

Escritura y resonancia. Variaciones sobre el cuerpo poético

*Writing and resonance. Variations
about the poetic body*

Adrián Cangi

Resumo

“Escribir nos cambia” anota Maurice Blanchot en su libro *El espacio literario* (1955). “No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos”. Escribir no confirma nuestra identidad sino que nos expone en relación con el mundo. Sabemos que “todo trabajo nos transforma, toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros”. Escribir es mucho más que un problema personal: la vida no es ni un asunto privado ni un material de archivo. La vida excede al yo, a la conciencia y al sujeto; sólo percibimos sus efectos en una vida. La escritura es un “paso de vida” por unos umbrales perceptivos y afectivos.

Palavras-chave

estética, estilo, cuerpo

Abstract

*“Writing changes us” notes Maurice Blanchot in his book *The space of literature* (1955). “We do not write according to what we are; we are according to what we write” Writing does not confirm our identity but exposes us in relation to the world. We know that “all work transforms us, every action carried out by us is action on us”. Writing is much more than a personal problem: life is neither a private matter nor an archive material. Life exceeds the self, the conscience and the subject; we only perceive its effects in a life. The writing is a “step of life” by a few perceptive and affective thresholds.*

Keywords

aesthetics, style, body

Adrián Cangi

**Universidad Nacional de
Avellaneda**

Dr. en Filosofía y Letras – USP;
Dr. en Sociología – UB; Director
de la Maestría en Estéticas
Contemporáneas
Latinoamericanas – UNDAV
(Universidad Nacional
de Avellaneda).

adriancangi@hotmail.com

Acrobacias de la carne y figuras de sensación

Escribe el filósofo francés Jean-Luc Nancy en su libro *58 indicios sobre el cuerpo*. Extensión del alma (2007, p. 31-32):

El cuerpo va por espasmos, contracciones y distensiones, pliegues, despliegues, anudamientos y desenlaces, torsiones, sobresaltos, hipos, descargas eléctricas, distensiones, contracciones, estremecimientos, sacudidas, temblores, horripilaciones, erecciones, náuseas, convulsiones. Cuerpo que se eleva, se abisma, se abre, se agrieta y se agujerea, se dispersa, se echa, salpica y se pudre o sangra, moja y seca o supura, gruñe, gime, agoniza, cruje y suspira.

Constatamos que los cuerpos son una convulsión de indicios y de síntomas, y que todo termina por “hacer un cuerpo”. Ante el cuerpo sólo disponemos de vestigios, de huellas, de improntas y de indicaciones. Frente a la colección de pedazos y de secretos, de incorporaciones y de expurgaciones, de pliegues y de despliegues, enfrentamos cada vez una diferencia anómala, que algunos gustan llamar “deforme”. Cuerpo es el nombre de una colección de partes que indica una presencia que es en extremo singular aunque descansa en una tipología social. Un olor erótico afectivo es siempre un acento irremplazable aunque percibamos la máscara llamada identidad de aspecto, remitida una y otra vez a la raza y al género, a la clase y a la etnia. Es posible decir que cuando se nombra el cuerpo en su intensidad se toca una erupción que excede la identidad de aspecto. Es lo que algunos han llamado “el deseo de ser un volcán”. Deseo que expone simultáneamente el cuerpo biográfico y el “cuerpo poético”. Entre ambos insiste una síntesis disyuntiva, y sobre esta síntesis pivota el umbral de pasaje entre experiencia y obra.

El cuerpo es sexo y relación, y su corporeidad sexuada en relación lo sacude al “fuera de sí mismo” por el espasmo, el sollozo o el suspiro, donde la genitalidad obra tanto como el cerebro en la intensidad que lo atraviesa. Puede decirse que lo finito es el cuerpo biográfico con sus experiencias y atletismos de la carne y que lo infinito son la sensación y el sentido que se intercambian por un instante en el llamado “cuerpo poético”. Afirma Nancy (2007, p. 27): “El cuerpo es nuestro y nos es propio en la exacta medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro propio ser, en el caso que éste existiera”. El ser es la apuesta ontológica de la filosofía mientras el cuerpo es la radicalidad anatómica, indicial y excitable al que se reconoce por sus marcas internas o externas. El cuerpo siempre será arruga o cicatriz, excoriación o tatuaje. Ha sido llamado el excedente o el inconsciente pero todo cuanto el cuerpo toca culmina por hacer cuerpo de la sensación que escapa del cuerpo orgánico.

En su libro *En los confines del cuerpo* (2004) el filósofo italiano Franco Rella cita al escritor Harold Brodkey (*Esta salvaje oscuridad*, 1996) para indicar la tensión entre sexualidad y libertad: “Después de todo el sexo no es sabio: mírame. La loca naturaleza del amor sexual está aquí, frente a ti, siempre. Deber cívico, ambición; incluso libertad personal se le oponen” (2004, p. 17). La “libertad personal” puede incluso ir más allá del sexo y de la relación. ¿En que parte del cuerpo o del alma reside la libertad personal? ¿Podrá la libertad personal del cuerpo centrarse en el cerebro, con sus conexiones del orden de la sensación y sus integraciones del orden del sentido? Habrá que escuchar a Nietzsche en la cúspide de su rigor: “Cuerpo soy en todo y para todo, y nada más; y alma no es más que una palabra para indicar alguna cosa del cuerpo. El cuerpo es una gran razón, una pluralidad con un solo sentido; una guerra y una paz; un rebaño y un pastor” (NIETZSCHE, 1989, p. 38). El filósofo está en lo cierto porque el cerebro es

aquel órgano del cuerpo que se extiende más allá de si mismo. La tradición occidental lo llamó alma, espíritu y conciencia aunque supo distinguir el alma como forma del cuerpo, el espíritu como la fuerza que produce al alma y la conciencia como la ilusión de totalidad del cuerpo. El cuerpo inconsciente expresa el espíritu y es lo que conocemos como “energía” más allá de cualquier ingenio o inteligencia. La fuerza o energía conserva por la percepción cerebral, a través de conexiones e integraciones, lo que el movimiento de la materia disipa. Se dice que el cerebro opera por sensaciones y sentidos: intensifica y contrae sensaciones tanto como las conserva, orienta y extiende sentidos por vibración tanto como los dirige.

