

Section créative : diptyque lukinien

Videmus nunc per speculum.
Sobre Construcción comparativa
(2003) de Liliana Lukin

195

Hervé Le Corre
Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3
CRICCAL

*La poésie se prive pour être comme
Comme un amant dévore sans dévorer
[...]*

M. Deguy, *Ut musica ut pictura ut
poiesis*

*¿No quiere decir esto que solo por
el afecto que resulta de esta hiancia
se encuentra algo, que puede variar
infinitamente en cuanto al nivel del
saber, pero que, un instante, da la
ilusión de que la relación sexual cesa
de no escribirse?*

J. Lacan

Liminares

La escritora argentina Liliana Lukin (1951) es autora de más de veinte poemarios. Su trayectoria poética empieza en medio de los tetricos años de la dictadura militar argentina con textos donde asoman dos constantes de su poesía: el cuerpo, como espacio de experimentación, abocado a la realidad, y la escritura como “costura”, como un largo proceso de recomposición que pasa a su vez por un trabajo de descomposición, de cuestionamientos profundos, sin concesiones: eso es un “cortar por lo sano”. La palabra-cuerpo de Liliana Lukin también sabe

mediar el goce, la exaltación vital, por ejemplo en retórica erótica (2002), así, en minúsculas, como experimentación sinestésica de unos cuerpos “gloriosos”. Si la fiesta es la de los cuerpos lo es también del intelecto, por ejemplo en La ética demostrada según el orden poético, de 2011. En sus últimos poemarios, como Ensayo sobre la piel (2018), sigue dialogando, como lo hiciera en Cartas (1992), con lo íntimo, desde zonas también profundas del dolor y del adiós.

Construcción comparativa (1)

Abrir los dos libros al mismo tiempo, *retórica erótica* (2002)¹ y *Construcción comparativa* (2003), como si de una fotografía estereoscópica se tratase. Dos fotografías, iguales, pero no del todo, abriendo juntas el abismo de la perspectiva, la tercera dimensión. ¿Armar un dispositivo transitorio, que haga transitivo lo intransitivo, que permita encontrar una llave para abrir esas dos cajas, abiertas/tapadas? O tal vez solo mirar hasta la ceguera la flor carnívora que se cierra y se abre -“la vulva de una rosa”-, así.

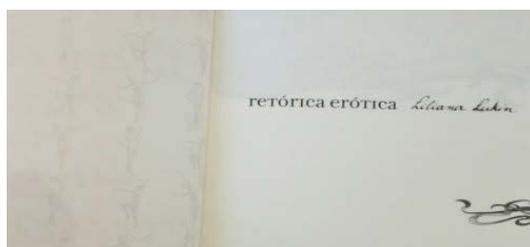


Ill. 1. Liliana Lukin, *retórica erótica*,
Buenos Aires : Asunto impreso ediciones, 2006 (2a ed.). Sin página

1 El libro viene sin paginar, como si de un álbum fotográfico se tratase, donde fotografías y textos caligrafiados dialogan y, a veces, se entrelazan.

retórica erótica: “Así ella desearía ser raptada una,/ dos veces, marcada por la voluntad/ de esa mano que también sabrá tocarla/como a instrumento musical” : esos versos tipografiados a la derecha, en la otra página, al lado de la fotografía, la del “Rapto de Proserpina” de Bernini. Más precisamente, la toma fotográfica de un fragmento del grupo estatuario de Bernini. Una perspectiva (la del fotógrafo), como si de nuevo se petrificara el movimiento, de otra manera, en el gesto de “tomar” -una fotografía. De Él, el raptor, enmarañada la cara, nada se ve, salvo la mano que intenta agarrarla a Ella. Ella, en todo su esplendor, se alza, en fuga, pero se agarra también al pelo de Él ¿Alzada por Él?

“Dos veces, marcada por la voluntad”: ese verso “marcado”-inscripto/caligrafiado-, que se desborda a la izquierda, en la página de al lado, insinuándose apenas en el marco de la fotografía, en la parte inferior de la fotografía, como un amago de enlace entre territorios (in)conexos, los de la palabra y los de la imagen, enlazados por la Letra, los rizos de la cabellera, las iniciales: L.L., eLLa, desde el inicio, desde la primera página.



