediciones originales y las correspondientes siglas que se usarán aquí para nombrarlos: : *Sonata de soledad*, Santa Fé, Ed. Castellví, 1954 (SS). *La llave*, Bs.As., Emecé, 1957 (LL). *El humo*, Bs. As., Sudamericana, 1967 (EH). *Las cacerías*, Bs. As., Sudamericana, 1976 (LC). *Estaciones de van Gogh*, Bs. As., Sudamericana, 1984 (EVG). *Región de fugas*, Bs. As., Sudamericana, 1995 (RF).

PRIMER MOVIMIENTO

VOCES Y TEXTOS³ : TRADICIÓN EN TRANCE

*-hambre del universo
que come y alimenta al universo-*

I. LA PERSECUCIÓN SIN LÍMITE

“Gestalt”, el primer poema de LC, anuncia algunos de los rasgos más destacados de su poética⁴. El verso inicial abre o anticipa una constelación de elementos discursivos y no discursivos que atravesarán el poema, el libro, la obra de Biagioni; algunos de ellos irán transformando sus perfiles y sus efectos:

“De mi boca brota el bramido de los soles”

Ya está dada aquí la singular relación entre el sonido y la luz, el ruido y el color, relación que se ahondará a lo largo de este libro y encontrará un punto de cristalización en EVG.

El verso trabaja de manera muy especial con el sonido: *boca-brota-bramido* no es sólo una aliteración; abre el límite de las palabras; es mucho más un cruce de significados y sonidos que resuenan que una imagen o un tropo. Lo que quiero decir es que las estructuras clásicas o clasificatorias, del tipo: sinestesia, aliteración, anáfora,

³ Uso este término en el sentido empleado por Roland Barthes y por Julia Kristeva en sus ensayos. El “texto” de Amelia Biagioni no es el libro o el poema que uno tiene ante los ojos cuando lee; es la operación que lo produce, el acontecimiento que se efectúa en la experiencia lectora cuando se lee su poesía. Por eso cuando digo “texto” de A.B. es una manera de decir: el modo en el que aquella “productividad llamada texto” (Kristeva) se efectúa en el caso Biagioni, y esto implica, desde luego, leerlo “en línea” con la serie de textos y materialidades que cada poema complica en su escritura, y a la vez cada poema “en línea” con todos los demás.

⁴ Véase a propósito de la importancia de este poema en la economía del libro: C. Piña (1986): “Gestalt es sin duda el [poema] más importante, pues plantea, simultáneamente y en apenas catorce versos, la concepción del universo como una cacería que compromete a todas las instancias del ser, la concreta dimensión astronómica de dicho universo y tanto el sentido final como la naturaleza de esa general mecánica de la devoración. Tal magnitud semántica, además, está reforzada por la persona poética que pronuncia el poema, y que se revela como Dios –el Cazador– en la última línea” (pág. 2, col. 4).

etc., resultan insuficientes aquí, como si las palabras se conectaran según una dinámica que la retórica tradicional no puede “leer” ni desde luego “legislar”.

Como intentaré justificar en estas páginas, la obra de Amelia Biagioni se desentiende de todo compromiso con la convención literaria, o, dicho de un modo más preciso, su discurso poético es trabajo con la materia verbal que reniega de (o que tal vez no puede asumir) los límites de la convención. Así, “De mi boca brota el bramido” parece advertirnos la operación que tendrá lugar en el poema, operación múltiple e imprevisible; “boca brota” es, entre otras posibilidades, boca rota, sentido afirmado por la desmesura de los términos “bramido” y “soles”.

El verso dibuja una curva tonal que tiene su cúspide en “brota”, por lo tanto es también una línea, una figura, rasgo que señala la operatividad visión-audición desde el comienzo de este libro.

El posesivo de primera persona indica la presencia de un sujeto que parece hacerse cargo de la enunciación, pero de inmediato ese sujeto asume una dimensión que excede los límites de lo humano. La expresión “mi boca” recibe la tensión dada por la última construcción (“bramido de los soles”), y la primera persona que se había esbozado se ubica en otro plano, en otra clave; es y no es una primera persona del singular.

Continúo la lectura del poema siguiendo el ritmo que advierto en él, que él propone. Encuentro otra escansión en el segundo verso:

“Orión recién despedazado”

El “Orión” (origen-amanecer-principio) “recién despedazado” crea un momento, un tiempo primigenio en el poema, pero alterando el significado corriente del amanecer. Lo convencionalmente vinculado a la claridad, al orden de un día que comienza, se encuentra aquí “despedazado”. Esto potencia uno de los sentidos del primer verso: el

“bramido de los soles” / el “Orión recién despedazado”: la desmesura es el primer registro del poema, cuyo comienzo anuncia la jornada.

El signo del tiempo que aquí se inaugura será la cacería, que de inmediato se presenta:

“sopla el cuerno de caza
halalí
que reverbera en astronaves y galaxias”

Los últimos sustantivos se conectan con “bramido de los soles” y con “Orión despedazado” para instalar en el poema un espacio que se resiste al límite de los lugares de caza, siempre acotados. Aquí el lugar de la cacería sólo puede ser cifrado en términos como “astronaves” y “galaxias”. Éstos dan, o más bien quieren dar (porque no puede darse) la dimensión de este “lugar”.

Vemos cómo el poema trabaja para establecer una clave espacial que resuena en todo el libro: el lugar despedazado y desaforado de lo astral y lo galáctico. Allí tendrá lugar la cacería que responde a esa dimensión y a ese desafuero:

“En flecha en selva y en turbina
con ansia blanca y negra
las estirpes
 del polvo al ángel
devorándose comulgándose
persiguen la persecución
 halcón azor amor neblí radar
para alcanzarme límpidas a Mí
que soy el Cazador”

Nueve versos construyen un campo por el que transitan sentidos. Los siete primeros pueden ser leídos en orden arbitrario, o, mejor dicho, en diversos órdenes todos solidarios; las estirpes pueden ser, y son en la lectura, “halcón azor amor neblí radar”.

Advierto aquí la intertextualidad bíblica (constante en la obra de Amelia Biagioni): los nombres sucesivos y breves de las estirpes que no son individualidades en línea sumatoria, sino puntos de un devenir hacia el Uno (*¿Cazador?*). Ésta es la marca de la estirpe veterotestamentaria: la genealogía es más que un origen o principio, es una explicación y un lugar de contención del individuo. Así “devorándose comulgándose” las estirpes son un sujeto colectivo hacia un porvenir común y anhelado: “persiguen la persecución [...] para alcanzarme a Mí / que soy el Cazador”.

Se anticipa aquí la relación no analógica que opera entre texto e intertexto. Como veremos, el vínculo entre ambos no es simple ni directo, se inscribe en el marco de las operaciones de desfondamiento de tradiciones y voces que han sido y funcionan todavía como determinantes culturales.

Aquí se dialoga claramente (la intertextualidad es obvia, es abierta) con el texto sagrado, pero *atravesando* su sentido. La genealogía en el antiguo testamento, con las características que acabo de enunciar brevemente, es una línea tendida hacia el pasado y hacia el porvenir, que comienza en un antepasado noble y culminará en el Mesías esperado. En “Gestalt” las estirpes, los puntos singulares de este devenir, son el despliegue mismo de la persecución, y su objeto es la persecución del Cazador (que se define a su vez como un perseguidor). Es una línea cuya dinámica se justifica a sí misma, y cuyo objeto no es una finalidad, sino su propia materialidad y su propio dinamismo: la cacería; y ésta es, naturalmente, un modo de la devoración. Aquí otra vez el desfondamiento, el vínculo intertextual que opera complejizando el sentido unívoco otorgado por el texto sagrado: “devorándose comulgándose”, yuxtaposición no inocente, que pervierte la noción estática y dogmática del verbo “comulgar” para generar su homologación con “devorar” (lo cual se halla potenciado por el sema común: ingerir o in-gestar). En ese rozamiento el segundo término se desacraliza, pierde

trascendentalidad y poder, caen su carácter ritual y su misión redentora o condenatoria. La cacería implica, por definición, ferocidad y devoración, ésta es su ley y su dinámica, en la que no existe porque no es concebible la piedad, ni más autoridad que la fiereza.

Creo que aquí pueden aunarse las señales que el texto nos ha ido mostrando. Por un lado, la naturaleza voraz de la cacería que se cruza con la tradición bíblica y reformula la figura de la estirpe. Por otro, el lugar desaforado, astral, galáctico, sin límites, donde la cacería se despliega. Otra señal es ese mismo despliegue de la persecución sin finalidad, en relación oblicua, otra vez, con el texto sagrado que se desfonda y se desacraliza.

Los dos últimos versos recuperan admirablemente todo el poema y afirman la circularidad voraz de esta cacería: el Cazador perseguido⁵, motivo dominante en este libro de poemas. "Gestalt" lo inaugura y abre un escenario, una dimensión del tiempo y del espacio, un motivo que circulará en el resto del libro y de la obra, dando lugar a un especial tratamiento del yo que, como veremos, desconoce la relación de paternidad, producción o pertenencia de lo dicho.

La persecución/cacería se propone como cacería del Absoluto pero, como he dicho ya, un Absoluto que también devora y persigue, un Absoluto que no es finalidad ni culminación de la búsqueda, sino una potencia de devoración y de generación de más cacería, de más persecución sin límite.

"Orión recién despedazado [...] sopla el cuerno de caza" como un llamado, una señal de inicio que convoca a las estirpes y también a las palabras a devorarse. Este llamado, soplando un cuerno, de nuevo verifica abiertamente la intertextualidad bíblica del poema: es el viejo arcángel Gabriel el que llamará soplando su cuerno el último día; así será el comienzo de la jornada final, la del Encuentro de todos con el Señor. Pero, si

⁵ "Centrado en la dialéctica entre cazador y víctima, ['Cazador en trance'] establece la reversibilidad absoluta de ambas instancias" (Pifia 1986: ibidem).

bien resulta tentador ver en las estirpes y en el Cazador a las figuras del texto sagrado, la intertextualidad, como decíamos, no opera aquí bajo el signo de la analogía ni construye un negativo especular, que operaría bajo el signo de la oposición, hermana de la analogía. Al mismo tiempo que la evoca y la conoce, reduce a cero la carga trascendental y salvadora de la palabra bíblica, la aplana y la atraviesa, y en esa línea teje su voz propia; por momentos enhebra la voz de los profetas, la de los escritores sagrados y, sin violencia pero con máxima eficacia, los re-genera devorándolos. Esta afirmación aparecerá más clara y, según creo, mejor justificada, en las páginas que siguen.

II. DEVORACIÓN Y REGENERACIÓN DE LAS VOCES SAGRADAS:

TRÁNSITO Y PERVERSIÓN

“Gestalt” introduce la primera parte del libro. El sujeto (este término no puede ser aún establecido, lo empleo por ahora sin determinaciones, como categoría presente en todo texto poético) antecede en el “uso de la palabra” a la Hormiga, al Tigre y a la Rana.

Esta primera sección de LC abre una zona franca para el tratamiento del yo. Se abre paso, me atrevo a decir, a machetazos, en la densa red de convenciones y de tradiciones que necesariamente asume un texto antes de escribirse. Es algo así como un claro en el bosque de la tradición literaria que descoloca al lector, lo arroja en una norma nueva de lectura, barre con sus expectativas y lo obliga a transitar por un texto que desconoce la historia literaria y cualquier modelo previo o camino recorrido en la construcción del sujeto poético.

Se erige el texto en voz impersonal de dimensiones astrales (“bramido de los soles”) en “Gestalt”, y en los tres poemas subsiguientes serán la Hormiga, el Tigre y la Rana quienes *transitarán* por esa zona constituida en espacio de circulación de voces.