Antes de morir en 2011, el ermitaño pintor inglés Lucien Freud –nieto de Sigmund Freud, quien pensó el cuerpo como síntomas inconscientes–, dejó registrado algunos pensamientos en el film *El Dios de las pequeñas cosas* (2009) de Tim Meara. Se escucha su voz firme forjada de interminables silencios que dice: “Te muestro que no pinto con colores desolados para mi propio placer sino que no puedo cambiar mis ojos. Mi falta de convicciones desgraciadamente está llena de convicción. Ardo de rabia e indignación, pero mi ideal de arte exige que el artista no demuestre nada de eso y que si aquellas aparecen en sus obras, lo hagan como Dios en la Naturaleza. El hombre no es nada, la obra lo es todo. Creo que la mayor característica del genio es antes que todo la energía. Lo que más detesto en todo arte, lo que me lleva hasta el borde del disgusto es aquel que se muestra ingenioso e inteligente. Esto no es igual al mal gusto, que es una buena cualidad como el error. Para tener lo que es llamado ‘mal gusto’, hay que tener un sentido de la poesía. La inteligencia es incompatible con la poesía genuina. Lo que parece ser el propósito más difícil para el arte no es hacer reír o llorar sino hacer lo que la Naturaleza hace: llenarnos de maravillas. Las obras más hermosas poseen de hecho esta cualidad. Son serenas en su aspecto, incomprensibles”. Parece haber en éstas palabras un cuerpo, un alma y un espíritu unificados en un cerebro que conecta e integra sensación y sentido en la obra. La naturaleza del ojo del pintor está hecha de una cualidad que llama “maravilla” como un unificado bloque de sensación y sentido. El “cuerpo poético” es la maravilla que el ojo del pintor contrae como pasión del mundo. Pintar o escribir es una contemplación que conserva fuerzas o cualidades impersonales que afectan al cuerpo biográfico y que serán reveladas por procedimientos de expresión en la obra. Se trata de sensaciones que van desde variaciones sentidas sin conocimiento hasta contracciones que se vuelven procedimientos de expresión como fórmulas perceptivas. Nunca sabremos lo que puede un cuerpo si no es por los procedimientos de expresión materializados en la obra, por que sólo las obras componen las maravillas de un “cuerpo poético” de sensación y sentido por sus cualidades materiales.

Platón fracasó en el Fedón porque no pudo callar al cuerpo como un cieno bárbaro. La historia de la literatura nos muestra escenas de golpes, tormentos, orgías y laceraciones para ultrapasar los límites del cuerpo. Kafka, D’Annunzio y Bataille indagan en la impenetrable oscuridad de la materia sin fondo. Pero el cuerpo no es una prisión sino que está abierto y se revela poroso, es un confín y lo que está más allá. La desnudez, el despellejamiento y la apertura se superponen en escenas inolvidables de la historia de la pintura. Durero, Rembrandt y Schiele recorren la desnudez y el exceso de la carne. Ningún escándalo insiste en los ejercicios de crueldad expresiva porque la pintura y la escritura abren el cuerpo y muestran que no existe imagen alguna de éste sin imaginación de su apertura. Platón no pudo con su voluntad de eliminar el cuerpo y Bataille llevo el cuerpo hasta el horizonte extremo de su apertura. A través del cuerpo nos asomamos a un vértigo desconocido, a una figura extravagante y a una vibración de la desnudez sin salida. Se dice que donde hay cuerpo insiste el misterio y la maravilla. Insiste tanto en el cuerpo de la víctima de los relatos policiales como en el de los informes de disección médica. Tal vez en

este fragmento citado por Rella resuena alguna página de *La celosía* (1965 [1957]) de Robbe-Grillet

El hombre está sentado a los pies de la cama y mira el cuerpo. Ante los ojos tiene la planta de los pies y distingue la piel gruesa y amarillenta de los talones y luego, entre las piernas abiertas, una mata de pelo rojizo en medio de la que le parece advertir la hendidura del sexo. El vientre es blanco y redondeado y se hunde sobre el ombligo, en la concavidad del estómago. Los senos se ven aplastados sobre el tórax y los pezones son dos manchas rosáceas. Bajo el seno izquierdo hay una tercera mancha, casi como un tercer pezón, el lugar por donde entró el cuchillo y una línea de sangre coagulada corta el blanco del tórax, baja hacia la concavidad en medio de las costillas y se pierde en la cama, bajo el cuerpo.

Se asoma a la puerta y dice:

-Procedan. Luego envíenme los informes (RELLA, 2004, p. 25).

Frente a la desnudez del cuerpo se confunden el mirar y el ser mirado. Se mira fascinado y atónito el sin fondo y en su reverso aparece siempre el “cuerpo poético” en el esplendor del color y de la sintaxis. Éste nos invita a una “fuga de sí hacia sí”, fuera de la identidad personal y en el confín de la materialidad. Más allá del color y del ritmo quedarán siempre vacantes el olor, el sabor y el tacto de aquella piel pintada o descripta que se pliega y despliega sin fin, tanto en los indicios de los relatos policiales populares como en aquellos de los informes médicos de la academia. La historia de la pintura nos muestra que se pinta en los bordes del relato policial como en Caravaggio o en las fronteras de la lección de anatomía como en Rembrandt, en los bordes de la posesión tormentosa de la carne como en Lucian Freud o en las fronteras de la tortura y el suicidio como en Francis Bacon.

Pintores y poetas, actores y bailarines buscan por igual “hacer un cuerpo”. Buscan hacer una materia corpórea pintada o escrita, actuada o bailada con unas vibraciones y unos movimientos que siempre escapan del cuerpo orgánico. Lo hacen con sus materiales y sus medios expresivos. Toda la tarea de los lenguajes de las artes se engendra en ese acto donde cada sentido siente y se siente sentir con distancia a los otros, gozando de la separación de su goce y efectuando una acrobacia de la carne y del alma. Dos amigos ingleses pintores afirman lo mismo que dos amigos poetas rioplatenses: la pintura o el poema buscan por igual “hacer un cuerpo”, o bien de línea y color o bien de fonemas y sintaxis. Lucien Freud y Francis Bacon hablan de la pintura como Néstor Perlongher y Roberto Echavarren lo hacen sobre la poesía. Estos amigos expresan el atletismo de la carne biográfica y el de la sensación intensiva a través del ritmo vital y estilístico de sus obras.

El pintor y el poeta no tienen nada que narrar, ninguna historia que contar, aunque no dejen de hacerlo, pero lo que buscan pasa “allí”, en la tela o en el poema, en el color o en la sintaxis. En éstos hay un esfuerzo intenso donde el cuerpo se expone, se tensa, se contrae y espera escapar del organismo conocido y de sus ritmos. No es el “yo” quien pinta o escribe. No es el “yo” quien intenta escapar del cuerpo. La emoción no dice “yo” porque en ella se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento o de una intensidad impersonal que transforma lo personal. Es el cuerpo el que pasa por esfuerzos o esperas, por vibraciones o espasmos, para escapar del organismo que lo atrapa. Se dice que el cuerpo es la serie de los espasmos que no son otra cosa que contracciones perceptivas del sistema nervioso central expresadas en la carne por el sexo, el vómito o el excremento. Es allí donde el cuerpo fuga de la determinación de sus órganos por algún punto localizado en su contorno, es allí donde escapa de la representación que lo aprisiona por unas

figuras que exceden su extensión y por unos ritmos que lo ponen en conexión con el “fuera de sí”.