Ill. 2. Liliana Lukin, *retórica erótica*,
Buenos Aires : Asunto impreso ediciones, 2006 (2a ed.). Sin página

El intenta enlazarla, impulso ciego, dedos que se hunden en la carne de Ella, alzada, en fuga, en ese juego interminable del deseo. ¿Como el grafo del deseo? ¿Otra Leda?: “¿qué signo haces o cisne?” (Darío). Es el tiempo de los “dioses bienaventurados”: “ninguna distancia /.../ entre el acto y el deseo”. Ni una palabra: solo una “marca”, un “(t)acto”, la Letra.

La letra, ¿como “tocarla” hasta volverla canción? Para que Ella cante “como un instrumento musical”: ese mismo verso con que se abre la otra caja, el otro dispositivo, el de *Construcción comparativa*. “Como un instrumento musical/ pequeño -una armónica-/cabe entre las manos...” (Lukin 2003:9). El instrumento que se va a “tocar”, ni lira ni flauta, algo que se agarra entre las palmas de las manos, que vibra al “calor del aliento”, al soplo de “los labios penetrando en el metal”. A la distancia: un mismo gesto que se repite, que repite la escena genésica del deseo: “y el temblor de los dedos/y la presión de las palmas/hacen de mi carne carne,/y de mi respiración dulzura” (9). El (t)acto genésico, la mano que ahora modela la carne como carne, eso es: carne hecha palabra, palabra hecha carne. Respiración -“¿por qué sabia mano gobernada?” -

Construcción comparativa se enlaza con y prolonga, de otra manera, el discurso erótico-amoroso de *retórica erótica*. El dispositivo que rige el poemario se sitúa también en la estela abierta por otros poemarios de Liliana Lukin,

como *Cartas* (1992) o *Las preguntas* (1997), por su sistematicidad. Aquí, la sintaxis comparativa, a veces repetida en un mismo poema, que descansa en la conjunción “como...”, con que se inician todos los poemas del libro, y su correlato “así...”. El marco es fijo, imprime un movimiento sintáctico uniforme con que se hace obvia la retoricidad de la toma de palabra, entroncándola con otros grandes movimientos sintáctico-poéticos, que operan aperturas, como el “*Wie wenn der Landmann am Feiertage*” de Hölderlin: “Como cuando el campesino el campo en fiesta, sale a ver/al atardecer... así, ahora bajo un cielo favorable están/los poetas.” (trad. José Manuel Recillas)

Construcción comparativa también la del dispositivo visual, mejor dicho: óptico, escenificada en el epígrafe, un párrafo del autor de *Ways of seeing*, John Berger:

Cuando levanté la vista hace un momento, a la luz ya débil del atardecer, el ramo de lilas parecía una colina cuyos árboles en flor se fundieran en el crepúsculo. Estaba desapareciendo.

La casa tiene unos muros muy gruesos porque los inviernos son fríos. En el marco de la ventana, casi junto a los cristales, hay colgado un espejo de afeitador. Ahora, cuando levanto la vista, veo reflejado en el cristal un ramito de lilas: todos y cada uno de los pétalos de las minúsculas florcitas aparecen nítidos, definidos, cercanos, tan cercanos que se dirían los poros de una piel. Al principio no entiendo por qué lo que veo en el espejo tiene mucha más intensidad que el resto del ramo que, de hecho, está mucho más cerca de mí. Luego me doy cuenta de que lo que estoy viendo en el espejo es el otro lado de las lilas, el lado totalmente iluminado por los últimos rayos de sol.

En la misma posición que ese espejo coloco cada tarde mi amor por ti. (Lukin, 2003: 4)

El juego del espejeo, como artificio (casual, pero repetible) provoca una intensificación de la experiencia “natural” (aviva los colores del ramo de lilas, cuyos pétalos son vueltos ya poros de la piel de la amada). El dispositivo óptico importa (“lentes” de Spinoza o “anteojo” de Vallejo -“confianza en el anteojo, no en el ojo” dice el peruano) en esa tentativa no de agotamiento pero sí de acotamiento del otro deseado-amado, de lo otro, del espacio o del abismo que se abre con su presencia. Ese dispositivo revela la alteridad como constitutiva del sujeto, una alteridad mediada que pone la mirada a pensar.