No hay un yo que sostiene y justifica la emisión de la voz, la enunciación poética. Se abre aquí una región -sin ley- de circulación y tránsito de voces de dimensiones galácticas (“Gestalt”) o bien mínimas (“Hormiga”); es un rugido (“Tigre”) o un acompasado croar capaz de “ascender por ritmos” hasta Shakespeare (“Escrituras de rana”).

Me voy a detener en “Escrituras de rana” (LC: 21-23) para observar algunas cualidades del yo, que no es un eje de enunciación ni de comprensión, no es un sujeto

que habla ni una voz que se hace cargo de lo dicho, sino una zona de libre tránsito que se construye en virtud de esa circulación, por lo tanto, tampoco es marco previo ni malla de contención. Es lugar en tanto lugar-transitado, y ese tránsito lo convierte en un “lugar”; por eso el término está empleado en sentido metafórico.

Sobre “Escrituras de rana”

Tal vez la marca de estos textos sea la irreverencia. Múltiple, multiforme.

En primer lugar, la irreverencia que implica el rasgo que ya he señalado: desatender, desoír la tradición literaria y cualquier modelo previo en materia de construcción del sujeto poético. La voz aquí se hace oír sin dueño, sin un yo que la abarque o la posea, sin una subjetividad que la contenga. Ni siquiera podemos hablar de voz; es forzosa la referencia a las *voces* que circulan y que, como ya he dicho, constituyen un lugar –metafórico– de tránsito.

Esta irreverencia mayor, algo así como una irreverencia “de base”, da lugar a las múltiples formas que asume esa actitud en los poemas reunidos bajo el título común de “Escrituras de rana”.

El título no es inocente: la carga cultural del primer sustantivo opera desde el vamos. El plural remite ineludiblemente a las Sagradas Escrituras. Las Escrituras, sin más atributo, es en algunos contextos sinónimo del Libro Sagrado. Esta referencia intertextual se halla corroborada y potenciada por la mención del Éxodo en la primera línea del primer poema.

Por otro lado, la escritura representa, en el marco de la reflexión histórica y de la antropología cultural, el paso de la prehistoria a la historia, nada menos. La escritura como acontecimiento histórico-antropológico abre la puerta de la Historia, desde luego,

con mayúscula. Y por fin para las teorías literarias –sin desconocer su multiplicidad ni pretender dar cuenta de todas ellas- la escritura constituye un acontecimiento complejo, que ha dado lugar a innumerables hipótesis las cuales desde diferentes perspectivas la abordan como objeto de estudio y reflexión.

Pues aquí se trata de las “Escrituras de rana”. La irreverencia es tan despiadada e intensa como sigilosa.

1.

La rana escribe y en su escritura desmiente: al Éxodo, a Homero, a Aristófanes, al Bosco. Y los acusa en un solo verso:

“Mala prensa. Imposturas. Delirio”

2.

La rana escribe y se dirige a sus “Lectores ausentes” para declarar quién es, y cómo nace:

“de un huevo sin padre ni madre
me empiezo pez como cero de arroz”

A los lectores ausentes se les informa acerca de la genealogía inexistente. Aquí la irreverencia se articula por lo menos en dos direcciones: por un lado, desconoce a los lectores, escribe sin la expectativa -inherente a la escritura- de ser leída, y por otro, rechaza y, desde luego, cuestiona la importancia dada en nuestro orden cultural a la genealogía del individuo como elemento constitutivo de toda identidad. La rana dice: “de un huevo sin padre ni madre” (casi una contradicción) “me empiezo pez como cero de arroz”, extraño endecasílabo de estructura binaria cuyos acentos golpean en las *z* de *pez* y de *arroz*, homologando los términos “me empiezo” y “como cero”. El cero es pues el centro, doblemente articulado por sonido y por significación.

3.

La rana escribe y es coherente. No hay principio, como tampoco hay muerte:

En los soles culebras grullas sollos
no me aguarda lo negro:
la muerte no es la muerte
es un salto cromático
en la infinita metamorfosis.

La irreverencia, en su completo desparpajo, desconoce los tópicos solemnes del origen de la vida y de "lo negro" de la muerte.

creciendo
sonríó para siempre
[...]
Inauguro la orilla
de las felices cañas que no piensan
y publico que el barro es bueno
para momento de soñar
to be
o de esperar la Creación
or not to be.

Por un lado, el texto desmiente la célebre definición de Blas Pascal ("el hombre es una caña, pero una caña que piensa") y por otro, el elogio del barro se entrelaza materialmente en estos versos con la archifamosa reflexión de Hamlet.

El diluvio universal (origen mítico de todas las especies en la tradición judeo-cristiana) es pronosticado por la rana, quien se erige así en profeta para Noé y toda su progenie. Claro que la voz del profeta –texto sagrado en la expectativa cultural– es aquí pronóstico meteorológico de ritmo previsible y chato:

"pronostico en la copa de Noé
hu-me-dad en au-men-to
po-si-bles cha-pa-rro-nes"

Finalmente, la rana tramita nada menos que el destino de la humanidad, ocupando así el lugar del designio divino:

"y le tramito un puerto
sobre los montes de Ararat"

Cabe aquí una observación acerca de la incesante dinámica intertextual de estos cuatro poemas reunidos bajo el título "Escrituras de rana".

El diálogo con el Éxodo teje una trama que permite sostener y al mismo tiempo destacar la voz-rana, que invierte (o pervierte) el sentido del libro sagrado en el orden del **decir**, el cual presenta tanto en los textos como en los ritos y en los dogmas de fe judeo-cristianos un vínculo directo, una identidad de naturaleza, con el orden del **acontecer**. En ello radica la fuerza de la irreverencia. El profeta es una voz sagrada que anuncia (también denuncia) lo que vendrá, pero no según la significación clásica (y pagana) del vidente o adivino, aquél que ve más que los héroes, sino entendida como voz portadora de un designio cuyo propósito y alcances están vedados al conocimiento humano y al propio conocimiento del individuo que ha sido elegido (es un instrumento) para anunciarlo.

En los textos de Biagioni la voz que pervierte esta función sagrada, proviene de una rana y su pronóstico radial desplaza la voz profética que anuncia insondables designios divinos. En el mismo acto discursivo, se homologan la lluvia cotidiana y previsible ("probables chaparrones") con el diluvio universal (la voz deja caer no casualmente, un inadvertido: "En el clásico..."[diluvio], como si hubiera decenas y ése fuera, simplemente, el más mentado). El diluvio que termina con la nave de Noé encallada en los montes de Ararat, vuelve a operar en este texto. Aquí la voz-rana desfonda la calidad del acontecimiento sagrado —una primera salvación universal, que prefigura la Redención cristiana— presentándolo como el resultado de un trámite (palabra cargadísima de connotaciones cotidianas, anodinas, superfluas, repetitivas, mecánicas...) a cargo de la eficacia de la rana, quien también salva, pero en este caso de un chaparrón.

La rana, además, asume la función y habita el tiempo del dios desconocido que inspira a los poetas:

“Cuando me lame con sus ojos y cabellera
me despilfarro
me ubicuo
profetizo
y traduzco los humanos poemas
todavía no escritos”

Declara su poder de transformarse en “Serpiente Empiumada, Pájaro de Fuego en busca de Stravinsky o Shakespeare, [aunque] preferí quedarme germen / donde esos Monstruos y otros pueden ser”.

Y por fin, es depositaria de la “verdad original / aprendida en el barro”.

Creo que, al cabo de la primera parte de este libro, no ha quedado en pie —o en pedestal— ningún representante del Saber o del Poder; ningún Lugar o Tiempo míticos sin desmitificar; ninguna acción fundacional, sagrada o epifánica sin desacralizar o ridiculizar o sencillamente animalizar.

La escritura de rana desplaza la sacralidad de las escrituras (religiosas, filosóficas o literarias, el Éxodo, Pascal o Aristófanes, los profetas o Shakespeare), dialogando con ellas, incorporándolas a su propio discurso, devorándolas y regenerándolas, en una estrategia de recuperación y de desfondamiento simultáneos dada en virtud de la relación oblicua, perversa, que estos textos establecen con su pasado.

III. SUJETO, INTERTEXTUALIDAD Y DILUVIO SIMBÓLICO:

LA CACERÍA DE LA VOZ

Volvemos en este punto –nos ha traído admirablemente el texto- a la cuestión del *yo*.

El “lugar” de circulación de las voces ha sido arrasado en la primera parte de LC. No es ya un lugar que pueda hacer uso de o sostenerse en una tradición prestigiosa o al menos legitimada por el orden cultural, por cuanto la ha socavado minuciosamente. No es un espacio en el que la voz presente la calidad, el tono, la hondura existencial propios del género poético. Aquí todo eso ha sido arrasado *sin piedad*, en el sentido estricto de esta expresión. No hay violencia ni grandes gestos, no hay grandilocuencia ni gritos, no hay rupturas resonantes o demasiado visibles; la operación es sutil, es sigilosa, y por lo mismo rotundamente eficaz. No hay concesiones ni piedad. El resultado es un lugar devastado en el que transitan voces y ésta es su única condición. Solidariamente, la voz tiene como único rasgo de identidad transitar por ese espacio devastado, sin fundamento, sin autoridad, es decir, construido por su propia circulación.

Es fácil después de todo esto, pensar en la voz que crea *ex nihilo*, volver al “Mí” de “Gestalt”: “para alcanzarme a Mí que soy el Cazador”. Hemos perseguido la persecución del Cazador y aquí estamos ante un *yo* incorporal⁶, que como una transparencia sin volumen y sin densidad hace circular la voz, voz que produce sentido desde el sitio arrasado. Voz despojada, creada trabajosamente al cabo de un minucioso diluvio simbólico, que desacraliza todas las tradiciones –al menos las nuestras-, y

⁶ Empleo este adjetivo en el sentido que le otorga Gilles Deleuze particularmente en su libro de 1968, ya citado en la primera y la segunda parte de esta investigación, quien postula algunas claves ontológicas para pensar lo que es y su multiplicidad, fuera de lo que él mismo llama “el marco de la representación” o “la Imagen del pensamiento”, límite de la reflexión filosófica occidental construido según la conceptualidad platónica. Del mismo modo, los términos *devenir* y *desterritorialización*, aquí empleados, registran igual deuda con el escritor francés.

produce el conveniente vacío que permitirá la caída de la noción de sujeto entendido como soporte, como eje, como sostén de la enunciación, y por lo tanto como productor de la voz.

Ahora bien, me parece necesario decir algo acerca del carácter de lo que he dado en llamar diluvio simbólico.

La poesía de Amelia Biagioni asume –que no quiere decir “acepta”- una tradición, una cultura entendida como conjunto de determinaciones ideológicas, filosóficas, estéticas, religiosas, que sostienen una noción y una voluntad de verdad, las cuales producen una concepción de la realidad; pero la asume devorándola, y en ese acto de devoración genera otra voz (o una voz-otra), otro lugar de comprensión y de enunciación de la verdad, “aprendida en el barro”. Podemos releer aquí este verso de “Escrituras de rana”: la verdad aprendida en el barro de la devastación de la torre de marfil de las Voces Sagradas. También podemos releer el verso: “me empiezo pez como cero de arroz”: una escritura “sin padre ni madre” que se escribe “desde cero”. Lo singular de esta operación es su carácter, por llamarlo de algún modo, pre-discursivo. Como veremos, también irá más allá del plano del discurso, pero el acto corrosivo inicial –una especie de fundación al revés- se opera “antes” (otra metáfora, ahora temporal) de la enunciación, del orden del discurso.

En “Hormiga” (LC: 13-4), “Tigre” (LC: 17) y “Escrituras de rana”, como lo anticipara “Gestalt”, el sujeto (todavía no encuentro una denominación más ajustada) es claramente supra-individual:

“La prepotencia
me pisotea expulsa o borra.
Yo vuelvo siempre vuelvo más
con fiebre y cálculo y continua
y en lo ubicuo
sobre todo en la sombra del hombre
fundo mis nurserías y cuarteles
conspiro o muero si hace falta

y organizo mi eternidad”.

