

La condición del sujeto poético penetra los géneros

The Status of the Poetic Subject Penetrates Literary Genres

Clelia Moure

Universidad Nacional de Mar del Plata
cimoure@gmail.com

Resumen: El sujeto poético se configura como un concepto esquivo a la reflexión crítica y teórica, dada su complejidad y su relación ambivalente con la figura del autor. Maurice Blanchot y Michel Foucault han reflexionado sobre esta condición problemática del sujeto de la enunciación literaria en relación con otras cuestiones como la naturaleza del significado poético y la especificidad de los géneros literarios. Siguiendo a los autores mencionados, propongo que el pensamiento del afuera y su correlato discursivo: la escritura del desastre, pueden ser puntos de partida eficaces para volver a pensar las problemáticas relaciones entre escritura y subjetividad, y dispositivos teóricos para poner en cuestión la ya muy débil distinción entre géneros literarios. En esa línea de pensamiento propongo la serie poesía/ cartas/ diarios/ ensayo/ crónica como términos o singularidades que participan de la misma condición; “el movimiento del cual proviene la obra” es el punto problemático. Dicho movimiento no es un interior ni un contenido de la obra sino su afuera, lo exterior que la determina y la atraviesa.

Palabras clave: Sujeto poético; Escritura; Exterior; Géneros literarios; Teoría.

Abstract: The poetic subject is an elusive concept for critical and theoretical reflection, given its complexity and ambivalent relation with the author's figure. Maurice Blanchot and Michel Foucault have meditated on the problematic condition of the literary enunciation subject in relation to other issues such as the nature of poetical meaning and the specificity of literary genres. Following the abovementioned authors, I put forward that the thought from outside and its discourse correlate, the writing of the disaster, can be adequate starting points to reconsider the problematic relationship between writing and subjectivity, as well as theoretical devices to question the feeble distinction between literary genres. According to this line of thought, I consider the series poetry/letters/diary/essay/chronicle as terms or singularities that share the same condition; "the movement from which the text comes" is the problematic aspect. This movement is neither an inner part nor a content of the text but its outside, the outside that determines and goes through it.

Keywords: Poetic subject; Writing; Outside; Literary genres; Theory.

*Yo me voy contestando a mí misma
poemas que contestan a otros poemas,
versos que les ganan a otros
y Juana, fascinada, casi impresionada por ese juego,
ella que es inhábil para sus manos,
mira como una criatura
los triunfos, las derrotas de ese ir y venir de palabras,
su vida en realidad.*

Juana Bignozzi, "Y cada vez hay menos tiempo"

Introducción

Una vez más nos hallamos ante el problema del sujeto en la enunciación literaria. Una vez más nos preguntamos quién habla en el relato, en el poema, en la novela, en el ensayo. Sabiendo ahora –después de haber formulado muchas veces la pregunta, después de haber ensayado muchas respuestas– que ese problema no tendrá nunca una "solución" definitiva. Posiblemente sea Maurice Blanchot quien se haya acercado más a la naturaleza de la cuestión al descubrir la potencia signifiante indicada por el pronombre francés *il*¹ (intraducible al castellano) que reúne simultáneamente lo neutro, lo singular y la máxima pluralidad:

La relación con «il»: la pluralidad que detenta el «il» es tal que no se puede marcar por medio de ningún signo plural. ¿Por qué? «Ils» [ellos] designaría aún un conjunto analizable y, por consiguiente, manejable. «Ils» es el modo en que *il* se libera del neutro tomando prestada de la pluralidad una posibilidad de determinarse, volviendo así cómodamente a la indeterminación, como si *il* pudiese hallar en ella el indicio suficiente que le asignaría un lugar, éste muy determinado, en el que se inscribe todo indeterminado.

Si escribo *il*, denunciándolo más que indicándolo, sé al menos que, lejos de concederle un estatuto, un papel o una presencia que lo elevaría por encima de todo lo que puede designarlo, soy yo quien, a partir de ahí, entra en la relación en que «yo» acepta petrificarse en una identidad ficticia o funcional, a fin de que pueda ejercerse el juego de escritura en el que *il*, o bien participa siendo (al mismo tiempo) el producto o el don, o bien es la apuesta, la apuesta que, como tal, como jugador principal, juega, cambia, se desplaza y ocupa el lugar del cambio mismo, desplazamiento que carece de emplazamiento y del que todo emplazamiento carece (Blanchot, 1973: 31-32).

¹ Copio la indispensable nota de la traductora Cristina de Peretti: "Este pronombre personal de tercera persona del singular de género masculino adopta, con frecuencia, el género neutro cuando, en francés, sirve para introducir los verbos impersonales y todos los verbos empleados de forma impersonal: *il faut* (es preciso), *il y a* (hay), *il s'agit de* (se trata de), *il neige* (nieva), *il pleut* (llueve), etc." (Blanchot, 1973: 30, nota 2). Para una mayor precisión en el sentido de este pronombre, ver nota 10.

La relación de resistencia e insistencia simultáneas que el “yo” mantiene con la determinación es una idea deslumbrante, de singular productividad a la hora de pensar la naturaleza de la enunciación literaria. Ésta carece de emplazamiento, se produce en un no-lugar signado por la ausencia de la determinación pero también por la carencia de la indeterminación (por cuanto para la lógica proposicional la indeterminación es negación, no-sentido o insignificancia, tres términos marcados por un índice de exclusión y por lo tanto, en términos de Blanchot, determinados).