Pintores y poetas buscan por igual “hacer un cuerpo”, buscan contraer o expandir los músculos, prueban escaparse por los ojos y los oídos, por las manos y por el ano. Buscan expresar la fuerza interna o externa que perfora el contorno del organismo. Estas contracciones o distensiones son el ritmo intenso que constituye el “cuerpo vibrátil” de la pintura o del poema, de la actuación o de la danza. Son por igual esfuerzos que deforman la representación del organismo. Se dice entonces que el cuerpo de la pintura o de la escritura, de la actuación o de la danza, es figura y ritmo que permiten pasar por zonas indeterminadas más allá de las partes corporales tratadas o de los órganos representados, donde el cuerpo del hombre o de la mujer entran en conexión por una sensual vecindad con el animal que los habita en una acrobacia de la carne o con el cosmos por un esfuerzo espiritual en una acrobacia del alma. La sensación se alcanza más allá del organismo, en el éxtasis en el que éste es puesto “fuera de sí”, como lo prueban cada vez pintores y escritores, actores y bailarines.

Los cuerpos retorcidos de pliegues y pieles ásperas de tonalidad mórbida de Lucien Freud o los cuerpos deformados entre el color liso y el contorno atravesado de fuerzas internas o externas de Francis Bacon, buscan por igual “hacer un cuerpo” efectuando la acrobacia de la carne y del alma. Cuando Lucien Freud dice “quiero que la pintura sea carne” o Francis Bacon asegura que “la desnudez del cuerpo humano le recuerda el escaparate de una carnicería”, ambos pintores saben que la “carne” no es equivalente a la sensación aunque participe de su revelación. La sensación que hace a los cuerpos de la pintura está hecha de fuerzas “no humanas”, entre las llamadas fuerzas pulsionales y las fuerzas cerebrales, en la zona indiscernible entre la bestia y el hombre, entre la cosa y lo humano. Como lo ha dicho con precisión el filósofo Gilles Deleuze en uno y otro texto, la carne es únicamente el revelador de las fuerzas que produce la figura de sensación, como lo experimentan en la gracia de sus gestos el pintor y el escritor, el actor y el bailarín.

El cuerpo del pintor y del poeta, del actor y del bailarín, no paran de sentir, todo el tiempo sienten algo, sienten todas las vibraciones corporales que la carne retiene y que el alma, por el ojo y la mano, por los brazos, el vientre y los pies, libera como figuras de sensación. Lo que el cuerpo del pintor contiene en su envoltura, lo despliega como sensación en una materia de línea/color. Si Lucien Freud o Francis Bacon tienen un cuerpo biográfico finito pleno de excesos, aquello que pintan es una variabilidad infinita de sensaciones que exceden a este cuerpo biográfico. El cuerpo finito va hacia el cadáver, mientras que el cuerpo glorioso va hacia la vibración. Se dice entonces que el cuerpo declina con sus restos como una piltrafa hacia la tumba o se eleva radiante de esplendor hacia la sensación que concentra en un gesto expresivo. Es lo que media entre los gestos descriptivos de la seducción o el decaimiento del cuerpo biográfico y los gestos intensivos del brillo de las fuerzas o del éxtasis del cuerpo de la sensación. Lucien Freud muestra cuerpos como almas arrugadas, grasas y secas; crujientes, ásperas e irisadas. Francis Bacon revela fuerzas como cuerpos acordeón, organdí o verruga; deformados de heridas, de llagas y de crispamientos. En ambos los sexos se mojan y enchastran en sus biografías mientras la sensación modula al “cuerpo poético” por fuerzas y cualidades del orden de la maravilla. Los cuerpos son fuerzas y nunca identidades, son diferencias sensoriales y nunca unidades emotivas. El cuerpo se compone y se articula en la pintura como sensación y se revela en la carne biográfica como emoción. Aunque ésta siempre se expresa como diferencia eficiente en la expresión.

Néstor Perlongher escribe en su último poemario *El chorreo de las iluminaciones* (1992):

He visto a los más bellos cuerpos de mi generación/reventarse, saltar en pedazos junto a las inservibles/camisetas de látex en harapos, desmentir con arrugas lo que fuera (ya antaño) deletreada alegría:/en trances encarnados en espermias ardidios de bermejo...(1997 [1992], p. 340).

El poeta percibe la sensación hecha de significantes ritmados por fonemas y variaciones de la sintaxis de la que participa la pasión de la carne biográfica enferma de sida. Roberto Echavarren escribe en su poemario *El monte nativo* (2015, p. 48-50):

El cuerpo se quebranta, mientras las palabras parecen eternas/en su infinitivo, crucificadas/para siempre en su apuesta,/ como si siempre hubieran/de tener relevancia./Quisieran decir algo,/un modo de anudar el lazo,/migas distribuidas por Pulgarcito/para que coman las aves del cielo (...) Quejidos, bufidos, gritos de amenaza, ululaciones, terrores, castañeteos, el cuerpo no necesita palabras/para hacerse entender./Las glándulas hacen su trabajo,/los dedos de los pies se enfrían,/el corazón, vital volante,/a través de mil raicillas da noticia,/la garganta pide agua/en el umbral de la conciencia.

El poeta escucha las acrobacias de la carne sobreviviente que vibra y modula la sensación entre aquella palabra que se fija y aquel cuerpo que gesticula siempre móvil.

Los pintores o los poetas no narran la enfermedad o la salud, la gravedad o la gracia, la piltrafa o el vuelo, sino que hacen un cuerpo de sensación en el entre-lugar que modula en ritmos lo impersonal que los atraviesa. El cuerpo de sensación es siempre un exceso de sentido y la carne revela el sentido más allá del sentido. Entre el cuerpo propio y el cuerpo cósmico hay un cuerpo de sensación, que siempre será una modulación bajo la forma de una marioneta tironeada por mil hilos o de un bailarín endemoniado. Los pedazos, las zonas, las funciones o los estados del cuerpo son intensidades que se localizan en un punto de la extensión, y solo por ello se revelan en la carne y se expresan como un “ser de sensación” con reglas estilísticas propias. Singular es el modo afectivo de un cuerpo, como estilístico es el ser de sensación que lo expresa. Mientras la carne guarda su secreto, la sensación escapa de cualquier totalidad o unidad sintética como inconsciente expresivo. Conoceremos la carne por sus pliegues y despliegues, por sus contracciones y distensiones; conoceremos la sensación por su intensidad y su localización en la extensión, por su ritmo y envolvente de vibración. La carne es vulnerable y huidiza, la sensación es variable e indiscernible. Entre ambas solo queda una fórmula de invención o procedimiento de expresión, un estilo o un proceso de formación, por el que pintores y escritores, actores y bailarines fabrican su “cuerpo poético”.