Tensar el discurso (“y en la doble / esclavitud/ de su ajorca y su tobillo/está su libertad”)

El “como” inicial de los poemas de *Construcción comparativa* inaugura pues un doble movimiento, de cierre y de apertura, en cada uno de los 34 poemas

que lo componen. Por la conjunción se supedita la primera parte de la oración a su correlato introducido por el *así*, acatando por lo mismo una lógica discursiva. Pero, si bien el poema viene acotado por el pensamiento lógico-poético de la comparación explícita, ésta origina a su vez un desplazamiento, una metáfora, en el sentido etimológico de la palabra, algo que genera la “metaforicidad”, una “lógica más profunda”, para hablar con Deguy: “*On pourrait risquer, en exploitant une sémantique d’astronome (de cosmologue) qui infère du mouvement apparent des corps à une structure de rapports réels soustraits aux yeux, que tout mouvement schématique, ou mieux schématisique, selon la capacité de connaissance de l’imagination mettant le monde en scène, est mouvement apparent pour une logique plus profonde*” (Deguy, 27-28).² ¿No es, precisamente, de cosmografía (y luego, en el poemario, tal vez de cosmogonía) de que se trata en la cita epigráfica? o sea de las posiciones relativas ocupadas por el sol, el ramo de lilas y el dispositivo óptico (cristal de la ventana y espejo) que media la percepción del narrador. De la posición respectiva de los elementos que componen el conjunto (objeto/sujeto/mediación) depende así la apercepción fenoménica que, en última instancia remite al sujeto metafórico, al espacio o plano que posibilita su aparición, en el momento en que iba a desaparecer.

El dispositivo óptico supone pues un desplazamiento inicial, inaugural, un mirar sesgado, que opera en el discurso poético a través del “como”: como una apertura, a una multiplicidad de escenarios que constituyen un medio o ambientación de tipo experimental, simbólico. La retoricidad señala esa apertura o salida de lo “íntimo” (en tanto no separación o conjunción *a priori*) a la intemperie del lenguaje y de las pulsiones que lo tensan (en tanto dinámica significativa) a lo largo del poemario. Esa apertura, operada por el “como”, a lo infinito de los símiles posibles señala ese exceso y esa carencia a partir de los que se elabora el lenguaje poético, como plenitud y “falta sin fondo” (Vallejo a su hermano Miguel: “nos haces una falta sin fondo”, “A mi hermano Miguel”; Vallejo 47).

Esa tensión, esas tensiones múltiples, convergen en el primer poema de *Construcción comparativa*, como síntesis del movimiento dramático que va a caracterizar el poemario. La imagen de la armónica hace palpable esa tensión inicial, ahora desde el plano de lo musical. En la segunda estrofa del poema apertural -“así, brillante en huecos alineados/según la simetría de un panal/se desordena y posa/ la idea de la cosa / que es mi cuerpo/cuando supone amar” (9)- la armónica es a la vez la que “dibuja melodías” (1ª estrofa), construyendo figuras audibles/visibles, y la que remite al “desorden”, a las pulsiones, tal vez las del cuerpo deseante. Los “huecos” de la armónica, el “hueco” de la mano, signan también esa tensión entre la carencia (como los “viudos alvéolos” del Vallejo de *Trilce*) y la plenitud (la presencia del otro hospitalario, que abre la palma de la mano). Por ello la “melodía” que entona la armónica será “imprevisible”:

2 “Es posible aventurar, valiéndose de una semántica de astrónomo (de cosmólogo) que infiere del movimiento aparente de los cuerpos una estructura de relaciones reales, sustraídas a la vista, que todo movimiento esquemático, o mejor dicho esquematístico, según la capacidad de conocimiento de la imaginación que escenifica el mundo, es movimiento aparente para una lógica más profunda”, traduzco.