Lo neutro es el lugar de todas las posibilidades del sentido que no le pertenece a ninguna. Es el lugar del desplazamiento perpetuo del sentido. Es un espacio de circulación y de resonancia: ningún significado particular, preciso o determinado puede establecerse allí. Por eso es un lugar siempre exterior al pensamiento, al signo y al sujeto. En ese espacio se posiciona el “yo” de la enunciación literaria. Entonces el discurso literario es un habla separada, radicalmente *distinta* de la enunciación comunicativa, reflexiva, científica, social.

El poema de Juana Bignozzi que inicia esta reflexión se juega –se produce– en el ir y venir desde y hacia el afuera, en la posición siempre excéntrica del yo en el enunciado literario: “Yo me voy contestando a mí misma [...] y juana fascinada, casi impresionada por ese juego / [...] mira como una criatura / los triunfos, las derrotas de ese ir y venir de palabras”.

La sutileza de Bignozzi no necesita de un pronombre neutro: el vaivén entre el “yo” del primer verso y la minúscula en el nombre propio, la primera persona que “habla” y “juana” que “mira fascinada” señalan el juego de determinación e indeterminación, apertura de ese lugar paradójico donde el pensamiento del signo y el sujeto se eclipsan (Kristeva, 1968), espacio de máxima potencia del sentido, liberado de la sujeción a los significados de la lengua. Productividad incesante, texto en *travesía* (Barthes, 1971).

Ahora bien, en la segunda parte de esta breve nota me propongo dar cuenta del sujeto poético también en textos tradicionalmente considerados “no-poéticos”. O mejor dicho: indagaré acerca de la enunciación poética *en travesía*, “contaminando” otros géneros discursivos. En la breve galería de textos que voy a recorrer hay una gradación: desde la poesía (Bignozzi, Pizarnik, Gianuzzi), hasta algunas –singulares– cartas (Thénon, Mallarmé) y diarios de dos escritores que reflexionaron obsesivamente sobre su propia escritura (Pizarnik, Kafka), pasando por el ensayo biográfico (o tal vez autobiográfico: Artaud-Van Gogh) para concluir en el muy ambivalente e híbrido territorio de la crónica (Lemebel).

El pensamiento del afuera

Lo exterior, el afuera

En la medida en que el desastre es pensamiento, es pensamiento no desastroso, pensamiento de lo exterior. No tenemos acceso a lo exterior, pero lo exterior siempre nos ha tocado ya la cabeza, siendo lo que se precipita.

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*

La escritura epigramática de Blanchot nos interroga: ¿por qué la elección de un estilo tan críptico, tan renuente a la comunicación, tan enigmático? Considero que su estilo es el resultado necesario –o simplemente inevitable– del pensamiento enfrentado a lo exterior, producto de un gran esfuerzo teórico ante los embates del afuera. “La interrupción de lo incesante: esto es lo propio de la escritura fragmentaria” (25), siendo ambos –la interrupción y lo incesante– el modo de ser de una escritura que no puede dar cuenta de aquello que la produce y al mismo tiempo la quiebra, la hace trastabillar en una especie de tartamudeo: la lengua atravesada por una potencia que la desarticula y la conmueve.

La escritura de Blanchot parece enfrentarse al mismo desafío que la escritura del poeta. Un querer-decir sin salida posible, el cual –no obstante– es la potencia del lenguaje, su condición de posibilidad. En el espacio que Blanchot ha llamado la pasividad, lo neutro o el desastre, la interrupción y lo incesante tienen “el mismo sentido”, aun en su aparente contradicción, porque son el resultado de la misma potencia que genera el lenguaje y lo desajusta.

La escritura de Alejandra Pizarnik parece intuirlo con desgarradora lucidez:

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema,
en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿Adónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.
(Pizarnik, 1993: 152-153) ².

Las líneas que acabo de transcribir pertenecen al poema “Piedra fundamental”, texto de su último periodo; lo cito porque parece asomarse en él la indecible potencia del afuera. Lo que se afirma –lo único afirmado aquí– es la imposibilidad: “no puedo hablar”. El desastre ha penetrado la palabra: “para nada decir”. El resultado (“por eso”) es el sujeto borrado, extenuado, caído: “nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil...”. Se me dirá: has traicionado este poema, le has hecho decir lo que no-dice, pretensión cautiva de la contradicción: el discurso crítico quiere decir, quiere entender, quiere explicar. El texto poético se enfrenta a su propio decir afirmando su

² Alejandra Pizarnik. *Obras completas. Poesía y prosa*. Edición a cargo de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1993.

imposibilidad. Brecha insalvable. No obstante, el lector quiere leer; tanto el deseo del lector como el deseo del crítico caminan –más bien tropiezan– por este desfiladero y, en el mejor de los casos, atisban la Nada (Mallarmé) o se detienen silenciosos ante un orden apenas entrevisto.

En este sentido Blanchot afirma que el discurso de la pasividad necesariamente la traiciona. Ahora bien: aunque nuestro discurso esté obligado a responder a determinadas reglas (una cierta coherencia, unidad de tiempo, espacio y sujeto, etc.) rasgos que la pasividad no puede tener, no obstante “hace que ella aparezca, la presenta y la representa” (1983: 22). He ahí su valor y la razón de nuestra insistencia en la pasión crítica. El nuestro es y será siempre un saber aproximado. No hay alternativa, tampoco hay desazón. El texto crítico puede hacer aparecer lo incesante, aunque mediado por la razón crítica, velado o presentido.

La imposibilidad de la presencia, la dispersión

Hay relación entre escritura y pasividad porque la una y la otra suponen la borradura, la extenuación del sujeto.

Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*

Algo acecha entre el ser y el no ser. Tal vez ésa sea la lección de la escritura poética, y de la reflexión crítica enfrentada a la escritura. Nuestro pensamiento, por hábito o por mandato cultural, abomina de la paradoja y de la ambigüedad. Un modo clásico de rehuir esos dos peligros es el pensamiento binario: lo que es, es, y lo que no es, no es. Parece una fórmula simple, buena, equilibrada. Pero hay algo más –sospechamos– bajo esa superficie homogénea. Los lectores sabemos que algo acecha, velado, entre los pliegues de las afirmaciones y las negaciones que parecen configurar el universo. Aquello que no puede ser negado ni afirmado, porque no forma parte de las verdades de la lengua, aquello que no es ni verdadero ni falso: la ambivalencia del significado poético (Kristeva, 1968) parece ser, más que su defecto, su especificidad.

Leamos un fragmento del bello poema de Joaquín Gianuzzi: “Leda, mi hija pequeña”³:

Secando yo los pañales
de mi hija pequeña, en la lumbre
que nos hizo remota la lluvia
insidiosa de otoño, en la noche,
mido la dulce rendición de las cosas
hacia la realidad de su breve carne
indefensa.
Mientras tanto, duerme, en la pálida
cuna.
¿Y seré yo el que procure el sentido

ocultando sus desdichadas imágenes,
el tumulto, la sombra
que precipita bajo mi frente?
.....
Duerme ahora, en el centro
de la noche de otoño. Sus primeras
preguntas yacen: cuando sean
vueltas al resplandor las guardaré
para siempre asombradas,
como hacemos con esas dulces

³ Gianuzzi, Joaquín. *Obra poética*. Buenos Aires, Emecé, 2000. Todas las citas están tomadas de esta edición.

de todo esto? ¿Basta callar tan solo cintas de seda en el fondo de un cofre.
para que retroceda el mundo hasta el silencio, La respuesta es vasta: azul, mañana, agua...

(Gianuzzi, 2000: 22-23)

Una íntima y tranquila escena doméstica: una niña dormida y su “breve carne indefensa”, una lluvia de otoño, la lumbre, los pañales. Sin embargo, el poeta sabe que eso no es todo. Procurar el sentido es la tarea, que se presenta, tal vez, superior a sus fuerzas: “¿Y seré yo el que procure el sentido / de todo esto? [...] el tumulto, la sombra / que precipita bajo mi frente?”. Tampoco habrá lugar para respuestas precisas, las preguntas permanecerán “para siempre asombradas”.

Lo que hemos denominado, siguiendo a Blanchot, “el afuera” es lo específicamente poético, al tiempo que le es ajeno sin ser anterior ni previo; es su principio activo: aquello que lo constituye y lo desconstituye a la vez, lo que lo hace posible y lo interrumpe. Lo que escapa a nuestro poder de hablar, y al orden habitual de nuestra experiencia: lo que acecha.

La imposible presencia de *lo que es* en su aparente estar-ahí, en su condición fenoménica. La poesía no puede nombrar, porque no representa lo real, ni puede expresar a un sujeto: cancela, de hecho, la posibilidad de la expresión y de la representación (Deleuze, 1969). Ahora bien, se me dirá: la poesía es la más viva y poderosa expresión de la subjetividad humana, del hombre o la mujer asombrados o extasiados ante los misterios de la vida: la naturaleza, el amor, el tiempo, la muerte. Pero la poesía no hace más que rozar ese anonadamiento; como la cifra infinitesimal que se acerca incesantemente a cero, sin alcanzarlo jamás. La poesía está inficionada de infinito.

en esta noche en este mundo	no
las palabras del sueño de la infancia de la muerte	las palabras
nunca es eso lo que uno quiere decir	no hacen el amor
la lengua natal castra	hacen la ausencia
la lengua es un órgano de conocimiento	si digo agua ¿beberé?
del fracaso de todo poema	si digo pan ¿comeré?
castrado por su propia lengua
.....	Los deterioros de las palabras
	deshabitando el palacio del lenguaje

(Pizarnik, 1993: 239-240)

Un decir que escapa a todo signo, a todo objeto y a todo sujeto, a toda nominación: “todo en mí se dice con su sombra / y cada sombra con su doble”, insiste Pizarnik (1993: 237). El poema sabe que aquello que lo funda se sustrae a cualquier denominación, es lo informulable. “Mi última palabra fue *yo* pero me refería al alba

luminosa" (Pizarnik, 1993: 203). Del mismo modo se sustrae a ser vehículo de expresión, por eso, decíamos, la poesía es un habla *separada*.

El lenguaje fragmentario, "el del estallido, el de la dispersión infinita" (Blanchot, 1983: 23), se opone al universo de la expresión, pero sin reponer las alternativas de un esquema binario, sino dando lugar a una fecunda contraposición dialéctica: decir y no-decir abren en el espacio poético una posibilidad del sentido que el habla comunicativa no tiene por estar capturada en una lógica de hierro: verdadero o falso, existente o inexistente. El habla poética por su impersonalidad, por su vínculo contradictorio con el sistema de la lengua, abre un espacio de indeterminación que roza el infinito.

Dentro/fuera de la escritura poética

Cartas y Diarios: La reflexión de los poetas sobre su propio hacer

También los poetas han experimentado la dificultad del pensamiento frente a la potencia oscura que arrecia en los textos poéticos. Muchos nos han legado su reflexión a través de cartas, diarios, entrevistas, comentarios. Propongo a continuación un breve recorrido por algunos de esos textos laterales, donde podría verse una segunda intención poética, aunque –en realidad– no creo que haya segunda intención ni carácter lateral; más bien al contrario, en ellos solemos encontrar la mejor definición (siempre paradójal), una posible aproximación (a tientas), la íntima convicción (a medias revelada) del poeta frente a su propio hacer.