De las fábulas del cuerpo al cuerpo como escritura

Las filosofías clásica y moderna han formulado las preguntas qué puede un cuerpo y quién conoce su potencia. El rumor de aquellas preguntas se escucha en la contemporaneidad. Donde Baruch Spinoza, el filósofo clásico oriundo de los Países Bajos, dice en el siglo XVII, “nadie en efecto ha determinado hasta el presente lo que puede el cuerpo” (1990 [1677], III, 2, esc. p. 73); el filósofo francés contemporáneo Michel Serres enuncia a fines del siglo XX, “nuestros cuerpos pueden casi todo (...) sin muro ni protección contra lo ilimitado” (2011 [1999], p. 54). La potencia del cuerpo gira sobre “el vivo poder” inmanente, singular y encarnado. Buscando la potencia genética del cuerpo la filosofía hunde sus raíces en las fábulas, en los mitos y en la poesía. El cuerpo glorioso evocado en fábulas, mitos y poemas es más

virtual que efectivo y plantea en la ficción la promesa de una envolvente flexible y libre. Serres indica en su libro *Variaciones sobre el cuerpo* (2011 [1999]) el doble sentido del término “variación”: ésta aparece como expresión de los modos de su presencia y como transformación de su existencia. Podrá decirse que la existencia vital escapa de la obra tanto como la obra afecta a la existencia vital. Pero entre ambas la tensión es irreductible. Cuando se funde una en otra como en Rimbaud, la catástrofe rodea a la existencia. Puede leerse *Una temporada en el infierno* (1997 [1873]) como una búsqueda poética en la sintaxis inseparable de la venta de armas, como parte de la biografía del poeta en Abisinia.

Vale preguntarse en qué consiste el aprendizaje que fábulas, mitos y poemas proponen. Tal vez consista en escoger el gesto más flexible luchando contra la rigidez. El indicio último de las “ficciones útiles”, como las llama Nietzsche, es el aprendizaje del devenir más flexible que reside en el juego de las simulaciones, incorporaciones y adaptaciones al mundo. En cuanto esas ficciones útiles se transforman en “patrias imaginarias”, modelan reservas de identidad y se naturalizan por repetición perdiendo su potencia de afectar como imagen al pensamiento y al cuerpo. La función última del principio de fabulación es la de escapar de las identidades para perseverar como reserva sensible que promete una “materia informe” y una “zona de indeterminación”, que habilita vecindades entre mundos heterogéneos. Escapar de las fijaciones forzosas de la identidad requiere de potencias expresivas tan poderosas como las matrices míticas de identificación emocional que nos han fijado en un cuerpo.

El cuerpo en las ficciones útiles como potencia de fabulación es un lugar mestizo. Resulta posible como ejemplo indagar a través de la figura de Arlequín aquella sentencia de Aristóteles que persiste hasta Heidegger: el filósofo, en cierto modo, es un amante del mito (*Philosophos, philomuthos pôs*). Arlequín ha sido pensado desde el siglo XVII como el centro de la *Comedia del Arte*, como un monstruo, una esfinge, un animal y una doncella. Cuerpo compuesto y mezclado, hermafrodita y quimera, donde “la carne y la sangre virtuales” de la envolvente que lo constituye se confunden con la actualidad del traje que lo expone. Pierrot retiene en su “cuerpo-traje” las diversas diferencias vividas durante sus viajes y retorna a su morada matizado de nuevos gestos y costumbres, fundidos en sus actitudes y funciones. Algo cambió en él después de sus peripecias y aventuras, habita tolerante y flexible, indulgente y libre. En las potencias de fabulación, el cuerpo –como figura de sensación o personaje conceptual– despliega sus virtualidades antes de que el alma logre enseñárselas, a través de ficciones útiles, plenas de “transustanciaciones” provenientes de un poderoso encantamiento. Ficciones que funcionan como vehículos de potencia al evocar la transformación del cuerpo tanto como éste quiera o pueda. Una figura de sensación no se corresponde con una vida pero fuerza a pensarla.

El principio de fabulación del cuerpo mezclado indica que el animal o la quimera habitan su piel o membrana como un modo de involucrarse sensiblemente con el mundo. El hombre bípedo rasgó su membrana y se deslizó hacia el sol en nombre de la conciencia en un falso equilibrio entre movimiento y libertad. A partir de Séneca será llamado *dejectus*: el desfavorecido de la naturaleza que se mantiene erecto mirando al cielo. Para que el cogito fuera posible, entre el *homo habilis* y el *homo sapiens*, la cabeza erguida precisó comenzar a pensar en su refugio. El cuerpo se conoce en la exposición al mundo en la más intensa actividad. En movimiento, el cuerpo unifica los sentidos como membrana, transformándose en un pedazo de roca en el escalador o en un torbellino de agua en el nadador. La “transustanciación” sensorial del cuerpo se conoce por la articulación de

los sentidos en el movimiento de gestos extremos, en las prácticas interminables de fuerza y adaptación al medio. Por ello, Serres (2011, p. 70) afirma que

específico, particular y original, el cuerpo todo lo inventa; la cabeza adora repetir. La cabeza es ingenua. El cuerpo es genial (...) Más virtual que actual, el cuerpo glorioso es el cuerpo real (...) La transfiguración expone la incandescencia de los posibles y la omnitud de las metamorfosis.

En la obra poética-alegórica *Auto Sacramental do Santo Daime*, en la que desfilan como personajes la luz, la ayahuasca, la fuerza, el viento, los indios, el coro de hombres y mujeres, y otros, Perlongher dota de voz a los indios para decir:

Para espantar/a los europeos,/para ahuyentar/a los innobles,/para asustar/a los aventureros,/y para castigar/con una reprimenda de la mente/a los niños rebeldes o a los jóvenes/que creen que pueden transgredir el orden/inmutable que el yagé nos da y revela./Somos nosotros quienes te descubrieron, santa/sustancia vegetal./ Experimentando los ofrecidos como maná/poderes de la selva./Mezclando, masticando./Adivinando, divina-/mente intuyendo, y explorando./Meciendo, cociendo, macerando./Dando a lo que nos es dado/divina vuelta, por/el lado de los dioses;/ellos son naturales elementos:/está el Dios de las Semillas (Huichilobo)/y el Dios de la Floresta, claro niño Dionisio,/la Madre de las Aguas y la Diosa del Viento (2004 [2001], p. 49-57).

El cuerpo experimenta los elementos del mundo material sin distinciones entre lo humano y lo no humano presentándolos como fuerzas impersonales, como materiales corpóreos y divinos simultáneamente. El cuerpo es genial porque conecta e integra por la sensación, mientras la conciencia adora repetir. El cuerpo es una guerra y una paz, un rebaño y un pastor, siempre oscila entre lo humano y lo inhumano.