(en: “Hormiga”)

“entro en lechos potajes templos tumbas
saltan los vivos las momias los dobles
canto los jeroglíficos secretos
entro en boca de Faraón
y el Faraón decreta en verde
con la lengua al revés”.

(en: “Escrituras de rana, 1”)

Esta estrategia es mucho más sutil y más interesante en “Tigre”. Allí la voz se dirige al “Vil cazador”, y con la dignidad del más feroz declara: “aún no ha nacido el rey / que ha de contar mis manchas”. En la siguiente estrofa la individualidad que parecía sostener aquella admonición, se abre, se agiganta y rompe el límite del tiempo y del espacio:

“Yo estoy
dentro del bosque
dentro del tiempo”

Pero es la última estrofa la que definitiva y sorpresivamente, nos hace comprender el carácter, supra-individual, tal vez genérico, de la voz que enuncia:

“Y él
afuera
temiéndome
sentado sobre mi piel”

La muerte del tigre-individuo no cancela el temor (tan supra-individual como el Tigre y el Hombre).

Una vez más estamos en el universo de la cacería: no acaba con la muerte; la persecución continúa y fluye como el Tigre “dentro del bosque / dentro del tiempo”. Se trata de un registro diferente, que estos poemas van construyendo a medida que circula la voz: una región sin límites, una voz que es bramido de los soles, o rugido plural, y que se hace oír como la paradoja de la hormiga: mínima con poderes enormes. Un yo genérico pero que no habla en representación de otros sino que es la voz de muchos: la Hormiga es todas las hormigas pero en devenir, en multiplicidad: “asociación

magnética; alucinante actividad; con filas guerrillas y diásporas; mi fila agobiada predice; mi fila aliviada anuncia”.

Lo mismo puede decirse del Tigre y de la Rana. No se trata en ningún caso de una voz única, una voz ungida o elegida: es la manifestación verbal de una entidad múltiple e itinerante, una manada sin rostros, sin individualidades, sin representantes o líderes. La voz es voz plural, creada y creadora, según una naturaleza y una ley: la cacería.

Las voces liberadas de todo eje de enunciación/contención circulan en el texto de Biagioni vehiculizadas por una diversidad de procedimientos. Además de los ya descritos, hay uno que aparece muy tempranamente en su obra, y cuyo tratamiento se va profundizando en los tres últimos libros. Me refiero a la alternancia de dos voces en relación dialógica las cuales, por supuesto, no articulan formalmente un diálogo, pero de hecho constituyen dos líneas de enunciación que se responden o se cruzan. A veces este procedimiento está señalado gráficamente por dos tipos de letra –versalita y cursiva-, a veces por la distribución de columnas en la página, a veces la diferencia está dada por dos ritmos que marcan el contrapunto; es el caso de “Guarda en ánfora” (LC: 47-8):

En su eje de sol de rey de único
viene girando

es él

y me manda sus ojos
y subo y soy el sueño y mano luna

es él

girando
y derramo su nombre

es él es él

y me persigue y no me alcanza

es él

y lo persigo y no lo alcanzo

es él es él

[...]

Las dos series de voces se distinguen por la ubicación de las palabras en la página y por el vaivén en el ritmo, articulado por dos velocidades distintas. El poema que le sigue, "Tal vez" (LC: 51-3), ahonda este tratamiento del ritmo. A la distribución de los versos en la página y al juego de personas gramaticales, se le suma el uso de las cursivas para identificar la segunda voz.

En la noche
que acorazonas
y organizas sin tumbas,
tus ojos porfiados formulan
una mujer
y la arrojan al hondo firmamento.

*Tal vez
en esta noche
trazo un hombre.*

La buscacielos
atraviesa lo oscuro
[...]

*Trazo un hombre
que aconcava otra noche
de esperanto y tierra sin miedo.*

[...]
La que buscas y pierdes
revisándote revisando
[...]
Alza tus ojos
y con actos de fuego
los alimenta los devora.

Los fragmentos del poema que se enuncian desde la izquierda del papel –en versalitas– alternan la segunda y la tercera persona gramatical, y desde la derecha se emite una voz en primera, sobredeterminada por el tono intimista, la mención reiterada de la noche y el sueño, y el uso de la letra cursiva.

Pero hay que decir que la primera, segunda o tercera persona –a lo largo de toda la obra de Biagioni- no son figuras que recubren las designaciones convencionales de la gramática, según las cuales el enunciado pertenece a un hablante, se dirige a un interlocutor o se refiere a un tercero no partícipe. Aquí las tres figuras no conservan esas determinaciones que enlazan la morfología con el orden de la designación. En los poemas de Biagioni las tres figuras –yo, tú, él o ella- no se identifican ni se excluyen, son más bien pasajes intensivos que no se proponen fijar identidades ni, menos aún, distribuir posiciones subjetivas, sólo hacen circular y resonar la voz⁷.

Como vemos, la pluralidad de voces y la oscilación de las personas construyen una danza, un movimiento que no se resuelve ni se detiene, que logra desterritorializar la convención del yo poético, e inaugura una modalidad radicalmente distinta de enunciar: la voz emana, resuena y crece, se desdobra, se desplaza, se sirve de las diferencias gramaticales arbitrariamente y socava, por lo tanto, su propia posibilidad de ser el objeto de una producción. La voz deviene texto y el texto es voz plural sin otra condición que “la continua curva idea” que no cesa.

*que el universo es un oscuro claro andante bosque
donde todo movimiento es cacería*

LC tiene cinco poemas destacados, que enmarcan las cuatro partes del libro, según una organización que podría graficarse así:

G CET B ET MDL

Las iniciales corresponden a los poemas: “Gestalt” (7), “Cazador en trance” (39), “Bosque” (75), “El todo” (123), “Mensaje del lunauta” (155). Esta estructura muestra claramente que no se trata de cuatro partes precedidas por un poema destacado (los cinco están en cursiva), sino que, al advertir que el quinto cierra el libro, vemos que

⁷ Esta misma alternancia con un funcionamiento similar he observado en la escritura de Alejandra

el centro es “Bosque”, que la estructura es concéntrica y que por lo tanto todos los poemas destacados se vinculan con lo que los precede y los sucede, es decir, son a su vez un pequeño centro que tiende líneas a ambos lados, y también, por sucesión de estructuras iguales, las líneas se cruzan y se fugan más allá de su propio eje. Esto es potenciado por la recurrencia del gran motivo de este libro: la cacería, la persecución, y de manera muy intensa, por el ritmo que se acelera hasta el vértigo.

El poema “Concéntricos” (105) es el primero de los que llevan por título “Cinco ceremonias de la tiniebla” (103-112), en la tercera parte del libro. Transcribiré algunos fragmentos:

“Ardiendo frío circula en su curva idea
sin pausa el cazador plural
el invisible
-a quien tu nuca en todo sitio ve-
condenado a la esperanza y al éxtasis
de matar.

Lleva en el ojo un cazador que acecha
y este en el ojo un cazador que acecha
y este en el ojo un cazador que acecha
y así hasta las tinieblas”.

Vemos y oímos la dinámica de la cacería, su circularidad, que ya se había anunciado en poemas anteriores, pero aquí con ritmo más que intenso, vertiginoso. Asistimos al despliegue de la cacería, de su tensión interminable que nos anunciara el poema “Tigre”, en el que la muerte no supone el fin de la cacería, sino el inicio de otra, porque el temor permanece, la curva del salto lo anticipa, la admonición lo advierte “(aún no ha nacido el rey / que ha de contar mis manchas)”.

En “Concéntricos”, se produce el despliegue de la persecución en la materialidad del poema, un despliegue también plural: “Lleva en el ojo un cazador que acecha / y este en el ojo un cazador que acecha...”; es igualmente concéntrica la presa: “-en su ciervo todos los ciervos / todos los tigres en su tigre”; y la magnífica pluralidad de la

idea "(lo piensa hermoso impar posible / infinito)" es la que abre y cierra el poema: "Y en la continua curva idea / el acecho se inicia".

Ahora bien, la cacería, como he dicho, es figura múltiple, representación plural del proceso de producción del yo (entendido como espacio de tránsito de voces, impersonal y supra-individual) y del lenguaje. En virtud de esta dinámica, cazadores y presas, bosques y estampidos, persecución y muerte, configuran espacio, tiempo, ritmo, voz, todos ellos, como se ha señalado, sin límites, o bien reformulados y re-generados según nuevos límites: aquellos que permiten articular un devenir, un proceso no simétrico en el que el cazador es perseguido, el tigre ha muerto pero respira en su estirpe que promoverá otras cacerías, el lugar de caza es desaforado, las voces son su propio tránsito sin eje de enunciación que las contenga y las explique, y finalmente, el lenguaje es su propia persecución *en trance*.

Todo esto es evocado en el poema que, no casualmente desde luego, se titula "El todo":

Porque un corpúsculo
tiene en pasión y acción
el volumen del cielo
y porque el tiempo avanza retrocediendo
y porque sólo hay pan hambriento vertiginoso
y porque sólo ves con límites
puedes decir simplificando:

El todo es un instante o ascenso
con un amor o víctima primera
de un otro
consumido
por la víctima
de un otro
devorado
por la víctima
de un otro y siempre así
feliz y atroz
y siempre diferente,
hasta un amor o víctima final

que es la primera
dentro de otro universo.

Como su nombre lo indica y lo requiere, me ha parecido inevitable transcribirlo completo. Leerlo y releerlo nos permite, según creo, acceder al menos a una de las puertas de entrada a este libro: la cacería es el movimiento de las cosas, el modo de ser de lo que es, la dinámica del mundo y de sus seres. ¿Es, entonces, una poesía ontológica? Tal vez. La única certeza de la que puedo presumir en este terreno es que toda poesía expresa una verdad, aun sin proponérselo.

Antes del fin, es decir, antes del "Mensaje del lunauta", hay un poema múltiple, o un título que se despliega en siete poemas. Ese título es, precisamente, "La cacería". Está, como decía, casi al final, como escondido, es un título pequeño, equiparado en forma a todos los demás; pero yo veo en él otra clave, otra puerta de entrada a este universo. De los siete poemas elijo: "Puertas" (146), Retiro (148) y Plaza (150). El primero ~~relata el pedido de socorro frente a~~ cuatro puertas; una a una las puertas lo desoyen o responden sin eficacia. Cito las últimas estrofas:

~~"Tras la segunda —transparente—
la amiga arcangélica lee
la-gaceta futura
protegida de mi clamor
por una cofia de pasado.~~

Tercera. Un ojo
~~cōn telaraña me disuade.~~

Cuarta. Abierta. El amigo cōsul
~~se excusa desolado entre cōronas:~~
Ya lo ves
he muerto".

~~"Puertas que no conducen, que no ayudan, que no protegen. El título "Puertas" parece decir, por sí mismo (y más aún si en seguida se agrega "Socorro", como sucede en el poema) un lugar adonde ir, la entrada a un sitio en el cual uno podría protegerse, el espacio donde el amigo atiende y responde. Pero aquí es el lugar cancelado, el lugar que~~

niega todas las connotaciones del sustantivo que lo nombra. El efecto es que "Socorro" sigue sonando y corriendo, con sus tres oes intactas, dibujando el vacío que se ofrece después del desolado cónsul y sus coronas.

"Retiro
Entrar en la gran olla
-hervor fragor-"

Aquí se entra al lugar (aunque ese lugar se llame Retiro, aunque sea un lugar hirviente) que para cualquier lector argentino es una gran terminal de trenes. Confirmando esta lectura, el hablante solicita en ventanilla:

"Déme un pasaje fugitivo
con destino invisible.

Me lo dan para ayer".