El libro más interesante, a mi juicio, de Susana Thénon es *distancias*, publicado en 1984. Ana María Barrenechea (2001) nos ha permitido a los lectores conocer una carta que le dirigió la autora a propósito de ese libro, y la transcribo a continuación porque me parece que expresa la tensión entre lo decible y lo indecible, que da lugar al poema pero también a este discurso "no poético":

Te mando en esta carta dos poemas de la serie nueva, los únicos hasta ahora que considero terminados. La serie se llama "distancias" y todavía no puedo explicar claramente el porqué. Solo sé que tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la "distancia", aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro⁴.

Leo esta misiva en la tradición de los textos (¿privados?) que escriben los poetas. La paradoja del decir poético que sabe y que no sabe al mismo tiempo. Un decir irremplazable, y a la vez "inútil" en un sentido llano y transaccional, o tal vez "inútil" en un sentido desgarradoramente existencial.

⁴ Susana Thénon. *La morada imposible*. Edición a cargo de Ana M. Barrenechea y María Negroniñ. Buenos Aires, Corregidor, 2001: 130.

Esta tradición que funciona dentro y fuera de la escritura poética fascina a lectores y críticos quienes saboreamos el querer decir del poeta buceando en su propio universo, o apenas nadando entre el deseo de decir y la aceptación de que es imposible decir algo más de lo que ya el poema ha dicho.

Desalentada por mi poesía. Abortos, nada más. Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto solo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme. Aparte de ello no olvido lo correspondiente al lenguaje, expresión, etc., materias en las que soy una completa intrusa (1957. Noviembre. Domingo, 24).

Si siento algo suavemente benigno cuando escribo estos silencios o cuando surgen las imágenes de mis poemas no es el placer de crear sino el asombro ante las palabras. Nada ni nadie, en mí, se atreve a moverse, a girar, a rodar. [...] Mi asombro ante mis poemas es enorme. Como un niño que descubre que tiene una colección de sellos postales que no reunió (1961. 25 de marzo).

Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo. Queda un predicado mutilado, quedan harapos de atributos que no sé a quién o a qué regalar. Esto se debe a la falta de sentido de mis elementos internos. No. Más bien se trata de una dificultad de la atención y, sobre todo, de una suerte de castración del oído: no puedo percibir la melodía de una frase. De allí, también, mi curiosa entonación, mis dificultades orales. Esto que digo viene a ser mi emblema. Mis dificultades orales provienen de mi lejanía de la realidad (1964. Martes, 2 de mayo)⁵.

Percibo en la obra de Alejandra Pizarnik los ecos de Kafka y Mallarmé, entre la desdicha y la desesperación, frente a la escritura imposible, ante la Nada. Los diarios del primero y las cartas del segundo son textos ineludibles en un recorrido de estas características, por la rica influencia que han ejercido en poetas y narradores de todo el mundo. Voy a transcribir algunos fragmentos. Leemos en los *Diarios* de Franz Kafka:

Casi ninguna palabra que escribo concuerda con otra; las consonantes se entrechocan con ruido de latas, y las vocales cantan como negros de feria. Mis dudas envuelven cada palabra, las veo antes de ver la palabra; pero ni eso, no veo de ningún modo las palabras, las invento. Esto no sería la peor desgracia, realmente, si pudiera inventar palabras capaces de alejar en alguna dirección

⁵ Alejandra Pizarnik. *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becció. Barcelona, Lumen, 2003.

ese olor cadavérico, para que no nos diera directamente en la cara a mí y al lector (1910, 15 de diciembre).

Mis fuerzas no alcanzan para una sola frase más. Sí, 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 (1910, 27 de diciembre).

Ayer, incapaz de escribir ni siquiera una sola palabra. Hoy, lo mismo. ¿Quién me salvará? Y ese tumulto en mi interior, en lo profundo, casi invisible. Soy como un enrejado viviente, un enrejado que sigue en pie y que quisiera desmoronarse (1914, 8 de abril)⁶.

Es curioso advertir que dos escritores tan lejanos en el tiempo y el espacio como Kafka y Pizarnik, puedan ser tan cercanos en el tono, en el desgarramiento, en la soledad absoluta ante la tarea de escribir. Parece haber una matriz de silencio, un núcleo resistente y hostil que el escritor no puede atravesar, no puede remontar. La muerte, el silencio, la imposibilidad de la escritura, el fracaso, son temas recurrentes en este “género” híbrido, mezcla de ensayo y reflexión, de poesía y monólogo interior.

Mallarmé manifiesta mayor confianza en su escritura, al menos en algunas de sus cartas. Transcribiré dos fragmentos. El primero corresponde a una carta a su amigo Henri Cazalis desde Tournon. El segundo está extraído de una carta del mismo año dirigida a Théodore Aubanel, también desde el colegio de Tournon:

Desdichadamente, ahondando los versos hasta ese punto, he encontrado dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada, a la cual he llegado sin conocer el Budismo, y estoy todavía demasiado desolado para poder creer aún en mi poesía y volver a ponerme al trabajo, que ese pensamiento aplastante me ha hecho abandonar. Sí, lo sé, no somos más que vanas formas de la materia, -pero bien sublimes para haber inventado a Dios y nuestra alma. Tan sublimes, ¡amigo mío! Que quiero darme ese espectáculo de la materia, teniendo conciencia de ella, y, sin embargo, lanzándose locamente en el Sueño que ella sabe no ser [...] el otro vacío que he encontrado es el de mi pecho (28 de abril de 1866).

Después de haber encontrado la clave de mí mismo –clave de bóveda, o centro, si tú quieres, para no enredarnos con metáforas– centro de mí mismo, donde me mantengo como una araña sagrada, sobre los principales hilos ya surgidos de mi espíritu, y con la ayuda de los cuales tejeré en los *puntos de encuentro*

⁶ Franz Kafka. *Diarios*. Trad. de J. R. Wilcock. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1977.

maravillosos encajes, que adivino, y que existen ya en el seno de la Belleza. (28 de julio de 1866)⁷.