En el poema épico *Centralasia* (2005), Roberto Echavarren irrumpe con una presencia del orden del soplo y del hechizo, como un puro resplandor de inconveniencias, que proviene antes del cuerpo que de la conciencia. El poeta escribe que la presencia:

Se dedicó a desatar las crenchas largas y negras/una a una apartó y cortó las cintas/que sujetaban el rodete/y agitó la cabeza para hacer caer/la cabellera suelta sobre sus espaldas/con una gracia que recordaba la de un dandy/ligeramente afeminado/¡Pero cuánto pelo tienes!/¡En mi vida había visto tanto!/La almohadilla de pelo postizo que sostenía el moño/ardía por la parte que se apoyaba en la cabeza./Cuando no se ocupaba de peinar su cabello/venía a sentarse conmigo./Su lánguida y distinguida figura/contrastaba con su porte flemático./En su apariencia no había nada/que me permitiese adivinar su naturaleza (ECHAVARREN, 2005, p. 11-68).

El efecto del acontecimiento performático del cuerpo narrado oscila entre lo posible y lo inacabado, es tan real como un elefante rosa y su extensión no dura más que el ritmo de la intensidad de su aparecer, no dura más que el ritmo de agitación de una cabellera. Se trata del diablo en el pelo como una flagrante aparición corpórea, de un secreto relampagueante, de un enigma expresivo similar a una estalagmita y sin embargo a pesar de su virtualidad, posee la materialidad de una silueta que convoca un clímax de luz particular bajo la intensidad de una parte del cuerpo, que

es conectada e integrada por una percepción que concentra y la ubica en el centro de la escena.

Durante milenios los cultores del saber han afirmado la debilidad del cuerpo humano, considerado por naturaleza el más débil entre los seres vivos. Allí donde muchos filósofos repiten su letanía dominante acerca de la debilidad del cuerpo, las performances extremas humanas incorporan otros cuerpos y resuenan entre cuerpos, propiciando el poder y la adaptación. Nietzsche y Freud compartieron la idea de que el cuerpo está más allá de la conciencia y es la expresión de sus síntomas. De igual modo, Serres y Nancy saben que el cuerpo es el inconsciente: para el primero, el inconsciente es el cuerpo en buena forma del atleta de la carne o del alma; para el segundo, el cuerpo es el inconsciente expresivo que oscila entre la carne y el alma, cargando la fantasmagoría bajo el trémulo designio de la muerte. Si bien nuestros cuerpos pueden casi todo, también es cierto que los define la fórmula: “padezco, luego existo” (*patior, ergo sum*). Somos inicialmente todo aquello que el dolor hace del cuerpo, luego ese dolor es el motor del pensamiento. El dolor físico tortura y conforta o debilita y enaltece, o bien atrofia la carne y el conocimiento hasta destruirlos, o bien los ennoblece y reivindica la salud y el saber hasta construirlos. El cuerpo sólo sobrevive aprovechando el dolor de manera afirmativa o negativa. El pensamiento sólo aprende del recuerdo del dolor y del arte del olvido. Si un exceso de protección puede debilitar y enfermar a un cuerpo, la intensidad excesiva puede desgastarlo irreversiblemente. De ninguna forma es necesario ni retraerse ni desafiar el peligro: confrontar disloca tanto como fortifica, y más aún, puede matar por igual. Así como toda acción corporal exige cierto grado de inconsciencia, el movimiento del pensamiento requiere de un exceso del cuerpo como experiencia de la conciencia.

Si el cuerpo puede ser considerado por muchos agudos filósofos el “ser de la existencia” o la “ontología en sí”, resulta posible afirmar que “hay” un cuerpo: que “hay” un espaciamento vital y mortal del cuerpo que inscribe en la existencia y en sus prácticas la idea de que éste no tiene esencia sino que solamente existe y se expresa. Y en el existir y expresarse cobran valor la vibración y la intensidad singular, móvil, múltiple y cambiante de un acontecimiento. Tocar el cuerpo singular implica experimentar una acción que lo expande o una contemplación que lo conserva. Escribir, y de eso se trata aquí, toca el cuerpo componiéndolo con lo incorporal del sentido. Escribir es recorrer el espaciamento mortal del cuerpo, como actualidad y virtualidad simultáneas, en el borde externo y de cara a lo abierto. “Ahí”, en el extremo y sin que nada haga de cierre, el cuerpo que puede casi todo, toca el límite finito en su expresión infinita.

Serres expresa que las virtudes de la imitación; las memorias del cuerpo, del mundo y de la vida; el orden y desorden del alma y del espíritu; la fragilidad de la abstracción, son los problemas de la escritura del cuerpo. Como Deleuze, Serres sabe que en la escritura los cuerpos no son existentes y tampoco están en la conciencia: hay que extraerlos de “entre” las cosas por el estilo. El escritor emite cuerpos reales a través de las palabras. Impregna el mundo de cadencias, valores y tintes. De ellos proviene un aliento que se dice en una lengua extraña y extranjera. En la búsqueda de una filosofía de las mezclas y de una filosofía de la sensación, Serres y Deleuze practican el arte de filosofar como narración de figuras y como modo estilístico de invención de cuerpos posibles. Para ambos la escritura actúa como un bisturí, extrae del mundo un lenguaje. Lo hace para que el animal, el niño, la mujer, el negro, el mestizo y las cosas entren en el mundo. Es que no estaban allí de antemano. Han vivido oprimidos entre las palabras. Se trata de hendir las palabras que oprimen la diferencia efectiva y real para que estas existencias ingresen en el mundo: ambos saben que sólo el filósofo y el escritor, más allá de los géneros y liberando lo oprimido por las categorías,

hablarán en la vecindad del cuerpo de la mujer y del animal, de los peces y de las rocas, del negro y del mestizo, del amarillo y del azul, y de otras existencias oprimidas.

Maurice Blanchot en su libro *El espacio literario* anota: “Escribir nos cambia. No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos” (1992 [1955], p. 81). Escribir no confirma nuestra identidad sino que nos expone en relación con el mundo. Sabemos que “todo trabajo nos transforma, toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros”. Escribir es mucho más que un problema personal: la vida no es ni un asunto privado ni un material de archivo. La vida excede al yo, a la conciencia y al sujeto; sólo percibimos sus efectos en una vida. La escritura es un “paso de vida” por unos umbrales perceptivos y afectivos. Escritor es aquel que busca entrar en conexiones de velocidad y lentitud con vidas del universo entero, aquel que encuentra una zona de vecindad con aquello menos determinado. Ciertamente es que en esas vecindades la grieta no se elige, se la lleva adentro o se la atraviesa en el mundo. La grieta escribe en uno, del mismo modo que uno escribe sobre sus bordes: por allí pasa el infierno y el amor por el acontecimiento y el mundo. La escritura es un paso de vida porque pone el cuerpo en estado de flexibilidad sensible, en conexión perceptiva y afectiva con lo viviente, mientras cultiva lo inacabado en vecindad con aquello que nos excede y que está siempre sometido.