Nuevamente el pasaje buscado es para ninguna parte y el tiempo es el irrecuperable ayer. La obvia polisemia del término "Retiro" se repite en "pasaje" y en "destino", palabras vinculadas al universo de la terminal y que a la vez remiten a la experiencia subjetiva.

Por último "Plaza" se inicia de modo similar a "Puertas":

"Golpeo"

Y de la misma manera ese golpe seguirá sonando sin respuesta:

En el atrio morado
me derrumbo
soy excrecencia de baldosa
pregunto con la palma de la mano.

Uno tras otro cuatro caballeros
brazo ejemplar voz rasurada
me remiten
al cabildo cerrado
a la curia inconclusa
al jubilado con pirámide y paloma
al bello granadero sin granada.

¿Por qué estos poemas, podemos preguntarnos, tienen por título común “La cacería”? Creo que muy abiertamente ellos confirman lo que se había dicho con metáforas sorprendentes y con audaces procedimientos. La cacería es un movimiento siempre inconcluso, siempre vertiginoso, que se construye con la circulación y la fuga, y que da lugar nada más que a otra cacería. En su proceso de devoración está la garantía de su generación, y su única finalidad es su propio dinamismo. Las puertas que no se abren ni se cierran y que no garantizan la existencia de un lugar; el pasaje que no conduce a ningún destino, la plaza que es, paradójicamente, un lugar de lugares cerrados (la catedral, el cabildo, la curia inhabitados) y todos ellos negando al sujeto un parador, un lugar donde detenerse y morar, un lugar adonde ir, un edificio habitado para poder entrar, todo esto es la cacería, o bien uno de los infinitos modos de nombrarla.

SEGUNDO MOVIMIENTO**ESCRITURA DE LA LUZ****I. MÚSICA PINTURA ESCRITURA**

*En un cuadro yo quisiera decir algo consolador
como una música*

Vincent van Gogh, *Cartas a Theo*

Encuentro tres líneas comunes que atraviesan las experiencias creadoras de Amelia Biagioni y de Vincent van Gogh: 1) la manifiesta sensación de ser dobles enfrentados al misterio de la creación; 2) la voluntad artística de acercarse a la música, de “decir” con sus materias diversas lo que la música logra decir con los sonidos; 3) la desenfrenada necesidad de atravesar el límite de la propia materia de su arte —las palabras Biagioni; la forma, el color, el doble plano van Gogh— como si les resultaran insuficientes las infinitas posibilidades que ofrecen el lenguaje y la paleta.

Estas tres líneas crean el espacio en el que se produce EVG. Creo que en este poemario se juega la nunca resuelta paradoja: lo insuficiente de la infinita materia, la potencia y la impotencia del arte. Esas líneas que vislumbro y que trataré de describir no son indiferentes entre sí; por el contrario, se cruzan y entretajan, son una en la otra y se leen una en la otra.

II. LA ENUNCIACIÓN POÉTICA COMO REFRACCIÓN FUGAZ (LA VOZ: EFECTO Y DESVANECIMIENTO)

La recurrencia del espejo, el doble, el gran viento o soplo que empuña al artista, la persistente música y la persecución/devoración, marcan el libro y lo remiten tanto a van Gogh (al van Gogh que se construye en el texto, nunca será ni podría ser Vincent van Gogh) como al “hablante lírico”, a la expectativa de sujeto que todo poema entraña⁸. Pero ese hablante y ese van Gogh contruidos son una refracción fugaz, puro efecto huidizo.

El libro alterna la primera persona, la segunda y la tercera en un juego de espejos que dialogan, cuyos reflejos se duplican eternamente⁹. La primera, la segunda y la tercera son van Gogh, son “quien escribe”, son el doble de los dos y el doble de su doble hasta el vórtice que diluye las formas y cancela toda posibilidad de un yo-soporte de la enunciación. En un nuevo procedimiento deslumbrante, la voz se emite desde una sucesión de infinitas duplicaciones en torbellino.

El último poema de la tercera parte del libro evoca uno de los cuadros del artista titulado “La noche estrellada”. La primera estrofa me parece reveladora:

“Mujer en otra celda otra ciudad
desconocida mía
lastimadura como yo:
En esta centelleante compasión
profundamente despertemos juntos
en el fondo del acto azul
donde se aman los astros.
Mira, es nuestra su sinfonía de torbellinos”. (EVG: 61)

⁸ Con respecto a esta refracción van Gogh / Biagioni (ambos “seres de papel”, al decir de Roland Barthes), Cristina Piña señala: “gracias al tratamiento a la vez entrañable y arquetípico que le da la autora [a la biografía espiritual de van Gogh], se convierte tanto en una *autobiografía* como en la historia secreta de todo artista comprometido hasta sus últimas consecuencias con su práctica. Es que el descentramiento del yo al que aludí antes pluraliza la significación de los poemas, haciendo que se duplique su referencialidad –la cual apunta simultáneamente al pintor y a la poeta” (Piña 1999: 47).

⁹ Cabe aclarar aquí que, desde el comienzo del libro, la primera persona remite a una “ficción” –si cabe la palabra en el universo de la poesía- de sujeto-Vincent van Gogh: “Digo adiós a Zundert. / Pura ignota entreabierto mi adolescencia / hoy dejará su territorio suave...” (primeros versos del poema 1).

Observemos el procedimiento: la voz poética le habla en primera persona a una mujer –presumimos que la mujer que escribe este poema (desde luego, el hablante lírico, no Amelia Biagioni-yo autoral)- “desde” la voz del artista que ha pintado el cuadro. Y en esa voz escuchamos la voz de “quien escribe” este poema y volvemos la mirada / la audición al cuadro, cuyo autor se dirige a la desconocida pero “lastimadura como yo” y ese verso nos remite al “yo que escribe” (el primer poema de RF declarará: “Soy mi desconocida”). A esta altura ese *yo* escrito, esa copia sin original, está en el ojo del torbellino de los dobles, no tiene anclaje, no tiene identidad. En el último poema de RF, el hablante le pregunta a un interlocutor (que bien podría ser el del espejo): “¿Ves la / Noche Estrellada / de van Gogh / espiralándonos / sublimes?”, confirmando la intuición de este múltiple desdoblamiento que diluye los límites y las identidades fijas en un juego de refracciones vertiginosas, en el que quien escribe el poema, van Gogh y también quien lee, articulan un “Movimiento sin borde”.

Releo aquí, porque de algún modo anuncia esta vorágine, el poema de EH, “Me distraje un instante”:

“Pero un instante me distraje
sin tomar precauciones,
un instante
en que alguien vino de mi espalda
y cambió todo.

Fija, vaciada, ausente,
un agujero soy
por donde pasa el mundo,
veloz, sin detenerse,
agitando sombreros,
se escurre en mi vacío,
cómo huye” (EH: 81-82. Las negritas son mías)¹⁰.

¹⁰ Coincido aquí plenamente, como se verá, con Cristina Piña: “la *instancia subjetiva* [...] se fisura en un doble sentido: por un lado, se abre hacia un juego de metamorfosis que la descentra –juego éste que, como veremos, alcanza su máximo dinamismo en *Las cacerías* y su máxima pluralización en *Región de fugas*-, transformándose en llovizna, mariposa, humo de la ciudad. Por el otro, hacia el final del libro se llega a un vaciamiento absoluto de ese lugar antes denominado *yo* [...] proceso que se ve claramente en esta cita del poema “Me distraje un instante” (Piña 1999: 43).

La última parte de EH a la que este poema pertenece, se titula, no casualmente, “Vértices” y anticipa ese vacío subjetivo que dará lugar en los libros posteriores a la vibrante sucesión y superposición de voces.

El poema “La noche estrellada” continúa:

“Nuestra ventura en apogeo crece tanto
que sobrepasa la vorágine del salmo fulgurante
[...]
y la cara de mi íntimo enemigo
se pierde en mi espejo infinito”.

Los términos: torbellino, vórtice, vorágine, abismo, infinito, centellea o centelleante, arrojado, profundo, relámpago, remolineantes, entre otros; o bien los versos: “Ondulado retráctil anillándonos”, o: “la multiplicación / contorsionada inerte aullante”, o: “raudos párpados ráfagas oleajes cicatrices / pinta la delirante cósmica energía el solo amor vertiginoso / que en sus revoluciones se aprisiona y se libera”, entre otros muchos, manifiestan la tensión del enunciado que quiere hacerse vértigo para decir lo indecible, para sondear lo insondable, como si la opción poética fuera decir el abismo, el torbellino, el relámpago, haciéndose abismo, torbellino, relámpago.

Así como observamos la dinámica de la cacería en el libro de poemas que lleva ese nombre, advierto aquí marcas muy claras, muy visibles de ese vórtice o torbellino evocado. Sin deshacerse de la primera dimensión –la cacería- el texto asume otro dinamismo sumándose al primero, y la persecución/devoración se produce ahora en otra clave, en otro ritmo, que la multiplica y la exaspera:

“Entre esas y otras escaladas en lo cóncavo
que ayer mañana o todavía se desploman
el bermejo andrajoso
llevando a cuestras la pasión de la especie triste
y por sus trozos empuñado
descubre su salida
de qué muralla jaula o tumba
para entrar cada día en el gran soplo

“Explorador atravesándose
 exhalando vestigios cercanías señales
 busca el paisaje primordial
 y lo persigue con extremos bandos
 cuyo combate inevitable es comunión:
 un bando lento o raudo come al otro
 y así acorta su camino a la realidad” (EVG: 71).

“A veces quien devora es el Vincent en vuelo.
 Y pinta la hambrienta batalla amaneciendo en el ascenso” (74)
 [...]
 “A veces quien devora es el Vincent yacente.
 Y pinta el voraz combate anocheciendo en la caída” (75)

Como vemos, el motivo de la persecución/devoración se inscribe en el torbellino que domina en este libro, lo cual se suma a la persistencia de la música como un “lugar” al que se tiende, un lenguaje al que se aspira, una materialidad que no se alcanza, que no se posee pero que genera la tensión propia de la búsqueda.

Esa búsqueda tan desesperada como incolmable de alcanzar otra materia, otro lenguaje, es el marco propicio para la evocación del famoso episodio de la oreja cortada de van Gogh.

El Loco Rojo (“por sus trozos empuñado”) “Dentro del vórtice [...] bifurca de un tajo a su oyente del espejo rojo” (47).

Como si ese gesto inocultable (“aunque profundos gorros de piedad / encubren el escándalo...”) que lo identificó como el Fou Roux, fuese posible sólo en el universo de la vertiginosa búsqueda a través de una materia insuficiente, de una paleta escasa para decir “los florecidos huertos polifónicos [...], los girasoles gorjeantes hasta el orgasmo hasta la hipnosis”.

Claro que esa carencia, esa intolerable insuficiencia material del arte que –tal vez- llevó al artista a bifurcar de un tajo su propia carne para –tal vez- restañar en algo

la impotencia de la tela, es una experiencia devorada/generada por la escritura de Biagioni, “pasada” por su propia carencia, por su propia herida. Y así, una vez más, danzan los espejos: el Fou Roux es la “desconocida mía / lastimadura como yo” del poema “La noche estrellada”, esa “lastimadura” que los acerca y los arroja en el mismo vértigo incesante (“Mira, es nuestra su sinfonía de torbellinos”).

III. UNA POESÍA MATÉRICA

Ahora bien, no podemos abandonar este libro (me refiero a EVG) sin referirnos a su singular calidad matérica¹¹. Ella es una de las marcas de su originalidad.