Tal vez lo único que pueda afirmarse con certeza respecto del habla poética es que se trata de un acto de plena escritura, por cuanto el poema no remite a ningún otro decir. Si, como en este y otros casos, el poeta reflexiona sobre su escritura y vuelca esas reflexiones en su diario o en cartas privadas, el texto re-produce la posición exterior y anonadada que funda y da lugar a la escritura poética. De algún modo esos textos que estamos considerando aquí participan de la condición específica del lenguaje poético que intento reconocer, en virtud de un acercamiento exploratorio de la experiencia-límite intransferible y renuente a todo intento de definición.

En la dolorosa afirmación de Alejandra Pizarnik: "Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical", el lector se enfrenta con un lenguaje extraño, que parece no dar con el sentido en su intento de traducir lo intransferible. "Es que me falta el sujeto. Luego, me falta el verbo. Queda un predicado mutilado, quedan harapos de atributos que no sé a quién o a qué regalar". La experiencia del afuera produce un efecto de extrañamiento para el propio yo que escribe. En el poema "Piedra fundamental", ya citado, la voz poética declara: "algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella." (Pizarnik 1993: 152). Observamos en ambos textos la continuidad de una experiencia intransferible que no obstante insiste en ser articulada, aunque el diario, el comentario, la carta, el poema, no puedan traducirla a palabras.

Poesía y materia. El ensayo de Artaud sobre la obra de Van Gogh

Si, el Verbo se hizo carne [...] y sobre todo en Artaud, el cuerpo se hizo verbo.
Alejandra Pizarnik

Tal vez sea *Van Gogh el suicidado por la sociedad*⁸ la obra más lúcida de Antonin Artaud, paradójicamente ubicada en el llamado "periodo negro", es decir, la escritura fechada después de su internación en el hospital psiquiátrico de Rodez. Allí Artaud habla de Van Gogh, de la pintura de Van Gogh, y, como en ningún otro lugar a mi juicio, habla de sí mismo y de su propia escritura. Me voy a referir, precisamente, a aquellas afirmaciones que, no obstante estar referidas a Van Gogh, hablan de su preocupación central y de sus concepciones acerca de la literatura y del arte en general.

Artaud afirma que Van Gogh murió

⁷ Stéphan Mallarmé. *Cartas sobre la Poesía*. Trad. de Rodolfo Alonso. Córdoba: Ed. del Copista, 2004: 27-28 y 42-43.

⁸ Antonin Artaud. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Trad. y notas de Algo Pellegrini. Bs. As.: Ed. Argonauta, 1987.

por haber llegado a ser corporalmente el campo de acción de un problema a cuyo alrededor se debate, desde los orígenes, el espíritu inicuo de esta humanidad, el del predominio de la carne sobre el espíritu, o del cuerpo sobre la carne, o del espíritu sobre uno y otra. ¿Y dónde está, en ese delirio, el lugar del yo humano? Van Gogh buscó el suyo durante toda su vida, con energía y determinación excepcionales (Artaud, [1947] 1987: 80).

La gran cuestión que “suicidó” a Van Gogh, que obsesionó a Artaud, aparece aquí lúcidamente planteada, y señalada como la gran cuestión: “Descubrir qué era y quién era él mismo”; ese fue el desafío de Van Gogh y también el de Artaud. El descubrimiento del problema y, más aún, su temida develación, es, según Artaud, lo que la sociedad prohíbe y aquello que las instituciones castigan con el aislamiento y la exclusión: “Y así fue que Van Gogh murió suicidado, porque el consenso de la sociedad ya no pudo soportarlo” (Artaud, [1947] 1987: 111). La acusación que lanza Antonin Artaud contra la humanidad y que lo separa de ella, uniéndolo a Van Gogh y a su soledad de sabio y triste genio iluminado, está orientada sobre todo a rechazar su actitud ante la vida, ante la realidad: “Pues la humanidad no quiere tomarse el trabajo de vivir, de tomar parte en ese codeo natural entre las fuerzas que componen la realidad [...] Aquél que no husmea la bomba en cocción y el vértigo comprimido no merece estar vivo”.

Releo y subrayo algunas palabras reveladoras: *las fuerzas que componen la realidad; el vértigo comprimido*; lo que en otro fragmento ha denominado *materia explosiva; volcán maduro*. Su concepción de la realidad como fuerzas en trance, a punto de estallar, como la calma entre dos tempestades, se asocia con su comprensión de la obra de Van Gogh quien pintaba –según sus propias palabras– “en lugar de líneas y formas, cosas de la naturaleza inerte como agitadas por convulsiones. E inerte” (Artaud, [1947] 1987: 82).

Es así como su propia práctica artística resulta objetivada y vista al trasluz de la práctica artística de su admirado Van Gogh. Y lo que más admira en él, es la realización de su propio y tantas veces declarado anhelo: atravesar la barrera que separa cuerpo y pensamiento, ir más allá (peligrosamente más allá) de lo real inmediato; alcanzar “ese estado de iluminación en el cual el pensamiento en desorden refluye ante las descargas invasoras de la materia, en el cual pensar ya no es consumirse, y ni siquiera es, y en el cual no queda más que reunir cuerpos, mejor dicho ACUMULAR CUERPOS” (Artaud [1947] 1987: 92).

Poesía y crónica. El caso Lemebel

El decimotercer texto de *La esquina es mi corazón*, “La música y las luces nunca se apagaron” (Lemebel, 1995: 61-62) está constituido por un único largo párrafo. Este rasgo, que se destaca visualmente aún antes de comenzar la lectura, acompaña otro rasgo no menos relevante de su construcción: no es posible ubicar (determinar) el sujeto de la enunciación.