La escritura como gesto de estilo es un acto de resistencia para no imponer una forma predeterminada a una materia vivida, una identidad a una heterogeneidad de modos de aparecer. El deseo en la escritura no está cautivo, en tanto trae a la presencia seres reales, informes e inadecuados; no es un deseo de objeto como causa de la vida o de la letra, es un deseo indefinido de expresión que escapa a cualquier posesión. La literatura como un paso de vida es un margen de desviación no calculado ni determinado por la identificación o la imitación. Se escribe en el medio de algo para conducir una experimentación que desborda nuestra capacidad de previsión. Escribir nada tiene de evasión en lo imaginario. La escritura así pensada hace su propia lengua y conforma su propio “cuerpo poético”.

Interferencias entre vida y escritura

Conocemos la fórmula que el filósofo francés Gilles Deleuze pronuncia en *La literatura y la vida*: “Escribir no es ciertamente imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura está más bien del lado de lo informe, o de lo inacabado...” (2006 [1993], p. 13). Evocando los nombres de Kafka, Michaux y Lawrence; de Gombrowicz, Le Clézio y Lovecraft; de Artaud, Céline y Woolf, Deleuze insiste que sólo se escribe por vergüenza de ser hombre y se busca devenir en una zona de cercanía, indiscernibilidad o indiferenciación con aquello que no va hacia la forma sino hacia lo impersonal. La literatura no es posesiva porque no dice “yo” como la neurosis, sino que busca una gramática indeterminada que promete por igual escapar de la enfermedad o de la salud. Se escribe como bastardo y en alianza por toda la eternidad con las bestias, los negros, los mestizos, los judíos, los chinos, los mongoles. Se escribe en alianza con todas las existencias oprimidas y con todas las experiencias obliteradas. La literatura delira la oscilación gramatical del sujeto más allá de la raza o del género aunque no cese de convocarlos, porque siempre reenvía a la enunciación de un “singular común”. Las visiones y las figuras que provienen del escritor no son fantasmas sino intersticios y desviaciones del lenguaje, porque no interrumpen los procesos intensivos de individuación sino que los constituyen como un proceso de formación abierto y rítmico. Las visiones de un escritor crean una lengua en la que se desarma la propia idea de la

identidad del escritor. La escritura es el lugar de lo “singular común” donde se vive y se usa la vida en un movimiento preposicional en el que todo es político, porque la literatura inventa siempre pueblos que aún no están.

Entre las ficciones útiles de fábulas, mitos y poemas y las aproximaciones filosóficas, el cuerpo es el lugar vacante y provocante de problemas y preguntas. Si la vida no puede prescindir del lugar por definición, el animal como modelo de vida errante, a veces migrante de tierras lejanas, nunca abandona su envolvente. La palabra “envolvente” está contenida en el germen de aquello que la vida puede, y remite al lugar inmanente del cuerpo. El cuerpo carece de totalidad o de unidad sintética, como la historia de la biología y una buena tradición de la filosofía lo han mostrado, pero no por ello, carece de principio ontológico, lógico y genealógico: “el lugar” como pliegue y germen del cuerpo ha sido indagado por el concepto filosófico, por la función científica y por los seres de sensación del arte, como la singularidad y la potencia de expresión de lo viviente. La vida puede en el lugar, de modo estrecho y corto, en forma frágil, plegada y conectada: “ahí”, bajo la forma de “esto es”, por separado, se expresa la existencia de un modo que singulariza un cuerpo.

Biólogos y filósofos sostienen por igual que la vida tiende hacia lo pequeño y el lugar. Secreto y singular, lo vivo yace “ahí”, separado. Constituye la paradoja en la que buscamos lo universal de lo vivo en la singularidad del lugar. Leibniz llamó a la topología *analysis situs* porque describe las posiciones y tiene su mejor expresión en las preposiciones. Serres indica que es necesario escuchar en el lenguaje más el adverbio que el sustantivo y el verbo, quizás porque no sabemos lo que somos ni comprendemos este ser propio por la naturaleza o el estado sino por la posición y los entre-lugares. Y en lo que se refiere al adverbio en sí, éste indica que estamos ahí: aquí o allá, aquí y allá. El yo es siempre poroso y mezclado, acumula presencia y ausencia, conecta lo cercano y lo lejano, vincula lo actual y lo virtual, pero ante todo, toca la vida por el uso. El materialismo contemporáneo que piensa la escritura como un modo de producción de cuerpos, enuncia que la actuación del viviente entre biología y lenguaje se da entre adverbios y preposiciones, entre posiciones y entre-lugares, donde se pone en juego el uso de la vida.

El filósofo italiano Paolo Virno en *La idea de mundo. Intelecto público y uso de la vida* (2014), afirma que el pensamiento del uso es un pensamiento preposicional porque presenta una realidad empírica del contacto y una contrafigura politeísta de las mezclas. “Uso” es el nombre común de las preposiciones porque éstas expresan el funcionamiento práctico táctil desligado de un contenido semántico autónomo e introducen la variación viviente en el contenido por declinación o flexión del tacto en la cosa. Pero quien toca en el uso es a la vez tocado por lo que toca como ocurre en el gesto de escribir. La filosofía exploró pobremente el mundo de las preposiciones. Se detuvo en el “sobre” de la trascendencia, en el “bajo” de la sustancia, en el “dentro” de la inmanencia. En la contemporaneidad abordó el “con” de las comunicaciones y el contrato, el “a través de” de la traducción, el “por” de los trayectos y pasajes, el “cabe” de los modos parasitarios, el “fuera de” del desapego. Filósofos como Simondon y Virno, Serres y Deleuze se detienen de maneras distintas en el “entre” de las interferencias. Tal vez porque de todas las preposiciones el “entre” pone en juego el uso de la vida en el umbral entre sujeto y objeto, entre singular y común. Los distintos modos del materialismo contemporáneo elaboran la relación entre vida y lenguaje en un pensamiento donde el uso habilita un umbral de “apropiación” y “rozamiento”.