En principio hay una composición material concreta y muy visible (es, creo, lo primero que se ve en este libro): el injerto de textos extraídos de las *Cartas a Theo*. Digo injerto, porque me parece que entre los textos poéticos de Biagioni y los fragmentos de las cartas, hay más que una relación de inter-textualidad: hay una imbricación de tiempos, de escenarios y de cosmovisiones, de sensaciones y afectos frente al arte. Vale decir que así como he señalado el juego de espejos y de refracción de voces, se produce simultáneamente otro plano de composición que acentúa el desdoblamiento del yo: ahora doble yo-autoral, doble registro textual. Pero, en rigor, más que una operación de desdoblamiento, hay, como dije, una imbricación: ambos artistas insisten en este libro pero anudados, sin configurar una línea de junción o de yuxtaposición, ni tampoco una de separación. El texto los hace coincidir sin confundirlos, multiplicando su potencia y su intensidad. Las cartas a Theo inflaman¹² los textos poéticos de Biagioni; los textos poéticos de Biagioni, en primera, segunda o tercera persona, reenvían a la excepcional experiencia artística de van Gogh, quien supo

¹¹ “no menos renovador es su tratamiento del lenguaje, que hace funcionar a las palabras como verdaderas pinceladas, que se captan en el diseño plástico cuya articulación constituye cada poema” (Piña 1997: 96).

transponer¹³ su energía vital en su producción artística, y desde luego, esa excepcional experiencia está transpuesta, a su vez, en la experiencia creadora de nuestra autora.

Cabe aquí una posible interpretación del título. *Estaciones* evoca un tránsito en el que se configuran puntos de detención; en ellos, algo pasa y algo queda, algo se detiene para continuar el viaje, algo se detiene para quedarse. Hay una convergencia y una divergencia, una combinación de la llegada y la partida. Creo que estos múltiples sentidos, sumándose o potenciándose con la más evidente significación de “estaciones”: las cuatro en que se divide el año, con su variación de colores y texturas, ineludiblemente unidas a van Gogh, permiten asomarnos a la experiencia que aquí tendrá lugar. Un cruce de destinos y de derroteros que no se detiene, que permanece en movimiento; una indetenible tensión de fuga, de anhelo de más allá, de viaje indefinido. Ambos artistas plasman esta “sagrada hambrienta indetenible / solitaria aventura de genio hoguera víctima” (EVG: 19). Al mismo tiempo, una manifestación natural del cambio, del tránsito, del devenir, atravesada por la materialidad del color y la textura de las cosas. Aquello que van Gogh buscó incansablemente, hasta su mutilación, hasta su muerte: incorporar(se) a la obra en la materia, a la materia en la obra, en la imposible búsqueda de la inmanencia absoluta del arte.

Eso es lo que creo comprender en los textos que la autora extracta de las célebras *Cartas*, por ejemplo: *Hay veces en que estoy atravesado por el entusiasmo o la locura o la profecía, como un oráculo griego en su trípode* (34), o este otro, más revelador aún: *Quisiera pintar hombres y mujeres con no sé qué de eterno, cuyo símbolo en otros tiempos era la aureola, y que nosotros buscamos por el centelleo mismo, por la vibración de nuestros colores* (38). Obviamente, Amelia Biagioni escoge a van Gogh, cita estos fragmentos de van Gogh, porque ellos hablan también de su propia búsqueda,

¹² El primer texto de van Gogh incorporado reza: *Siento en mí un fuego que no puedo dejar extinguir.*

de su proyecto poético. Está claro que Biagioni se siente habitante de aquel “castillo de la hermandad / de los que pintan con la vida” (69).

Hemos observado algunas líneas que articulan esta singular imbricación, este intenso diálogo. Sin duda, hay una que merece nuestro más detenido análisis: la que enuncié al comienzo como desenfadada necesidad de atravesar el límite de la propia materia de su arte —las palabras Biagioni; la forma, el color, el doble plano van Gogh— como si les resultaran insuficientes las infinitas posibilidades que ofrecen el lenguaje y la paleta.

En línea con la especial sintonía que estos textos establecen con la reflexión estética de van Gogh, la poesía de Biagioni registra aquí una poderosa tensión hacia el orden matérico que, como he dicho, “inflama” su escritura. La primera evidencia de dicha tensión es la recurrencia de poemas que evocan cuadros del pintor, y que llevan el mismo título, reeditando la danza de espejos, ahora no ya entre “sujetos” o voces, sino entre textos y cuadros. La única sutil indicación que advierte sobre el desplazamiento operado la constituyen las comillas. “Los comedores de papas” (29) es el cuadro de van Gogh, es el poema de Biagioni, y es la singular conjunción que ambos registros establecen, dando cuenta a la vez de la desaforada necesidad de abordar otra materia y de la insuficiencia de la letra plana y abstracta para avanzar “por regiones que cavan tejen labran / y otras áreas de la penuria / por espejos y flores revelantes...” (25).

El segundo fragmento de las *Cartas a Theo* que se cita, guarda una profunda relación con aquella carta citada por Artaud en *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, carta del 8 de setiembre de 1888:

¹³ Este verbo está empleado aquí en el mismo sentido en que lo he utilizado en mis reflexiones sobre Néstor Perlongher.

“¿Qué quiere decir dibujar? ¿Cómo se llega a hacerlo? Es la acción de abrirse paso a través de un invisible muro de hierro que parece interponerse entre lo que se siente y lo que es posible realizar”¹⁴. El fragmento citado por Biagioni (todos se ubican en la página par, enfrentándose a un poema que, de alguna manera, los alude) es el siguiente: “Nunca se podrá decir qué es lo que encierra, lo que cerca, lo que parece enterrar, pero uno siente no sé qué barras, qué rejas, qué muros” (18).

El indetenible anhelo de abrirse paso a través de una materia resistente y hostil; la intensa sensación del prisionero, del que se encuentra encerrado entre densos muros, parece hablarnos de la dificultad de la transposición, de la insuficiencia de la técnica, y del carácter radicalmente heterogéneo del arte: “vemos” al artista trabajando casi a ciegas, enfrentado a una tarea que parece superar sus fuerzas y sus posibilidades; “y no hay palabra ya / sino un gran viento que me empuña”, dirá recurrentemente la voz poética; “por sus trozos empuñado” dirá el poema del Fou Roux. Hay un explícito más allá de la voz, más allá de la tela y el color, que no obstante es el lugar de la pura inmanencia del arte, un absoluto-aquí, materia y afecto en inextricable vínculo, en mutua saturación¹⁵.

*quiero extender inmenso ardor reinando y
resonando el salmo el oro victorioso de la vida*

Cuando los textos de Biagioni evocan “al transido Vincent del espejo” (EVG: 49) hacen funcionar ese torbellino de refracción fugaz que anula las identidades fijas y establece el registro en el que se inscriben los poemas:

“-Ya no sé dónde estoy.
-Estás dentro al final de tu relámpago” (EVG: 77).

¹⁴ Artaud, Antonin (1947), pág. 99.

¹⁵ Acerca de esta problemática he reflexionado en las dos primeras partes de esta investigación, a propósito de las obras poéticas de Alejandra Pizarnik y Néstor Perlongher. Véanse: Parágrafo V de la

Allí, en ese lugar imposible, se produce la escritura. El texto se somete a un régimen que lo excede y lo infinitiza; al mismo tiempo lo tensa hasta el espasmo y lo diluye. Esa escritura del relámpago absorbe en su devoración la identidad, la lengua, el orden sucesivo, la distancia entre el texto y la pintura, entre las palabras y las cosas. Así:

“nuestra ventura en apogeo crece tanto
que sobrepasa la vorágine del salmo fulgurante [...] y mis manos producen alma
y la cara de mi íntimo enemigo
se pierde en mi espejo infinito” (62).

IV. LA CACERÍA LA VORÁGINE LA FUGA

*la sin boca ni sombra
la sola en pie de vértigo
la para siempre huyente disparada
vuelve sobre su fuga
consumiéndola en vórtice*

Los dos últimos poemas de EVG evocan la muerte del artista. Antes de ellos, otro lleva el título de una de sus pinturas, tal vez la más famosa: “Campo de trigo bajo cuervos” (83). En él se inicia, a mi criterio, el tercer libro de poemas que me he propuesto sondear-cartografiar en estas páginas: *Región de fugas*.

Nuevamente –como en los dos poemarios anteriores– la marca de este texto es el movimiento, el tránsito. Aquí ese movimiento se produce bajo el signo de la fuga, que no es otra cosa que la cacería y la vorágine en su máximo grado de intensidad¹⁶.

Como queda dicho, la persecución infinita y concéntrica que da lugar a la dimensión de la cacería y cuya marca es la devoración, se suma y se potencia en la

Segunda Parte dedicada a Pizarnik: “Una comprensión energética del texto”; y la Tercera Parte dedicada a Perlongher: “Devenir materia de la letra”.

¹⁶ Me ha sorprendido encontrar en la segunda acepción del término “fuga” del diccionario de la lengua española la siguiente definición: “La mayor intensidad [=intensidad] o fuerza de una acción, un ejercicio, etc”.

dinámica del vórtice que extrema la indeterminación del sujeto y exaspera la búsqueda del artista impotente ante la tela, ante la página en blanco.

En este libro la figura de la fuga es una recapitulación y una consumación de los movimientos anteriores (*movimiento* también es una palabra del universo musical: señala el cambio en la velocidad del compás). Pero dichas recapitulación y consumación no están dadas como conclusión o punto de llegada. La fuga es la intensidad máxima de lo hambriento-indetenible que observamos en la cacería y la vorágine de los libros anteriores. Esto se observa en el juego de alusiones que enlaza los títulos “Cazador en trance”, de LC, y “Cuerpo en trance”, segunda parte de RF.

Como veremos especialmente en los poemas “La descalza jadeante” (43-4) y “Cíclica mano en laberinto” (47) –ambos de “Cuerpo en trance”– la construcción de la subjetividad que se inicia en LC se crispa y potencia su vértigo fugaz en los dos libros posteriores.

RF retoma los motivos de la mano ajena –recurrente desde sus primeros textos– y de “la otra” que “usurpa mi garganta”. La primera parte se titula “Quieto un perfil, veloz el otro”, y reelabora precisamente estos motivos. En el primer poema, “En el bosque” (11), vuelve la reiterada imagen del viento, ráfaga o soplo que empuña al poeta: “Cada día una ráfaga me empuña [...] sopla el pájaro espejo / cancelándome”. Los dos poemas subsiguientes, “Cavante, andante” (15-6) y “Arpa” (19-20) se complementan y dialogan al describir esos dos momentos que desdoblan al sujeto:

Cavante, andante	Arpa
A veces soy la sedentaria.	Indócil Arrojada de una remota sinfonía de pronto me descubro: [...]
Arqueóloga en mí hundiéndome [...] soy predadora de mis restos. [...]	Dos plantas que despierto me custodian. Una
Otras veces me desencorvo con olvido pierdo el pasado y soy la nómada. [...]	-cerrada oscura ciega tallo de tiempo regresante lentas hojas tañendo- me oxida las preguntas rojas

remo sobre mi canto suyo [...]

Y a extremas veces [...]
soy avellave en el cenit

ejerciendo
mi remolino.

paraliza los riesgos
me entrega al curvo oficio de fosante
y voltea mi voz.

La otra
-indetenible espiralada bifurcándose
veloces hojas en trompetas-

usurpa mi garganta con salvaje aleluya [...]
y me obliga a extender [...]
el íntimo ardiente discurso
y a deslizarme en él

funámbula,
rauda y otra como el río de Heráclito.[...]
hasta que otra sinfonía me engulle.