La primera forma verbal conjugada es “pica” (de: picar), pero el texto omite o retacea el sujeto de esa acción. Además, ese verbo tiene nada menos que 46 acepciones según el Diccionario de la Real Academia Española. La gran mayoría son de uso habitual, al menos en el habla de los países del cono sur. Transcribo en nota al pie algunas de esas acepciones, porque me interesa señalar que en este texto, curiosamente, *cualquiera de ellas* podría perfectamente armonizar con el contenido de la frase en cuestión, sea en sentido literal o figurado, lo cual potencia el carácter difuso o ambivalente de la acción y en consecuencia de su agente: “Como cualquier sábado que pica⁹ la calle por darse un reviente, un pequeño placer de baile, música y alcohol”.

La frase citada inicia la crónica; dada la polisemia del verbo, el sujeto de “pica” puede ser una tercera persona tácita que narra los hechos (cuyas marcas han sido borradas), también puede ser el sábado, y aun la calle. En las oraciones que transcribo a continuación la omisión del sujeto se consolida como procedimiento:

Por si aparece un corazón fugitivo reflejado en los espejos de la disco gay. Cuando todavía es temprano para una noche porteña, pero el loquerío está que arde en la Divine [...] En la fantasía coliza de soñarse jet set en Marbella o Cannes, bailando la misma música, salpicadas por las mismas luces, juntando las monedas para otra piscola y no deprimirse viendo el sucio puerto y sus latas mohosas (Lemebel, 1995: 61).

Desde la primera oración advertimos que el texto se enuncia desde un punto de vista individual, móvil y muy cercano a la experiencia de los hechos. El retaceo de un “yo” en la enunciación se hace evidente porque el relato se inicia con una voz que parece estar a cargo de un sujeto individual (“por darse un reviente, un pequeño placer [...] Por si aparece un corazón fugitivo reflejado en los espejos de la disco”) pero inmediatamente el punto de vista pasa de la calle a estar dentro de la disco, es decir que la mirada (el olfato, el tacto) parece acompañar a un sujeto itinerante que –suponemos– será protagonista. El texto es rico en procedimientos que provocan en el lector la experiencia

⁹ De “picar”. Según el DRAE: PICAR: 1. tr. Pinchar una superficie con instrumento punzante. Ú. t. c. prnl. 3. Morder o herir con el pico o la boca ciertos animales. 4. Cortar o dividir en trozos muy menudos. 5. Tomar las aves la comida con el pico. 6. Morder el pez el cebo puesto en el anzuelo para pescarlo; y por ext., acudir a un engaño o caer en él. 7. Enardecer el paladar ciertas cosas excitantes; como la pimienta, la guindilla, etc. Ú. t. c. intr. 9. Avivar con la espuela a la cabalgadura, espolear. 11. Llamar a la puerta. 15. Corroer, horadar un metal por efecto de la oxidación. Ú. m. c. prnl. 16. Golpear con pico, piqueta u otro instrumento adecuado, la superficie de las piedras para labrarlas, o la de las paredes para revocarlas. 18. fig. Mover, excitar o estimular. Ú. t. c. intr. 29. intr. Experimentar cierto ardor, escozor o desazón alguna parte del cuerpo. 31. Tomar una ligera porción de un manjar o cosa comestible. 36. Volar las aves veloz y verticalmente hacia tierra. 42. Estar en celo los animales por haber conocido hembra. 44. fig. Ofenderse, enfadarse o enojarse, a causa de alguna palabra o acción ofensiva o indecorosa.

física del ruido, la música a todo volumen, las luces, el humo, el olor y la asfixia provocados por el incendio.

El relato del acontecimiento, entonces, que crece en intensidad y en velocidad narrativas, está dado por una conciencia que acompaña al personaje, sin ninguna marca autorreferencial:

Por eso *nadie* se da cuenta del olor a humo que sube la escalera, que hace toser a una loca con asma, que dice que tiene asma de losca. “Que se quema el arroz”, grita *alguna*. Y las ensaladas también, niña, pero la música y las luces *nadie* las apague; ni siquiera la bomba incendiaria que un fascista arrojó recién en la entrada (Lemebel, 1995: 62. Énfasis mío).

El procedimiento que estoy tratando de cartografiar está minuciosamente construido: ninguno de los sujetos gramaticales que aparecen en el texto corresponden a un emisor que pueda ser determinado. El sujeto del relato es –si se me permite la invención– un “yo flotante”, que en ningún momento dice “yo” ni ninguna otra forma pronominal ni verbal en primera persona, lo cual produce el efecto cinematográfico de la cámara subjetiva: el sujeto de la enunciación, que está allí dentro de la discoteca ardiente, es un ojo (también oído, boca, piel, en suma: percepción), un punto de observación y percepción que narra:

Como si la música y las luces acompañaran la escena dantesca que arde a puerta cerrada. Con demasiado calor para seguir bailando, demasiado terror para rescatar la chaqueta Levis en el guardarropía. Atrapados en el choclón de locas gritando, empujando, pisando a la asfixiada que prefiere morir de espanto. Buscando la puerta de escape que está cerrada y la llave nadie sabe. Entonces a los baños, dice alguien que lo vio en una película. Atravesando la pista encendida entre las brasas de locas que danzan con la Grace y la música que sigue girando. Pisar las vigas y espejos al rojo vivo que multiplican la Roma disco, de Nerón Jones, atizando la fogata desde los parlantes. Sin mirar atrás las parejas gays calcinadas en los carbones de Pompeya (Lemebel, 1995: 62).