Por apropiación y rozamiento el uso supone un “desapego de sí” cuando nos disponemos en adherencia a un ambiente y con pretensión de control de las pulsiones, porque la existencia en acto es por igual familiar y extraña. El viviente que realiza tareas para la vida y hace posible la propia

vida, exhibe una “experiencia de la experiencia” que, sin embargo, no lo distingue plenamente de un animal lingüístico inexperto que avanza al tacto. “Ir al tacto” se dice en el sentido común para hablar de un ser inexperto, signado por la ineptitud parcial, arrojado a la incerteza, indagando en la naturaleza infantil del tiempo perdido del juego que retorna transformado en el tiempo recobrado de los usos táctiles. Usos que comprometen desde siempre la interferencia entre saber y placer. Inexperto es el animal lingüístico que no cesa de usar la vida con tanta familiaridad como distancia, con instantes de coincidencia y otros de divergencia entre lo que hace y el uso de sí. No hay tacto en el uso sin técnica e institución porque el hábito que trama la vida no está desprovisto de un esquema de repeticiones y diferencias ligadas a una gramática. Al tocar se es tocado entre hábitos y en el uso del tacto nos conducimos al “nosotros”, que es siempre una conjunción entre singular y común, entre pre-individual e individuado donde, entretejido de técnicas y reglas, se impone lo que Virno denomina: el “yo usamos” o el “nosotros uso” como la paradoja de lo “singular común” y de lo “común singular”.

Actividad de uso y cosa usable quedan tramados en el “nosotros”, aunque siempre existirá en su límite “desuso” y “abuso” que hacen al funcionamiento vital y a la formación cada vez renovada de una nueva gramática del hábito. La vida consumada en su exceso entre el gusto y el tacto es un “bien” que se destruye en el momento en el que se lo “disfruta”. El abuso de la vida se consume justo allí donde el uso la potencia. Esta precisión ética del pensamiento de Virno está sostenida en una ontología en la que tocar no es ver. Porque en el tocar algo irrumpe entre lo singular y lo común, entre la acción que se desliza por la punta de los dedos y la tradición distanciada de un reconocimiento desinteresado de la mirada. Donde hay uso por apropiación y rozamiento hay umbral de mezclas y por lo tanto paradoja entre sujeto y objeto. La cosa o el utensilio vuelven en el uso sobre el viviente y transforman sus modos tanto como el derecho de propiedad vanidoso e irresponsable. En esto consiste la paradoja de lo “singular común” y de lo “común singular” que insiste en el acto de escribir, cuyo movimiento afirma para Virno un “yo somos” o un “nosotros soy”. “Por”, “con”, “en”, “entre” son entre-lugares que marcan el uso de la vida como idea y realidad empírica, como estética y política del viviente. Muestran lo que incumbe y presiona el uso de sí, de la propia existencia, como presupuesto y pilar de todos los usos, como algo que se tiene a la mano, por el cual se es tocado en el preciso momento en el que se toca la existencia.

Para seguir la línea efectiva que el acontecimiento abre en la historia, los poetas persiguen en las composiciones expresivas los efectos de subjetivación, que sirven para la producción de grados de libertad del cuerpo en los dispositivos y de diferencias efectivas en los procedimientos expresivos. Para las escrituras americanas que nos han forzado a sentir y a pensar, el poema es un umbral y un pasaje: un umbral en la corriente de respiración, una perseverancia a contrapelo de la lengua. Los singulares poetas, que Perlongher y Echavarren encarnan, en la serpiente que va de Don Luis de Góngora hasta Lezama Lima, pueden ver en la luz misma como ocultamiento, pueden escuchar un residuo corpóreo en la corriente de respiración del mundo. Por ello fueron llamados “bárbaros alejandrinos”. Quizás aquello que los mueve a escribir pueda enunciarse como una pregunta: ¿cómo romper nuestro amor para devenir por fin capaz de amar?

Perlongher escribe en el Auto Sacramental do Santo Daime, en el diálogo entre la Ayahuasca y la Luz:

La Ayahuasca:

Veme, oh Luz, soy tu hija:/de las profundidades, tu retoño:/ven y veme,
venme a ver, ve mi venida/en carros de delfines y de lianas/maravillosas,

mucilaginosamente enmarañas,/fuerza soy de la tierra, de allá abajo me nutro/de ti, Luz; y en la densa enredándome/cabellera boscosa en amasijo/de pasión retorcida, yo no sé si tortuosa,/pegajosa, fiel a los claroscuros de la lucha/entre el día y la noche, veme, oh Luz./Si tú ves, y haces ver, soy la que,/líquida, hace mirar.

La Luz:

Ven, néctar de la liana, fruto líquido/de mis turbios amores con la tierra,/estrella de la flora, mar espeso/de alucinantes Niágaras./Ven y cuenta quién eres,/dinos de dónde vienes,/quiénes te descubrieron/y usando tus magníficos poderes/a mis altas alturas se treparon/en una húmeda prosternación./Ven y háblanos, oh sacra/(ya que tanto/dices cuando emborrachas/divinamente a los pastores nobles/que me adoran y adoro iluminar) (PERLONGHER, 2004, p. 49-57).

Echavarren anota en *Centralasia*: “El viajero puede soñar y desear/se sale de lo rutinario, /vallas de cultura y el engranaje de ruedas, /el destino nos tiene pegados al rincón donde/nacimos” (2005, p. 11-68). Así como Perlongher hace dialogar las fuerzas de los elementos que abren la percepción, Echavarren conjura la repetición y la percepción uniformizada que impide el hallazgo de diferencias internas, de signos primordiales o de frescuras del tipo “principio del mundo”. Los poetas buscan en las cosas, en la materia, y en ésta se encuentra la posibilidad del “cuerpo poético”. Es en la materia en la que se encuentran afectos y se actualizan signos por capas o estratos. Echavarren comparte la misma pregunta que Perlongher en su poemario “Aguas aéreas”: “¿Adónde se sale cuando no se está?/ ¿Adónde se está cuando se sale?” (1997, p. 249).

Perlongher y Echavarren saben que “oír no es ver”, y que el poema es la potencia del cuerpo que trae a la presencia fuerzas, figuras, modos y estilos en el dominio de una inmanencia positiva. Como si dijéramos que “toda conciencia es algo”, toda conciencia poética es algo en un mundo de universal variación, ondulación, vibración e intensidad de los cuerpos. Es algo, y se dirá que el poeta escribe con sus ojos y oídos, pero solamente en tanto toca con los ojos y mira con los oídos. El poeta ve tocando y escucha mirando: sus órganos son múltiples y paradójales. No se trata de una metáfora y menos aún de una sinestesia; el poeta es el revés de los sentidos en el mundo. Abre los ojos para experimentar lo que no vemos y cierra los ojos para ver. Abre los oídos a la escucha para experimentar el vacío y los cierra para rastrear los ritmos de la mundaneidad. Abre y cierra los sentidos en un umbral. Dona imágenes y sonidos luego de hender las cosas para extraer de ellas sus materias ígneas: como si dijéramos, para extraer líquidos y gases como vectores de la tierra. El poeta emite cuerpos reales, algo existente, una producción de existencia: afirma que no se siente y no se piensa si no es en una experiencia del tacto de la materia corpórea.