Como vemos, ambos poemas evocan la dinámica de la cacería, exaltan la ajenidad de la escritura poética, su carácter indetenible, espiralado y raudo como un remolino. Estos motivos que reaparecen en su obra con la tenacidad de una obsesión, se recuperan en la conmovedora estrofa final del poema que sigue a los antes citados, “Al rey sin fin”:

“Entregada a mi lápiz de drama en flor azul,
iré dejando en asombrados cementerios de otros mundos
casi todo mi cuerpo en la persecución.
Y detrás de mi alado nombre y su bandada,
entrará en tu castillo sin puente sin puerta sin bordes,
mi mano, la que escribe” (24).

y domina en la segunda parte del libro, “Cuerpo en trance”, cuyo poema final, ya nombrado, “Cíclica mano en laberinto”, explora y al mismo tiempo evoca la experiencia poética como un oficio que “arrebata engulle usurpa”, y en el que siempre la mano es ajena y la “sola garganta, innumerable”. Los puntos suspensivos que inician y (no) cierran el poema, junto a la extraña distribución de estrofas en columnas paralelas alternando los espacios en blanco –un anhelante serpenteo–, más la alusión final a “la noche estrellada” que recuerda el cuadro de van Gogh, el poema que evoca ese cuadro y la vorágine de espejos que ese poema vehiculiza, todo traza un ritmo que tiene algo de

rayo o de relámpago, y al mismo tiempo despliega la velocidad y la naturaleza irrecuperable y ajena de la escritura poética.

*perderme en el ilímite
regresarme en oleaje de lenguaje del sueño*

*aleluyarme hasta el sollozo
alaridarme aterradora dionisiaca inocente
ser el jadeo del silencio indetenible...*

Ahora bien, son los últimos poemas de la cuarta parte, "Aventuras concéntricas", los que alcanzan la intensidad propia de este movimiento, y a la vez recuperan y regeneran a los dos libros anteriores. Lo que quiero decir es que los tres poemarios se vinculan según la ley que los engendra : no se produce en ellos una evolución o un crecimiento que establecería un orden sucesivo o jerárquico.

Lo que observo es un movimiento que despliega su dinámica voraz según la ley del universo natural: la cacería, el relámpago, el torbellino, el salto del tigre, el zarpazo del león, lo "negro abierto en alas viles" de los cuervos. En ese movimiento el sujeto es devorado y generado, en una fulgurante desterritorialización, donde el yo, como la rana de "Escrituras de rana", no tiene genealogía ni pasado, y por lo tanto es menos un sujeto que un pasaje intensivo sin destino —como el hablante del poema "Retiro". En la intensidad de ese pasaje, la construcción discursiva del sujeto es un agujero (recordemos "Me distraje un instante", de EH) un centro sin sustancia, exactamente el vórtice del torbellino que se evoca en EVG.

"Noche entreabierta" (101-2), —tal vez uno de los textos más deslumbrantes de Amelia Biagioni— como lo sugiere el título, construye un violento claroscuro en dos registros: oscuridad/luz y silencio/escritura. El poema tiene en su inicio algo de relato; la que habla es despertada por "un rayo de silencio" y ve "en la oscuridad un vertical

fulgir”; esa luz rasga la negra noche que en una magnífica metáfora es nombrada como un espacio cerrado cuya naturaleza es el ímpetu de la animal devoración: “ímpetuosa negra reja hecha de fauces”. La voz poética describe esa “mirilla de la Luz” que entreabre la noche, como el lugar en el que, “Del insecto al dragón”, **la ferocidad del instinto se convierte en la clave del universo**. En esa clave el poema se alza y se curva en un salto que se parece a la “armoniosa ferocidad oleando urgida” que describe. Como lo anuncia el claroscuro del inicio, el poema entrelaza la ferocidad y la armonía, la aniquilación y la vida, “tejiendo encaje de exterminio y soplo”. Allí, en el vórtice del oleaje feroz, la voz poética se instala y se define: “Veo que en el vertiginoso tramo estoy / y soy el ansia, / que el vampiro es mi sed / del río circular del horizonte, / y el escorpión y el puma / son mi nuca y mi frente hambrientas / del concierto inaudible”. La luz es rayo de silencio y la armoniosa ferocidad habita en él; ella ronda a la desconocida en su torre y “en el espíritu descubre vaticina libera”. En ese vértigo el yo lírico es hambre y sed (escorpión, puma y vampiro) y es el ansia del concierto feroz y silencioso que “la empuña” (aunque no emplea aquí ese verbo, creo, como he dicho, que todo el libro se recapitula en este texto, encuentra en esta noche entrabierta su sentido, su plena dimensión, su extrema intensidad y por ello puede leerse aquí otra vez el primer verso: “Cada día una ráfaga me empuña”).

En la estrofa final asistimos a la definitiva desterritorialización del sujeto en la escritura. Finalmente, estas líneas de RF, logran decir la naturaleza del yo-hablante (tal vez sería más precisa la denominación: yo-hablado) como objeto producido/fugado en el remolino del “ardiente discurso”:

“Veo que la subiente estrofa enamorada
 devoración oscura fuga
 generándome,
 es escritura de la Luz”.

Qué reveladoras son ahora las estrofas del poema "La descalza jadeante", que he citado en el epígrafe, y cuyo final transcribo a continuación:

“...y otra vertiginosa vez huye por siempre
 quedo
 semidurando
 reducida
 a muchedumbre en lámina
 sin mí”.

Podemos acordar con el León, que en primera persona y sin faltar a la verdad ha dicho en la segunda parte de LC:

No importa si la pálida mujer
 que en su torre escribe
 amontona palabras tibias.

Cuando duerme
 de un rojo salto
 la arrebató y enciendo
 la llevé a su selva
 le infundo mi dinastía
 y la obligo a reinar,
 a avanzar segura y espléndida
 a apresar bravamente
 las palabras amantes o guerreras
 y a desdeñar las otras.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Todo pensamiento lanza un Golpe de Dados
Stéphane Mallarmé

I

Sería contradictorio pretender “cerrar” con una conclusión clásica las cuestiones abordadas en esta investigación.

En primer lugar por el carácter provisional e hipotético que presenta necesariamente toda indagación en el territorio de los fenómenos artísticos.

En segundo lugar, por la vocación de perspectivismo plural que, según lo dicho en las páginas introductorias, ha alentado desde el vamos el desarrollo de mis reflexiones. Dicho perspectivismo, de inspiración nietzscheana, lejos de postular la inexistencia de lo real o su condición incognoscible, propone la multiplicidad de ojos “direccionados” como única garantía del saber objetivo, o por lo menos, como medio para llegar al conocimiento más objetivo posible acerca de una problemática o fenómeno estudiado. Este posicionamiento respecto del estatuto del saber en general, y de la indagación filosófica y teórica en particular, cancela toda posibilidad de configuración final y acabada, conclusiva, de una cuestión o conjunto de cuestiones como las que atraviesan estas páginas.

En tercer lugar, porque me anima la profunda convicción de que el pensamiento no puede detenerse, y que lo que habitualmente llamamos “conclusión”, no tiene más carácter definitivo que el de ser una escansión, una pausa en el camino, a fin de recapitular lo dicho o lo pensado y continuar el viaje. En esta convicción también se

orientan mis lecturas de los filósofos, teóricos y críticos citados, en quienes veo por un lado a maestros cuya lucidez provoca pensamiento, y por otro, a compañeros de viaje que generosamente me han ido señalando el camino.

Háy un elemento clave en el desarrollo de mi trabajo: la seguridad de hallar génesis de pensamiento en la poesía (tesis central de la Primera Parte dedicada a Alejandra Pizarnik) me ha llevado a trabajar los textos poéticos no sólo como objetos bellos, merecedores de contemplación y de observación crítica. Los textos literarios han provocado en mí tanto o más pensamiento que los textos teóricos y filosóficos. De allí que considere –íntimamente- comprobada aquella hipótesis¹⁷.

Éstas son algunas de las razones del epígrafe de Mallarmé que encabeza las presentes observaciones finales: el pensamiento es mucho más **suspensión** que **resultado**; es mucho más la tensión del golpe mientras nada está resuelto o detenido que la resolución final, estática y ya inerte. Así como ningún golpe de dados abolirá el azar, ningún resultado “final” del pensamiento abolirá su productividad. La génesis del pensar es su propia tensión indetenible, efectuada en una indeterminable serie de discursividades y aun de materialidades diversas y divergentes: reflexión filosófica, teórica, crítica; literatura, música, pintura; cualquier manifestación artística, programática o no, siempre política. Allí (y en una multiplicidad de lugares no previstos) se juega el destino del pensamiento.

Ese destino está signado también por las relaciones entre la escritura y el cuerpo, otra enorme problemática que he abordado en mi investigación, sin tener, desde luego, la pretensión de capturarla, ni mucho menos, de agotarla.

¹⁷ La enorme tarea intelectual, sin duda filosófica aunque no “canónica” de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Julia Kristeva, Michel Foucault, Jacques Derrida, entre muchos otros, creo que comprueba igualmente la fuerza develadora e iluminadora de los escritos literarios en el entramado de la discusión y la reflexión sobre el fenómeno poético y artístico en general.

Entiendo que las escrituras de Alejandra Pizarnik, Néstor Perlongher y Amelia Biagioni desarticulan un viejo postulado de la Razón Occidental (a la que he llamado alternativamente *Logos*, razón clásica, tradición occidental y, con Deleuze, Imagen del Pensamiento) que deja fuera de las operaciones del discurso a cualquier género de corporalidad. Dicho de otro modo, opone en términos de dicotomía irreductible el campo energético y vibratorio de los cuerpos y el orden del discurso. Gianni Vattimo afirma que la metafísica occidental tiene sus modos de pervivencia en las fases científica y técnica¹⁸. Yo agrego a esta idea que, en ocasiones, la serie literaria¹⁹ puede desautorizar algunos postulados de esa tradición, operando sobre la construcción y la disposición de sus rasgos (que son marcas de la pervivencia del ideal metafísico-ascético-racional de la Modernidad) desajustándolos, haciéndolos trastabillar.

De ese modo las poéticas aquí estudiadas y desde luego, también la producción de Antonin Artaud y la de Vincent van Gogh, entre otros muchos artistas que no han sido convocados en esta ocasión, desfondan algunas certezas que operan como legitimadoras y controladoras del orden cultural. Entre ellas, las dos falsas dicotomías señaladas: poesía / pensamiento, y escritura / cuerpo.

¹⁸ "...la tradición occidental entendida como tradición metafísica o historia del ser, advirtiendo el nexo de consecución que vincula entre sí a la metafísica filosófica propiamente dicha (platónica, cristiano-medieval y moderno-ilustrada) con su pervivencia secularizada en las fases científica y técnica de esa misma historia, a la que, por eso mismo, llamamos "La historia occidental". (Vattimo 1989: 31-32).

¹⁹ Hablo de "serie literaria" concebida como un registro abierto, constituido por textualidades diversas que sólo pueden ser consideradas en conjunto (llamado "literatura") en virtud de un acuerdo muy inestable. Así, comprendo en él producciones de tonos y registros discursivos tan diversos como la producción "poética" de los autores estudiados (A. Pizarnik, N. Perlongher, A. Biagioni), la producción "ensayística" de Antonin Artaud, del propio Perlongher, o las cartas de Vincent a Theo van Gogh.

II

Como se ha dicho, las escrituras de los poetas que han capturado preferencialmente mi atención desmienten las supuestas “verdades absolutas” de la metafísica occidental, de raíz platónica y de extendida pervivencia, aun más allá de la Modernidad. He señalado que sus textos exigen una “comprensión energética”, como quería Artaud, producida en el acto mismo de la resistencia a la separación de los órdenes que permanecen imbricados: el texto como vibración (recordemos el centelleo y la vibración de los colores, en palabras de Vincent van Gogh), el deseo que produce y borra el enunciado inscribiéndose en él al tiempo que se pierde en él, según lo que Kristeva denominó *cora* semiótica. Esta imbricación se manifiesta en la investidura energética, pulsional (semiótica) de la letra: “poesía de los sentidos”, en la lúcida denominación de Artaud, que “penetra en la sensibilidad y da extensión a la voz”: fulgurante interdicción opuesta a las “ideas claras y distintas” de Descartes y a toda la tradición en que ellas son producidas y legitimadas como “certeza”. Fulgurante desestabilización del par jerárquico Naturaleza-Cultura, iniciada por Friedrich Nietzsche, elaborada por Sigmund Freud, y asumida como cuestión central por una línea del pensamiento contemporáneo, mayoritariamente francés, que dio lugar al conjunto de pensadores que nombramos con el apelativo común de posestructuralistas, aunque sin olvidar sus diferencias individuales.