“Como una armónica/que imprevisible gime/latiendo más alto/de lo que se espera escuchar/y desciende –hiende– al murmullo/del deseo de una música” (9). Si la melodía ofrece a la vista *como* un dibujo acotado por la sintaxis, las “escalas melografiadas” exceden los límites, traduciendo el exceso de la pulsión, hacia arriba y hacia abajo, como la expresión desvergonzada del goce sexual y la escucha de un habla infraverbal, indistinta, como otra pulsión en trance- tal vez el “deseo de una música” todavía no pentagramada.

La primera de las cuatro partes en que viene dividido el poemario parece escenificar el *proceso* metafórico, es decir esa tentativa de aproximación a / acercamiento de los extremos con que se tensa la poética de *Construcción comparativa* y su fraseo. Los poemas II (“Como una ciudad...”) y III (“Como una constelación...”) esbozan un primer paso en ese sentido. La ciudad es abandonada, es de ausencia, vacío y lejanía (“la lejanía del contacto/entre una piedra y una mano”, 11). Es el lugar de lo intacto, es decir de lo intocado, lo “sin tocar”. La constelación, por supuesto es otra lejanía (“a miles de kilómetros”), pero el artificio, la “lente” de la estrofa final, permite una aproximación, por muy abstracta que sea, a algo que ya cobra humana forma: “su carne estelar: piedra/en el aire/fuego en el centro/de la piedra” (12) -cosmogónica aparición de un sujeto, “ella”, vuelto ya centro de un nuevo sistema solar. Aproximarse a ese centro se realiza pues, otra vez, gracias a un sistema óptico: “su belleza no es otra/que la que figura una lente/(a miles de kilómetros) al ojo / deslumbrado: / una nueva/combinación de cristales/donde lo real –otra vez- / brilla por su ausencia” (13).

Los poemas que siguen parecen prolongar y hacer más material esa aproximación, desplazando de nuevo el centro, o multiplicándolo, por ejemplo en “Como un tren en la noche”: “haciendo el centro del viaje/ en aquello que estará a la espera” (15), centro esta vez determinado desde coordenadas plenamente humanas, que será sustituido en el poema siguiente por el “descentramiento” que implican los “extremos”: “un punto/que no es cercano ni lejano/sino que está al otro extremo” (16). El tren o el barco constituyen también una prolongación del gesto cosmogónico: “como un barco que hunde su materia/ .../ mi estela corta en dos el aire” (16). El poema con que concluye esa primera parte, “Como una lluvia de otoño”, confirma la aparición de un mundo pletórico de sensaciones, nuevo “centro de gravedad”, terrestre imagen de la “combinación de cristales” astronómica, cronogénesis móvil: “una llovizna/eso: tras la cual brillan en el aire cristales/o momentos” (19).

¿Quién es Ella?

El lector atento notará que a lo largo de esos seis primeros poemas aparecen paulatinamente los “actores” de la comunicación (digamos, esa comunicación anticomunicacional en que consiste el poema). Primero un “yo” suscitado por la presencia de una entidad todavía sin nombre, que se manifiesta solo a través del “tocar” (tacto y soplo), en esa primera escena genésica. Los poemas siguientes articulan el dispositivo pronominal: después de la aparición del “ella” en el tercer

poema, como significante de un lejano significado, “el tren” del cuarto poema se enrumba hacia un “tú/vos” todavía indefinido (“al corazón de tus tinieblas”). El “yo” y el “vos” del poema siguiente (“mi estela corta en dos el aire/para abrazar al amable navegante que hay en vos”) confirma el movimiento de acercamiento que concluirá con ese “saber de los amantes”, del sexto poema, como territorio, sensitivo e intelectual, que se comparte.