La música, las luces, los espejos, el humo y el calor abrasador determinan la intensidad auditiva, visual, olfativa y táctil del relato, y al mismo tiempo dan la condición itinerante y la posición frágil de la enunciación. La voz no representa los hechos, es parte de ellos y del colapso inminente. En razón de este procedimiento los lectores participamos, estamos allí en medio de la hoguera; percibimos el humo, los carbones, el calor, el pisoteo, la asfixia. El efecto cinematográfico se intensifica por la asociación libre de la voz interior: Roma, Nerón, Pompeya, como cuadros que se agolpan en el fluir de una conciencia aterrada. Las acciones que proliferan dándole un ritmo vertiginoso a la última parte, están sin conjugar: atravesando, pisar, sin mirar atrás, encontrar los baños, abrir todas las llaves, quemándose las manos, decidirse a dar el salto, atreverse ahora que la cola está ardiendo, empujada por la hoguera, volando sobre el muelle de Valparaíso.

En este texto Lemebel construye lo que Julia Kristeva ha denominado “sujeto cerológico”. Precisamente este concepto se inscribe en su análisis del significado poético que desarrolla en el artículo “Poesía y negatividad” (1968: 55-93), en el que aborda textos de Charles Baudelaire y de Stéphane Mallarmé. No obstante considero absolutamente pertinente su traslado a otros géneros por cuanto la construcción del sujeto de la enunciación poética (tal como ha sido señalada en los textos que hemos recorrido) no es un patrimonio exclusivo del género poético en sentido estricto. De hecho, en su artículo “El engendramiento de la fórmula”, incluido en el mismo volumen (1969: 95-216), la autora realiza dicho traslado cuando considera a la narración y al teatro como casos de la dialéctica fenotexto / genotexto.

Volvemos a situarnos en el pensamiento del afuera al que nos hemos referido en la Introducción –lugar paradójico de la enunciación literaria– a pesar del propósito de registro y la referencia a un hecho realmente sucedido, intención propia de la crónica que este texto verifica. Sin embargo se produce en él la especificidad de la práctica poética: la recaída desajustada del enunciado, marcada por los embates del afuera (en esta perspectiva teórica, no leemos más que *huellas*). Lo visible textual es el resultado de un desfase: el texto muestra su imposibilidad de dar paso¹⁰ a la fuerza que lo engendra, por cuanto esta fuerza no es simbolizable.

La construcción del sujeto en este texto particular de Lemebel, “lo destituye” afirmo con Blanchot, “del papel de sujeto que parece aceptar”. Un sujeto ausente pero activo, por cuanto permanece desocupado para diseminarse en una serie infinita de lugares y de percepciones (música, luces, fuego, humo, olores).

El procedimiento discursivo es literario y es histórico: construye un punto de observación que nomadiza el espacio y la temporalidad del relato. Hay un suceder, el incendio infestado de música, luces y locas huyendo y aplastándose en la disco “que arde a puerta cerrada”. El suceder tiene la dinámica indetenible que genera su construcción sintáctica: no hay puntos y aparte, no hay marcas gramaticales del emisor

¹⁰ Esta crónica de Pedro Lemebel se inscribe también en el espacio de lo neutro blanchotiano: “// [él, lo, ello, a veces no se traduce] la apertura prohibida: eso es lo que indicaba ese nombre, apenas una palabra que lo designaba de una forma tan eminente no designando a nadie y, además, con una indicación indirecta pero que parecía referirse cada vez más indirectamente a ese punto preciso, determinado-indeterminado, un vacío de universo” (49). “Lo más difícil: no identificar ni fijar el // como si fuese lo mismo y estuviese siempre en el mismo lugar donde se ha decidido asirlo. El hecho de que //, en la frase más sencilla, esté un poco retirado de la frase y más bien en cada momento vacío que la articulación reserva para su juego, lo destituye del papel de sujeto que parece aceptar. // se desdobra así redoblándose indefinidamente: [...] es como la coartada de otro //, el cual no jugaría ningún papel, no desempeñaría ninguna función, salvo la de permanecer desocupado repitiéndose invisiblemente en una serie infinita que el análisis trata de recuperar”. Maurice Blanchot. *Le pas au-delà*. París: Gallimard, 1973. (Versión castellana: *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1984: 49-50).

ni deícticos que permitan establecer el lugar, el tiempo, los actores. El vértigo textual efectúa la vivencia fragmentada de la conciencia que narra: el sujeto de esta historia. “La música y las luces nunca se apagaron” es el título y la frase final: la circularidad textual acompaña el devenir del acontecimiento que no cesa.

La crónica atraviesa sus propios límites genéricos (por naturaleza híbridos) y participa de los rasgos propios de la enunciación poética: narra el colapso del lugar; el tiempo se subsume en un instante y ya no puede oficiar de eje ordenador; el no-sujeto barre con las convenciones de la enunciación historiográfica y se sustrae a los mecanismos de la mimesis clásica. “La música y las luces nunca se apagaron” más que “representar”, actualiza el acontecimiento.

Conclusiones

La reflexión que antecede –por su brevedad y los necesarios límites bibliográficos que nos hemos impuesto– no pretende dar cuenta de la compleja problemática que apenas roza. Mi reflexión, como se ha visto, se alimenta de la de otros: Blanchot, Kristeva en el campo teórico; Bignozzi, Gianuzzi, Pizarnik, Thénon, Kafka, Mallarmé, Artaud y Lemebel en el campo problemático de la escritura poética. El trabajo con esa doble vertiente del pensamiento (la de los teóricos y la de los poetas) encierra un presupuesto: la literatura –su especificidad– no es un objeto de estudio que “se ofrezca” al pensamiento metodológico convencional, o diríamos mejor, que se deje observar y analizar según las alternativas de ningún método descriptivo de corte positivista. Ello me ha llevado a equiparar –si cabe el término– el pensamiento de Blanchot y de Kristeva con el de Pizarnik, Kafka, Mallarmé, Artaud.