En este contexto de desestabilización y crítica de los postulados de la razón clásica se inscribe mi concepción de la escritura y, de manera indiscernible, mi concepción de la lectura. Ésta es, por fuerza de necesidad, un **recorrido**, así como aquella es un **trazado**. Pero no como caras de una moneda, en relación de reflejo identitario. Escritura y lectura articulan, en términos deleuzianos, un bloque de devenir.

No hay entre ellas evolución ni graduación. No hay analogía ni semejanza. Son una posible línea activa por la que circula un sentido, sin equilibrio final, sin resolución fija ni determinación de identidad. Son –lectura y escritura- las líneas de circulación de un flujo intensivo (como he dicho, tal vez sin evitar el riesgo de la reiteración, a propósito de la escritura de Néstor Perlongher), superficie móvil inestablemente construida según la dinámica de la desterritorialización.

El sentido se produce en la medida en que se fuga; paradoja ineludible a la hora de considerar el fenómeno poético: “La que debió cantar se arquea de silencio, mientras en sus dedos se susurra, en su corazón se murmura, en su piel un lamento no cesa...” (Alejandra Pizarnik); “En el decaer de esta escritura / En el borroneo de esas inscripciones / En el difuminar de estas leyendas [...] Hay Cadáveres...” (Néstor Perlongher); “Eres la palabra asombrosa, / la que sólo yo escucho / y nada más me deja oír / la que suena y suena y suena / y no fue ni será pronunciada” (Amelia Biagioni).

Es esa fuga y esa desterritorialización la que funda la poesía. Hay una condición vacilante, mal determinada, dudosa –según la expectativa que demanda certezas y determinaciones precisas- que coloca ante el mismo desafío al poeta y al lector: ser el efecto y el campo de circulación de un sentido huidizo, un flujo indetenible que se resiste a ser capturado y torna insuficientes todas las materias y todos los procedimientos que tratan de conservarlo: testigos de esa resistencia, de esa insuficiencia, de esa dificultad, testigos dolientes, son las cartas de Vincent van Gogh, son los textos de Antonin Artaud, son los poemas de Alejandra Pizarnik, de Néstor Perlongher, de Amelia Biagioni.

III

Dos grandes ideas (ideas genéticas, de enorme capacidad productiva) han sobrevolado mis reflexiones y mis lecturas: el cuerpo sin órganos, de Artaud y la transposición, de Mallarmé.

Otra ficción: anudar las ideas y los sujetos. Está muy claro para mí que la idea del cuerpo sin órganos no es, o ya no es “de” Antonin Artaud, así como la idea de la transposición no es, o ya no es “de” Stéphane Mallarmé.

Si creemos en el sentido como flujo y potencia de desterritorialización, no podemos sostener que las ideas sean propiedades o patrimonio personal de un individuo (aunque estemos obligados a reconocer su origen y a agradecer sus beneficios).

Hemos recorrido diversas escrituras y hemos efectuado con ellas la transposición: en la fuerza de “encantamiento” que señaláramos en los textos de *La condesa sangrienta*, en la “cifra” de Perlongher, en la dinámica de la “devoración” de las cacerías y las estaciones de Biagioni: la ineludible heterogeneidad de estos escritos nos obliga a asumir su régimen (régimen de la crueldad, por cuanto “todo lo que actúa es una crueldad”) y a transitar su discontinuidad.

Ese tránsito es también un acoplamiento, en virtud del cual se diluye la organicidad de nuestro cuerpo-individual (orgánico y por ello, abstracto, porque nos vinculamos a él después de distanciarnos de él, de construirlo objeto del pensamiento clasificatorio que sólo puede pensar lo Uno y lo uniforme), para someterlo al régimen de las intensidades nómades que permitirán, tal vez, producir texto en la experiencia – siempre única, original cada vez- de la lectura.

Tanto el cuerpo sin órganos como la transposición jaquean uno de los organizadores de sentido y reguladores de la comprensión, uno de los ejes de

construcción de nuestra cultura occidental: el sujeto moderno, el cual, como lo señalara Friedrich Nietzsche hace más de un siglo, es un “sujeto puro del conocimiento, sujeto ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo”, absolutamente ineficaz para pensar la poesía fuera de la dicotomía jerarquizante que la hace caer fuera del *Logos*, que es fuera de la Verdad, fuera del Ser.

La caída, o tal vez la ineficacia de ese sujeto moderno también es puesta de manifiesto por la poesía de los tres autores estudiados. Sus escrituras se producen desconociendo la normatividad de aquel sujeto, creando, en el caso de Amelia Biagioni, una zona impersonal de tránsito de voces, que crecerá luego en dimensión e intensidad para dar lugar a la dinámica de la cacería y al torbellino de refracción fugaz que marca su último libro. En el caso de Alejandra Pizarnik, el sujeto cae (“Las palabras caen como el agua yo caigo”) como el lenguaje, que siempre va a dar en el silencio o en alguna de las formas del no-decir (“palabras embozadas / todo se desliza hacia la negra licuefacción / y el perro de maldoror / en esta noche en este mundo / donde todo es posible / salvo / el poema”); ese lenguaje caído en su dimensión representativa, en su normatividad designativa, en sus certezas significativas, no puede sostener la subjetividad, que cae-como-el-agua-yo-caigo (“toda la noche espero que el lenguaje logre configurarme”). En la escritura de Néstor Perlongher, la abolición del lenguaje es un conjunto de procedimientos que redobla la apuesta vanguardista, y a la vez conlleva otro matiz: el de la búsqueda de la posible transposición al lenguaje del orden de los cuerpos, en virtud de un lenguaje constituido en sus rechazos, a través de la construcción de un dispositivo de abolición de todas las certezas de la lengua, de los discursos culturales, de las “verdades” consabidas y establecidas por el mandato cultural y por los mecanismos de control institucional. Así concibe la subjetividad al margen de toda ley, especialmente, de la ley que clasifica y define según el modelo genealógico

(Deleuze/Guattari: 1973). La subjetividad se sustrae al régimen de las identidades para configurarse como flujo de intensidades. En consonancia con esta concepción de la subjetividad, el discurso no es una construcción unívoca y social, ni el lenguaje un sistema que recubre conceptos y designa objetos, sino una “red de tránsitos”; ante la que sólo cabe una cartografía.

La densidad de las cuestiones que acabo de puntear rápidamente, hacen trabajoso y muy deficitario el intento de resumirlas. Por eso abandono ya ese propósito y me dispongo a evaluar una cuestión que surgió en el trámite de mis reflexiones y que no tengo resuelta. Me refiero a la posible existencia en estos textos de una “escritura de la posmodernidad”.

Si bien puede ser observada una constelación de rasgos, procedimientos, orientaciones y efectos en el corpus textual analizado que establecería una posible relación de estas escrituras con lo que algunos teóricos y críticos denominan escritura posmoderna, considero que, realizada una modesta genealogía de dichos rasgos y procedimientos, advierto que por su origen (uno de cuyos hitos es, sin duda, Stéphane Mallarmé) exceden el marco histórico atribuido a la llamada Posmodernidad. Por otra parte, esta indagación presenta una dificultad adicional: la Posmodernidad, lejos de configurarse con rasgos definidos o establecidos, está aún en debate. Desde luego, dado el carácter de crítica y de inversión de postulados de la Modernidad que he analizado con detenimiento a lo largo de esta investigación, puede articularse una mirada crítica en esta perspectiva. Obviamente, tal cosa justificaría un trabajo por lo menos tan exhaustivo como el que concluyo con estas consideraciones.

Clelia Moure

Mar del Plata, mayo de 2003

BIBLIOGRAFÍA

1. General:

Amorós, Celia (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos.

--- (1994). *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer.

Artaud, Antonin (1938). *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1990.

--- (1947). *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Bs.As., Argonauta.

Barth, John (1986). "La literatura posmoderna" en: *Espacios 4-5*, Fac. de Filosofía y Letras, UBA.

Barthes, Roland (1953). *El grado cero de la escritura*, Trad. de Nicolás Rosa, Bs. As., Siglo XXI, 1986.

--- (1966). *Crítica y verdad*, Trad. de José Bianco, Bs. As., Siglo XXI, 1976.

--- *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1996.

Bataille, Georges (1957). *El erotismo*, Bs. As., Sur, 1960.

Baudrillard, Jean (1987). *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.

Blanchot, Maurice (1969). *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

Burín, Mabel (1987). *Estudios sobre la subjetividad femenina*, Bs. As., G.E.L.

--- (1994). "Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulnerables", en: *Actualidad Psicológica*, Año XIX, Núm. 210, Junio. Págs. 2-8.

Butler, Judith (1990). "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse" en: *Feminist/Postmodernism*, Linda Nicholson ed., New York and London, Routledge, 1990. Versión castellana: "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico", en: Linda Nicholson (comp.) *Feminismo/Posmodernismo*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1992. Págs. 75-95.

Butor, Michel (1989). *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, México, Siglo XXI, 1991.

Deleuze, Gilles (1967). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986.

--- (1968). *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar, 1988.

--- (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.

--- (1988). *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1972). *El Anti-Edipo*. Barcelona, Paidós, 1985.

--- *Rizoma (Introducción)*. Valencia, Pre-textos, 1977.

--- (1973). *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos, 1988.

--- (1975). *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ed. Era, 1990.

--- (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1997.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Bs As, Siglo XXI, 1971.

--- (1969). *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975.

Descartes, René. *Discurso del método y meditaciones metafísicas*. Traducción y notas de Manuel G. Morente. Bs.As., Espasa-Calpe, 1950.

Dio-Bleichmar, Emilce. "Los pies de la ley en el deseo femenino", en: Ana María Fernández (comp.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 1993. Págs. 136-146.

- Díaz, Esther y otros (1988). *¿Posmodernidad?*, Bs. As., Biblos.
- Dor, Joël (1985). *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Bs.As., Gedisa, 1987.
- Fe, Marina (coord.) (1999) *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, F.C.E.
- Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión*. Bs.As., Paidós, 1985.
- Foster, Hal y otros (1985). *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Foucault, Michel (1966). *Las palabras y las cosas*. Barcelona, Planeta, 1984.
- (1969) *¿Qué es un autor?*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- (1976) *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*. Bs.As., Siglo XXI, 1990.
- (1994) *De lenguaje y de literatura*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Irigaray, Luce. *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Saltés, 1978.
- *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Saltés, 1982.
- Jakobson, Roman y otros. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987.
- Jameson, Fredric (1998). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Bs. As, Manatíal, 1999.
- Juranville, Anne. *La mujer y la melancolía*. Bs.As., Nueva Visión, 1993.
- Kant, Imanuel. *Crítica del juicio*. México, Ed. Porrúa, 1991.
- Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*. Barcelona, Seix Barral, 1978.
- Kristeva, Julia (1969). *Semiótica 1 y 2*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- (1972). *El sujeto en proceso*, en: *El pensamiento de Antonin Artaud*. Bs.As., Ed. Calden, 1975.