El sistema pronominal, en cierto sentido, gramaticaliza los dispositivos anteriores (simbólicos y ópticos). Si los componentes simbólicos se definen en términos relativos, de lejanía o de cercanía, de desplazamiento, de modificación de perspectivas, etc., desde un punto de vista lingüístico, como se sabe, el pronombre es un significante vacío u hospitalario, que remite a posiciones discursivas, no a entidades fijas o determinadas. En el caso del discurso amoroso, los “extremos” son sabidos, constituyen los polos simbólicos de la relación, inauguran una serie de tópicos o figuras analizados en su tiempo por Roland Barthes. Aquí, el “yo” y el “vos”, cumplen hasta cierto punto con el papel esperado, pero ese dispositivo dialogal dista de ser el que predomina. En efecto, el enigma gira más bien en torno a otra “posición relativa”, la que media entre el “yo” (que el lector tiende a identificar con un sujeto femenino, un cuerpo deseante y deseado) y el “ella” que emerge en el tercer poema e impone su impronta en buena parte del poemario. La presencia de un “El”, en el poema 14 (“Como un enamorado...”), puede llevar a pensar en una proyección de la pareja, una especie de duplicación –otra vez como proceso metafórico de desplazamiento– que haría del “yo” y del “vos” los actores o actantes de un discurso figurado (él/ella, el enamorado/la enamorada, etc.). El referente pronominal asumiría así su carácter retórico o artificial, remitiendo de nuevo a las posiciones discursivas que enmarcan el discurso amoroso. En este sentido, para tomar un ejemplo, el “ella” del tercer poema podría interpretarse como elemento del dispositivo del amor cortés, en particular en tanto figuración del “amor de luenh” (el amor de lejos).

La lectura de los poemas me parece favorecer otra posibilidad interpretativa: la relación entre el “yo” femenino y el “ella”, con todas las marcas de lo femenino también, no significa una inclusión sino más bien, hasta cierto punto, una disyunción. Cito el principio del poema XI, que pertenece a la segunda parte del poemario: “Como un frío en la espalda/que sube de caminos ciegos/y logra un mar encrespado de la calma/y va al cabello erizado de la nuca/desprevenida del alma//así/ella podía desabrigar el yo/cruzado por tormentas/para dar la sog a al peregrino” (31).

“Ella”, y no “yo”, es la que es capaz de “dar la sog a al peregrino”, es decir de comunicar plenamente, de manera salvífica, con el otro (vos/él), como entidad egresada de un “yo” desabrigado. Un “yo” a su vez renovado, “desnudado” (volveremos a ello), por esa separación y la disposición triádica en la que se inserta. Otro poema, esta vez perteneciente a la cuarta y última parte del poemario parece confirmar lo que vamos intuyendo: “así/como un beso/ella/lo que digo” (30). Parece ser, en efecto, que el pronombre, ese significante errante o en fuga que es “ella”, como objeto de deseo, centro de la *energeia* genésica (“fuego en el

centro / de la piedra”), bien podría ser la poesía, la palabra poética como encarnación, cuerpo verbal, plano u operador metafórico de máxima densificación de la comunicación intersubjetiva.

Esa hipótesis, en todo caso, legitima una lectura que admita como constitutiva la retoricidad del poemario y su productividad simbólica, y que devuelva a la palabra un papel central en la constitución de la relación. La segunda parte, para tomar un ejemplo, empieza por el poema “Como una flor carnívora...” (23), una imagen marcadamente pulsional pero también símil probable –por lo tradicional– de la poesía, que esta vez recuerda a la *Belle sans Merci* (la Bella sin piedad), objeto de “búsqueda... infinita”. Si en la primera parte el origen mítico de la poesía era recordado por la pitagórica “música de las esferas” (II), la segunda parte empieza con otra figuración, también íntimamente relacionada con la tópica amorosa, pero ya más concreta y contradictoria. Aun cuando parezca seguir relacionado con el plano platónico de las ideas, el cuerpo deseante-deseado impone su lenguaje: “brillaba húmeda la idea/la vulva de una rosa” (23). El movimiento que caracteriza los poemas que le siguen prepara el “desabrigar el yo” al que aludimos. La poesía se caracteriza por un abrirse/cerrarse, un latido vital, que permite unificar lo que podría parecer contradictorio, a saber la autonomía del lenguaje (“lo real ... brilla por su ausencia”, 13) y su capacidad mediadora, es decir de construcción de un medio sensitivo e intelectual, una forma densa del “habitar” humano.