La escritura poética expulsa al sujeto que habla a un afuera indeterminado, una abertura sin fondo: el lugar de la dispersión y de la ausencia de ser, lugar de la plena incertidumbre y de la soledad esencial. Por ello he dicho –siguiendo también a Kristeva y a Deleuze– que el texto poético no expresa a un sujeto ni puede representar lo real, es decir, carece de las dimensiones de la expresión y de la designación. Por lo mismo, toda posibilidad de dar cuenta de lo real, de nombrar o nombrarse queda definitivamente abolida.

En su conocido artículo sobre Artaud, Blanchot recuerda la correspondencia entre el poeta y el crítico y editor Jacques Rivière:

Poemas que considera insuficientes e indignos de ser publicados, dejan de serlo cuando son completados por el relato de la experiencia de su insuficiencia. Como si lo que les faltara, su defecto, se convirtiera en plenitud y acabamiento por la expresión abierta de esa falta y la profundización de su necesidad. Jacques Rivière se interesa, más que por la obra misma, por la experiencia de la obra, por el movimiento que conduce hasta ella, y por el rastro anónimo, oscuro que ella representa con torpeza. Más aún, el fracaso [...] se convierte en el signo sensible de un acontecimiento central del espíritu sobre el cual las explicaciones

de Artaud arrojan una luz sorprendente. Nos encontramos, pues, en los comienzos de un fenómeno al cual parecen estar vinculadas la literatura y aun el arte: la existencia de un poema que no tenga por “sujeto” tácito o manifiesto su realización como poema, y el hecho de que el movimiento del cual proviene la obra sea aquello con vistas a lo cual la obra es a veces realizada y a veces sacrificada (Blanchot, 1994. Versión digital).

He aquí la cuestión: “el movimiento del cual proviene la obra” es el objeto de la reflexión de Artaud, y por ello, el punto problemático (y lo que le interesa a Rivière) no es la obra misma sino su ausencia. Dicho movimiento no es un interior ni un contenido, es su condición y al mismo tiempo su afuera, lo exterior que la determina y la atraviesa.

Por ello el pensamiento filosófico –que exige un objeto, trabaja con proposiciones, produce conceptos– no puede lidiar con la ausencia radical de la obra. Por ello la reflexión teórica no “avanza” en relación a este objeto esquivo, inobservable. Ello explica en alguna medida la reticencia de la reflexión teórica para abordar el género poético. La dificultad es de carácter gnoseológico: como señala Julia Kristeva en el artículo citado, el efecto poético es inobservable “puesto que no fijable en un número finito de unidades concretas”. “Operación en movimiento e ininterrumpida” (1968: 70), el lenguaje poético se resiste a ser tratado por el discurso teórico y crítico tanto como se les resiste a los propios poetas cuando quieren hablar de él. Y su condición intratable deriva de su naturaleza. No es el resultado de un defecto crónico del pensamiento teórico, ni de una disminución insalvable de la crítica, tampoco se trata de un misterio o de alguna sobrenatural inefabilidad del género. Lo único que explica este problema es la condición misma de la lengua poética; lo que Blanchot y Foucault han llamado “la experiencia desnuda del lenguaje”, “el pensamiento del afuera” o “la escritura del desastre”. Lo que Arthur Rimbaud denominó otredad. Alejandra Pizarnik lo ha expresado con insistencia: “la lengua es un órgano de conocimiento / del fracaso de todo poema / castrado por su propia lengua” (1993: 239).

Cuando otros discursos (no poéticos, producidos en la esfera de la teoría literaria o de la comunicación privada) se proponen dar cuenta del movimiento –extraño a la lengua– del cual proviene la obra, se enfrentan inexorablemente al mismo desafío que el poeta y su escritura es atravesada por la misma potencia -destructora y generadora a la vez– que desconoce al sujeto.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, Antonin (1947). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Traducción y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 1987.
- Barthes, Roland (1966). *Crítica y verdad*. Trad. de José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- Barthes, Roland. (1971). "De la obra al texto". En: *El susurro de la lengua*. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Blanchot, Maurice (1955). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Blanchot, Maurice (1973). *El paso (no) más allá*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Blanchot, Maurice (1983). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Blanchot, Maurice (1994). "Blanchot sobre Artaud", *Zona erógena*, n. 17, Versión digital <http://www.educ.ar>, 11/12/12.
- Deleuze, Gilles (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1973). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- Foucault, Michel (1986). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Kristeva, Julia (1968). "Poesía y negatividad" y "El engendramiento de la fórmula". En: *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos, 1981.

TEXTOS LITERARIOS

- Bignozzi, Juana. "Cada vez hay menos tiempo". En: *Mujer de cierto orden*. Recogido en: *La ley tu ley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- Gianuzzi, Joaquín. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Kafka, Franz. *Diarios*. Trad. de J. R. Wilcock. Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1977.
- Mallarmé, Stéphan. *Cartas sobre la Poesía*. Trad. de Rodolfo Alonso. Córdoba: Ed. del Copista, 2004.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas. Poesía y prosa*. Edición a cargo de Cristina Piña. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Edición a cargo de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2003.
- Pizarnik, Alejandra. "El verbo encarnado". En: Antonin Artaud. *Textos*. Buenos Aires: Aquarius, 1971.
- Thénon, Susana. *La morada imposible*. edición a cargo de Ana M. Barrenechea y María Negroni. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1995.