- (1977). "La femme, ce n'est jamais ça", en: *Polylogue*, París, Seuil-Tel Quel.
- (1980). *Podere de la perversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1988.
- Lacan, Jacques (1966). *Escritos I*. México, Siglo XXI, 1970.
- *Escritos II*, México, Siglo XXI, 1978.
- Le Galliot, Jean (1977). *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Bs.As., Hachette, 1981.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Nicholson, Linda (comp.) (1990). *Feminismo / posmodernismo*, Bs. As, Feminaria, 1992.
- Nietzsche, Friedrich (1887). *Genealogía de la moral*. Introducción, trad. y notas de A. Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Nietzsche, Friedrich (1886). *Más allá del bien y del mal*. Madrid, EDAF, 1981.
- Piña, Cristina (comp.) (1997) "Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire", *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Biblos. Págs. 15-48.
- Platón. *La República*. Traducción de Antonio Camarero. Bs.As., Eudeba, 1966.
- Pommier, Gérard. *La excepción femenina*, Bs. As., Alianza, 1986.
- Rodríguez Magda, Rosa M. *El feminismo francés de la diferencia*, en: *Historia de la teoría feminista*, Instituto de Investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1995.
- Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Bs.As., Fondo de Cultura Económica.
- Showalter, Elaine (1981). "Feminist Criticism in the Wilderness", en *Critical Inquiry*, VIII, 2, invierno. Versión castellana: "La crítica feminista en el desierto", en:

Otramente: lectura y escritura feministas, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Págs. 75-111.

Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1994.

Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*. Bogotá, Editorial Norma, 2000.

Vattimo, Gianni (1985). *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987.

--- (1989). *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós, 1994.

2. Específica:

Aguirre, Raúl Gustavo (1977). "Apuntes para una introducción a la poesía argentina actual", en: *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Núm. 233, septiembre-diciembre de 1977, págs. 87-101.

--- (1979). *Antología de la poesía argentina. Tomo III: 1931 hasta hoy*, Ed. Librerías Fausto, Buenos Aires.

--- (1981). "Ubicación estética de 'Poesía Buenos Aires'", *Cuadernos de la Dirección General de Cultura*, núm. 10, Rosario, abril.

Aira, César (1998). *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1978.

Artaud, Antonin. *Carta a los Poderes*, Bs.As., Argonauta, 1988.

--- *El ombligo de los limbos*, en: *Páginas escogidas*, Bs. As., Ed. Need, 1997.

--- *El Pesa-nervios*, en: *Páginas escogidas*, Bs.As., Ed. Need, 1997.

--- *Textos*. Prólogo de Alejandra Pizarnik, Trad. de A.Pizarnik y A. López Crespo, Bs.As., Aquarius, 1971.

Baudelaire, Charles (1856). *Las flores del mal*, Edición bilingüe. Trad. L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, Letras Universales.

Biagioni, Amelia (1954). *Sonata de soledad*, Santa Fé, Ed. Castellví.

--- (1957). *La llave*, Bs.As., Emecé.

--- (1967). *El humo*, Bs. As., Sudamericana.

--- (1976). *Las cacerías*, Bs. As., Sudamericana.

--- (1984). *Estaciones de van Gogh*, Bs. As., Sudamericana.

--- (1995). *Región de fugas*, Bs. As., Sudamericana.

Bordelois, Ivonne (1998). *Correspondencia Pizarnik*, Bs. As., Planeta.

Cangi, Adrián y Paula Siganevich (comp.). *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

Cella, Susana. (1996) "Figuras y nombres", en: *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora. Págs. 171.

Cobo Borda, Juan Gustavo (1972). "Alejandra Pizarnik: la pequeña sonámbula", en: *Eco*, Bogotá, Tomo XXVI/1, Núm. 151, noviembre, págs. 40-64.

Culleré, Carlos (1972). "Notas sobre el surrealismo en Argentina", en: *Zona Franca*. Caracas, Año II, Segunda época, Núm. 11, febrero, págs. 66-67.

Chavez Silverman, Susana (1990). "The discourse of madness in the poetry of Alejandra Pizarnik", en: *Monographic Review VI*, págs. 274-281.

--- (1977) "The autobiographical as horror in the poetry of Alejandra Pizarnik" en: *Critical Studies of the Feminist Subject*, Giovanna Covi ed., Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento, págs. 265-277.

Freidemberg, Daniel (1981). "Las revistas del cincuenta" y "Poesía Buenos Aires' y la vanguardia", en: Freidemberg, Daniel, *La poesía del cincuenta*, Capítulo 123, Bs. As., C.E.A.L., pp. 559-564.

Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Bs. As., Biblos, Biblioteca de las Mujeres.

Girondo, Oliverio. *Obra*, Bs. As., Losada, 1992.

Goldberg, Florinda (1994). *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*, Gaithersburg, U.S.A., Hispamérica.

Góngora, Luis de. *Obras poéticas I*. Madrid, Clásicos Castellanos, 1974.

Haydu, Susana (1996). *Alejandra Pizarnik. Evolución de un lenguaje poético*, Centro Editorial La Educación, OEA, Colección Interamer 52.

Herrera y Reissig, Julio. *Obras poéticas*, Prólogo de A. Zum Felde, Montevideo, Biblioteca Artigas, Col. Clásicos uruguayos, 1976.

Kamenzain, Tamara (1996). *La edad de la poesía*. Rosario, Beatriz Viterbo Ed.

--- (1997). "El canto del cisne", Epílogo a los *Poemas completos* de Néstor Perlongher, Bs. As., Seix Barral, págs. 367-370.

Korembli, Bernardo (1991). *Todas las que ella era*, Bs. As., Corregidor.

Kuhnheim, Jill (1999). "La promiscuidad del significado: Néstor Perlongher", en: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXV, Núm. 187, Abril-Junio. Págs. 281-292.

Lagmanovich, David (1963). "Poesía Buenos Aires (1950-1960), una revista argentina de vanguardia", en: *Revista Iberoamericana*, núm. 56, México.

--- (1978). "La poesía de Alejandra Pizarnik", *Actas del Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, págs. 885-895.

--- (1997). "La poesía de la mujer argentina en el final del siglo XX", en: *Poesía argentina. Cinco ensayos*, Tucumán, Ediciones del Rectorado, págs. 19-48.

Lagunas, Alberto (1966). "Dos palabras para un reportaje". Entrevista a Alejandra Pizarnik [publicada en 1966 por un diario rosarino ya desaparecido, que la fuente no consigna]: www.portaldellibro.com.

Mackintosh, Fiona (2000). "The Unquenched Thirst: an intertextual reading of 'las dos poetas hermanas', Alejandra Pizarnik and Elisabeth Azcona Cranwell, *BHS*, *LXXVII*, págs. 263-278.

Mallarmé, Stéphane. *Poesía*. trad. de Federico Gorbea, Bs. As., Ediciones Fausto, 1975.

Martínez Cuitiño, Luis (1988). "Girondo y sus estrategias de vanguardia", en: *Filología XXIII*, 1, págs. 151-176.

Maturo de Sola, Graciela (1967). *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Bs.As., E.C.A.

Molina, Enrique (1968). "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo", en: Oliverio Girondo, *Obra*, Bs. As, Losada, 1992, págs. 7-40.

--- (1973). *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*. Bs.As., Losada.

Muschiatti, Defina (1985). "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo", en: *Filología XX*, págs. 153-169.

--- (1989). "El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)", en: *Filología XXIII*, 1, págs. 127-149.

--- (1990). "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada", en: *Filología XXIV*, 1-2, Buenos Aires, págs. 231-241.

--- (1992a). "Ana Cristina César / Alejandra Pizarnik: dos formas de utopía", Florianópolis, *Travessia* 6, págs. 105-112.

--- (1992b). "Las estrategias de un discurso travesti", en: *Diario de Poesía (Dossier)*, Bs, As, invierno 1992, págs. 14-15.

--- (1994). "O/A: identidad y devenir en la poesía argentina contemporánea", en: *Identidade & Representação*, Florianópolis, UFSC, págs. 363-372.

- (1995). "Poesía y paisaje: exceso e infinito", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 538, abril, págs. 81-88.
- (1996a). "Poesía y paisaje: la definición de un mixto", en: *Filología XXIX*, 1-2, págs. 163-171.
- (1996b). "La vanguardia del modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los '80", Actas del V Congreso Internacional del CELCIRP, "Cambio y permanencia en las culturas del Río de la Plata", París IV, La Sorbona. [Citado aquí en: *Fin(es) de siglo y modernismo*, M. Payeras Grau y L.M. Fernández Ripoll ed., Universitat de les Illes Balears: *Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata*, 1996, págs. 661-669.
- (1996c) "Píntenos el alma, Padre", en: *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo Ed., págs. 105-111.
- (1997). "La conexión Trakl-Pizarnik: transformación del modelo gemelar" *Filología XXX* 1-2, págs. 255-264.
- (1999). "Oliverio Gironde y su tienda nómada", en: Oliverio Gironde: *Obra completa*, edición crítica de Raúl Antelo, Madrid, ALLCA XX/Ed. Sudamericana, Col. Archivos, n. 38, págs. 369-378.
- (2000). "Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina", en: *INTI Revista de Literatura Hispánica*, N. 52, Providence, Rhode Island, USA. Págs. 99-116.
- (2002). "La prosa de Alfonsina Storni. Mujer en pose de combate", en: Suplemento de Cultura, *Clarín*, sábado 28 de diciembre, pág. 2.
- Negróni, María (2000). "Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual", en: *INTI Revista de Literatura Hispánica*, N. 52, Providence, Rhode Island, USA. Págs. 169-178.
- Penrose, Valentine (1963). *La condesa sangrienta*. Madrid, Siruela, 1996.

Perlongher, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix-Barral, 1997.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Colihue, 1997.

Piña, Cristina (1991). *Alejandra Pizarnik*, Bs. As., Planeta.

--- (1999). "Amelia Biagioni: la ruptura como tradición" en: *Hablar de poesía*. Nº 1, Año 1, junio, págs. 41-54.

--- (1997) "Voluntad de ruptura y experimentación fecunda" en: *Fénix. Poesía-crítica*. Córdoba, Nº 2, octubre, págs. 95-97 (Recensión de Amelia Biagioni: *Antología poética*. Fondo Nacional de las Artes, Bs.As., 1996).

--- (1989) Introducción, esbozo biográfico y selección antológica de los poemas para el fascículo *Amelia Biagioni*. Bs.As., Col. "Los Grandes Poetas", Centro Editor de América Latina.

--- (1987) "Bajo el signo de la ruptura: Transformación y coherencia en la poesía de Amelia Biagioni", en: *Pliego de poesía*. Bs.As., Nº 5, otoño-invierno.

--- (1986). "El suntuoso plumaje del Fénix: *Las cacerías*, de Amelia Biagioni" en: *Suplemento Literario - Diario La Gaceta*. Tucumán, 2 de noviembre.

--- (1999). *Poesía y experiencia del límite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Bs. As., Botella al Mar.

--- (2001). "Poesía argentina del siglo XX", Curso de Posdoctorado, Virginia University, Resistencia, 27-30 de junio de 2001 (inédito).

Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*. Edición crítica de Cristina Piña. Buenos Aires, Corregidor, 1993.

--- *Semblanza*. Introducción y compilación de Frank Graziano, México, F.C.E., 1992.

Quevedo, Francisco de. *Obras compeltas*. Madrid, Aguilar, 1943.

Rimbaud, Arthur. *Illuminaciones*. Trad. de Raúl Gustavo Aguirre. Bs.As., Centro Editor, 1969.

--- *Prosa completa*. Edición de José A. Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1991.

--- *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*. Trad., prólogo y notas de Luis Justo, Bs. As., Marymar, 1978.

Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Bs.As., Ars, 1997.

Sade, Marqués de (1789-1791?). *Justine o Los infortunios de la virtud*, Barcelona, Tusquets, 2000.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs.As., Nueva Visión.

Storni, Alfonsina (1916). *La inquietud del rosal*, La Facultad, Bs. As.

--- (1920). *Languidez*, Bs. As.

--- *Antología poética*, edición crítica de Alejandro Fontenla, Bs.As., C.E.A.L., 1980.

Zonana, Gustavo (1997). "Itinerario del exilio: la poética de Alejandra Pizarnik", en: *Signos*, Vol. XXX Primero y segundo semestre, Núm. 41-42, págs. 119-144.