La segunda parte actualiza también las posibilidades esbozadas desde el primer poema, es decir la ambición de hacer del poema otro cuerpo, otro ropaje, con que se vista/desvista el yo. La pulsión o empuje del fonema forma parte del proyecto explícito de la autora como lo señala en una entrevista, situándose en esa zona que media entre la configuración melódica, sublimada en el segundo poema (“la música de las esferas”, ya lo dijimos, remite a la tradición pitagórica del modernismo, a la “música ideal” dariana), y la tensión del tercero: “gira/acomodando su sonido/a un disimulado frenesi”. “El diapason de oro”, del poema IX (“Como un grito...”), en la segunda parte, atestigua el empoderamiento de la emisión sonora, como una prolongación del cuerpo hacia un nuevo centro, ya no el de las constelaciones del segundo poema, sino el de la “casa” o el “centro del dolor”: “Así/ella seguía siendo/más allá del cuerpo/despacito/volviendo al centro/del dolor” (27). El pitagorismo geocéntrico se ve así desplazado, “desaparecido” por ese “agujero negro” del *pathos* humano. De ahí, probablemente, las alusiones a las quemaduras o heridas por las que “habla” el cuerpo poético.

El habla poética permite así una subjetivización y, en última instancia, ayuda a cuestionar el papel del lenguaje como mediador intersubjetivo. Para decirlo en términos más afines a la reflexión llevada a cabo desde el psicoanálisis: “*l'explication exige qu'on recoure non plus à un sujet parlant, symétrisable et non désirant, mais à un sujet d'annonciation, capable de désir et non symétrisable*” (“la explicación requiere que ya no se acuda a un sujeto parlante, simétrico y no deseante, sino a un sujeto de la enunciación, apto para el deseo y no simétrico”, traduzco) escribe J.-Cl. Milner (46) al oponer la enunciación idea(liza)da por el

lingüista y el sujeto del habla. El habla de ese sujeto, siempre según Milner, sería “lalengua”, en el sentido lacaniano, por las libres asociaciones que provocan las concatenaciones fonemáticas o la productividad paradigmática. La imagen o metáfora inicial de *Construcción comparativa*, la armónica, subraya esa “musicalidad” del lenguaje. Su “desdoblamiento” en particular (“hacen de mi carne carne”, 9), parece en efecto insistir sobre la materialidad misma del significante o para decirlo de otra manera: el “pliegue” del habla (de la “carne” a la “carne”) provoca una suspensión (como la ciudad del poema siguiente, “suspendida”) entre la cosa y la palabra, en el límite, siendo la palabra la incierta vía de acceso a la cosa, a lo desconocido. En ese sentido “Ella” es el plano metafórico de construcción de la subjetividad, de la intersubjetividad, como algo en devenir. El poema en *Construcción comparativa* es una vía de acceso a una forma de saber, a un saber mutuo, el de los amantes del poema VI. Pero “lalengua” en que (se) habla(n) no es transparente, es la lengua del desborde. Hay que aprender a escucharla: “su admirable música/es sonido/para el oído que no sabe oír” (XXXI, 65).

Para volver a decirlo con Milner: “*Ces lignes de failles (de la langue) ... Sont éclairables par le discours freudien: dans lalangue, conçue désormais comme non représentable par le calcul – c’est à dire comme cristal –, elles sont les retraits où le désir miroite et la jouissance se dépose*” (9)³. « Miroiter », eso es « espejear », el espejeo del deseo antes que la transparencia cristalina del cálculo, de la lógica de un discurso racionalizado, cuestionado precisamente por la poesía como experimentación verbal del « pas-tout » (“no-todo”). La poesía, y el amor, (se) (des) viven por ese “pas-tout”, el no poder decirlo todo, el no poder comer al otro.

Creo que *Construcción comparativa* dramatiza ese cuestionamiento. A través de los personajes - sujetos de una búsqueda ciega, tripulación extraña de un barco-fantasma o viajeros de ese tren que atraviesa la noche, como la vida. El barco que “hunde su materia” (poema III) nos lleva a las escenas de naufragio de la segunda parte del poemario: “Como un náufrago/en el centro del remolino (...) como un cuerpo / sumergido que intenta/mientras brilla/hacer del agua / salvación/así/ella/reina en el borde” (33). El poema nos arrastra a otro centro, “el centro del remolino”, luego “ojo de agua”. Como el náufrago o peregrino de las *Soledades* gongorinas, el sujeto tiene que pasar por esa prueba del ahogo, singularmente el sujeto masculino, del poema XIV, “ahogado en su mudez ahogado” (37). ¿Antes de acceder a la “visión”, en el sentido rimbaldiano de la “voyance”, la del “ojo de agua”?