Para la práctica poética –las cosas visuales y sonoras– son siempre lugares del cuerpo. Aspiramos a la imagen y al sonido en la lectura del poema, y somos aspirados por ellos. La imagen y ritmo poético son una puerta abierta a través de cuyo marco no se puede pasar, no se puede entrar. La imagen y el sonido resultan estructurados como un umbral que inaccesible impone su distancia. La experiencia que este linaje de poetas propone se trata de un contacto suspendido, porque el poeta trae a la presencia paradojas en acto que contienen la lejanía en la cercanía y lo extraño en lo familiar. “Ahí”, en el lugar del poema, en la cosa del mundo, algo se produce como una potencia de desgarramiento y de afirmación vital: todo está abierto y nada resuelto. En el umbral solo permanece el ojo que busca y el oído rastreador, entre una memoria y una expectativa. El lugar del poema parece que sólo puede aprehenderse a través del doble sentido de la palabra “ahí”. Un sentido arrastra una lejanía por cercana que se encontrase y el otro, la inquietante extrañeza. El poema es condicional e

infinitivo: sentimos afectados por la amenazante presencia y amenazados por la ausencia. Doblemente amenazados por la escisión abierta que llamamos umbral: sólo vemos lo que nos mira, sólo escuchamos lo que nos escucha.

Ante los hartos de buscar y los vencidos por un último estado, los poetas son singulares exploradores en un movimiento de materia-luz. Saben como fotógrafos y cineastas que el tiempo borra la luz y la luz fija el tiempo. La luz hace golpear el tiempo como marcas. Se dice entonces que los poetas traen a la presencia falsos días y falsas noches. Al interior de las potencias de lo falso, los poetas se aventuran, porque intuyen que la luz dona y roba, desnuda y revela. En el juego de sombras, de cara al falso semblante, los poetas siguen las pistas de aquello que oblitera. Lo que se guarda no será sino lo que se borra. En la complicidad de la luz y la sombra aparecen unas figuras y unos ritmos. Los poetas nos enseñan que las sombras serán el vértigo de lo visible tanto como aquello que marca el cuerpo. Solo un sentido de la poesía genuina puede llenarnos de maravillas hechas de unas fuerzas y de unas cualidades tan serenas como incomprensibles que bordean el silencio.

En *El paso* (no) más allá, Blanchot anota una proposición que será insistente en su obra: “Silencio, te conozco de oídas” (1994 [1973], p. 96). El silencio de oídas se abre al sintiente en lo que viene en la sencillez de un despojo del habla. El silencio es resto en el umbral cuando las palabras dejan de ser armas, medios de acción y posibilidades de salvación. Mientras lo son, las palabras se disponen en el (no) más allá. Lo Otro y su forma en los dispositivos de saber y poder no es sólo lo que modela el mundo, sino la muerte que pesa en las palabras como la obsesión de los lenguajes del dolor. Lo Otro es lo que no se puede alcanzar, lo que coloniza o lo que abre un punto de contacto con el dolor. Blanchot culmina *La escritura del desastre* con la frase “Aprende tú a pensar con dolor” (1990 [1983], p. 124). El resto o “lo que queda por decir” se sustrae en la soledad, en el vacío del cielo o en la muerte diferida. Escribir como la soledad que irradia es la experiencia poética de la sustracción.

¿Reconocemos el silencio ante el despojo? ¿Lo abordamos ante la sustracción radical? En el poema que cierra *Orión*, el filósofo y poeta argentino Oscar del Barco escribe: “lo que pasa y lo que viene con una/sencillez que pide el despojo del habla, /un roce, y después el silencio, huesos y carnes en silencio, /lengua, oídos y ojos, en silencio” (2015, p.67). En la aquiescencia de la sustracción el silencio impera. En el hontanar del logos poético y oculto al sentido, el silencio es un estado de pre-manifestación en el que discurre toda la vida latente. Podrá pensarse el derecho a la sustracción como signo impersonal que atraviesa la escritura. Más allá del oír y del ver, y en la plena distinción entre ambos, el silencio atraviesa todas las tecnologías de occidente. Desde el arte de callar hasta las formas retóricas del silencio, el sujeto que se sustrae exhibe en un gesto su irreductibilidad al lenguaje en el cual se encuentra dispuesto. Una forma de vida ética y poética que llamamos “cuerpo poético” habita en la tradición del silencio como resistencia a cualquier operación técnica de las retóricas del sentido y de la representación.

Sobre o artigo

Recebido: 12/11/2016

Aceito: 22/11/2016

Referências bibliográficas

BLANCHOT, M. **La escritura del desastre** (1983). Caracas: Monte Ávila, 1990.

BLANCHOT, M. **El espacio literario** (1955). Barcelona: Paidós, 1992.

BLANCHOT, M. **El paso (no) más allá** (1973). Barcelona: Paidós, 1994.

BRODKEY, H. **Esta salvaje oscuridad** (1996). Barcelona: Anagrama, 2001.

DEL BARCO, O. **Orión**. Buenos Aires: Ediciones Activo Puente, 2015.

DELEUZE, G. **La literatura y la vida** (1993). Córdoba: Alción, 2006.

ECHAVARREN, R. **Centralasia**. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2005.

ECHAVARREN, R. **El monte nativo**. Buenos Aires: Juana Ramírez Editora, 2015.

MEARA, T. **The God of small things**, 2009.
https://www.nowness.com/story/the-god-of-small-things?utm_source=FB&utm_medium=SM&utm_campaign=FB91116.

NANCY, J. L. **58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma**. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

NIETZSCHE, F. **Así hablaba Zarathustra**. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989.

PERLONGHER, N. **El chorreo de las iluminaciones**. Caracas: Pequeña Venecia, 1992.

PERLONGHER, N. **Poemas completos**. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

PERLONGHER, N. "Auto Sacramental do Santo Daime" (2001). In: PERLONGHER, N. **Papeles Insumisos**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 49-57. El texto fue publicado por primera vez en la revista *tsé-tsé*, nº 9/10. Buenos Aires: tsé-tsé, otoño 2001.

RELLA, F. **En los confines del cuerpo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2004.

RIMBAUD, A. **Una temporada en el infierno** (1873). Madrid: Hiperión, 1997.

ROBBE-GRILLET, A. **La celosía** (1957). Barcelona: Seix Barral, 1965.

SERRES, M. **Variaciones sobre el cuerpo** (1999). Buenos Aires: FCE, 2011. Prólogo de Adrián Cangi.

SPINOZA, B. **Ética** (1677). México: Porrúa, 1990.

VIRNO, P. **La idea de mundo. Intelecto público y uso de la vida.** Buenos Aires: La marca, 2014. Prólogo Adrián Cangi y Ariel Pennisi.