Las operaciones de Liliana Lukin son violentas y dulces, llevan al sujeto del habla al borde, al borde del habla, antes de que, tal vez, recobre el aliento y pueda modular una canción, ser “respiración” y “dulzura”. La operación “corta por lo sano” la carne. La carne es “sorda y muda”, es la condición necesaria, el fondo abisal del habla, siendo pura energía, núcleo inicial que va a ser dividido. El cuchillo del habla la abre en canal: “Como un cuchillo/entrando en la carne/

3 “Esas líneas de quiebre (de la lengua)... se aclaran mediante el discurso freudiano: en lalengua, concebida ahora como no representable por el cálculo –o sea como cristal- ellas son los lugares recónditos donde el deseo espejea y el goce se posa”, traduzco.

así/de filosa y cortante/decidida a dar el paso/que tajea la frase sin piedad/y por el acto penetrada//como un cuchillo/así/de templada y brillante/ante la carne ciega/la carne sorda y muda/de lo amante” (poema XXIX, 63). La operación es de doble apertura y saca la carne a relucir, multiplica las sensaciones, potencia la receptividad de un sujeto hiperestésico, constituye zonas erógenas (labios, heridas), regresándonos así a esas zonas infraverbales exploradas por el discurso poético y metaforizadas mediante significantes multipolares.

Construcción comparativa 2 (Liliana y César)

“Divide y obra”, eso es: ella es “inocente y diabólica” (*Construcción comparativa*, XIII, 35).

ZANJA

El cuchillo corta por lo sano, entra por “lozano”. Abre una “zanja” que duele, hace que el sujeto del habla grite, más alto de lo debido (“su delito / de levantar la voz”, IX, 27), por el goce o el dolor (“Hay golpes en la vida...”, Vallejo 3). El movimiento que se inicia es constitutivo, es la división inicial de la lengua, el sujeto de la lengua está dividido, emprende el duelo a través de la lengua materna: “lo en ella desatado/salir de madre enseña”(XIII, 35)”. El otro extremo, apetecido, intocable, el imposible retorno, el principio del viaje, el cuidado materno: “No porque empieza a nevar, para que empiece a nevar” (“El buen sentido”, Vallejo 109). Salir de madre como el río, desde la madre.

SOGA

Hay que desprenderse (¿de sí?), como el perfume se “desprende” de la flor (VIII, 25), o cortar, o desanudar, poner la lengua a trabajar para “desatarla” y que eche a volar: “desata la palabra / de lo atado”. ¿Desanudar? ¿Se trata de “desanudar” y “desnudarse” en la operación? ¿Desanudar es deshacer el nudo que aprieta la garganta? ¿O hay que proceder de otra manera, apretar todavía más la garganta, con una soga?: “Como una soga/atada al cuello/que aprieta y da/morada/la idea de colgar//así/construía el movimiento/de saber//en el borde de lo bello/lacerada/sin tocar fondo y sin resuello//como una soga al cuello” (XVII, 40). ¿Extremar el goce y el dolor, naufragar, ahogarse, con la soga del lenguaje al cuello? La soga ¿no es el ser mismo acaso, vidamuerte?: “Soga sin fin, /como una/voluta/descendente/de/mal/soga sanguínea y zurda” (“Rosa blanca”, Vallejo 32)? O bien ¿hay que asirse de la frágil cuerda del lenguaje, por ser también la soga con la que se salva al otro, al peregrino (“para dar la soga al peregrino”, XI, 31)? Ella, la Poesía, la que “reina soberana” (XII, 33) en el propio “ojo” de la tormenta, el maelström del lenguaje desatado ¿nos ofrece una soga de la que asirnos de ella/desasirnos de nosotros, como ella, que “era y no era” (XXIII, 53)?

HILO Y OJO DE AGU(J)A

Y esa soga, no es acaso el hilo con que la poeta-costurera hilvana los retazos del sujeto y del habla, “ojo de aguja” (“pugnamos ensartarnos por...”, *Trilce* XXXVI⁴) o centro de la operación: “como un hilo a lanzadera/pasa por el ojo de la aguja/...así/ella bordaba/y enlazada en el precario/equilibrio de los días/del amor/hacía el huso diario” (XXV). En el símil amoroso de Vallejo, Ella es aguja “¡Oh aguja de mis días/ desgarrados!” (*Trilce*, XXXV). Hilo de agua que corre, discurre, “que nutre / o que perfora”, “surco abierto” en una tierra fértil (“Como una lluvia de otoño”, VI, 19), que nace de lluvia o de “ojo de agua”, desatado.

BORDE

Entregada a su labor, Ella borda con las agujas, pero siempre al borde, merodeando por los extramuros del lenguaje ¿en busca de qué? ¿Al borde de qué abismo (“Más acá, más acá. Tú estás al borde”, en “El palco estrecho”, *Los heraldos negros*)? ¿Eso es: escribir el poema en vilo, coser los retazos del habla, cerrar la herida? Pero si la herida es la boca por donde habla la “carne carne” (9). El espacio, en blanco, que se abre entre “carne” y “carne” ¿es el lugar del habla? Borde o labios de la herida, por donde sangra la herida, sangrado o sangría del cuerpo tipográfico ¿los lugares del habla, las bocas por do mana el habla? Acercar la oreja, al borde del habla, murmullo, agua que mana, vida.

NUDO, CELDILLA

El poema es productivo no por librarse del dolor, del amor, sino por mantenerse atado a ellos y al lenguaje, mano “atada al nudo/de las frases que labra” (XXXIII, 67). Nudos del lenguaje. Nudillos de los dedos y del habla. Es como fabricar celdillas (XXXII), letras labradas, labores de la aguja, pacientemente fabricadas por la escritura, “huecos alineados” de la armónica o “panal” de la abeja (“como una abeja”, XXXII, 66), o bien es el “encaje de fiebre” de la “vaga visita del Noser” (“Encaje de fiebre”, Vallejo, *Los heraldos negros*) o el “Dulce hogar sin estilo, fabricado/de un solo golpe y de una sola pieza/de cera tornasol”, que deja el corazón al descampado: “¡Y otras veces se pone a llorar!” (Vallejo, “Babel”, *Los heraldos negros*).

¿Abrir la carne en panal, para libar la miel? ¿La mano por do mana la miel del habla compartida?

DES(A)NUDAR(SE)

“Como una mano/que escribe/tendida en lo blanco/y dibujando/palabras/ exhibe su desnudez/atada al nudo/de las frases que labra//así,/ella en lo mudo/ crece/y al escribir ofrece/como una mano/ su desnudo” (XXXIII, 67). Vuelve la mano, a tocar, el instrumento o la carne, como caricia que apaciguara. La mano desnuda, nuda, que sale de lo mudo ¿demudada?. Desnudarse es desanudar y darse, ofrecerse, pura dádiva amorosa que se da en el lenguaje. En lo precario del lenguaje, frágil envoltura: “Como un cuerpo/que no es tocado/por la mano necesaria/se retira de sí//así” (XXXIV, 69).

4 Remitimos a la edición indicada en la bibliografía para las citas vallejanas siguientes.

Bibliografía

DEGUY, Michel, *Réouverture après travaux*, Paris, Galilée, 2007.

LUKIN, Liliana, *retórica erótica*, Buenos Aires, Asunto impreso, 2002.

LUKIN, Liliana, *Construcción comparativa*, Córdoba, Alción editora, 2003.

MILNER, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil, col. « Connexions du Champ freudien », 1978.

RECILLAS, José Manuel, “Tres poemas inéditos de Hölderlin”, *La Jornada-Semanal*, Domingo 21 de enero de 2007. [<https://www.jornada.com.mx/2007/01/21/sem-poemas.html>]

VALLEJO, César, *Obra poética completa*, ed. de E. Ballón Aguirre, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.