
Discurso amoroso: ética, poética, política en cuerpo de mujer

Liliana Lukin

RESUMEN. La propuesta a pensar el discurso amoroso será reconvertida a pensar en paralelo mi discurso poético, desde las interseccionalidades que experimenté —y experimento— en carne propia, y lo haré desde sus condiciones de producción. Pero debo empezar por rodear ese ‘cuerpo de doctrina’ mostrando cómo, atravesada por la cultura de mi generación, citando lo escrito sobre mi escritura, se pone en foco que el cuerpo es lo primero. No hay relación posible sin el cuerpo, no hay escritura sin cuerpo, hay un discurso amoroso en la escritura de todo duelo, todo discurso amoroso es mutante, pero está marcado social y políticamente, y en este caso particular las marcas acompañan lo que se ha dado en llamar transformaciones de la intimidad, fenómeno datado en los ‘80: escrituras postdictatoriales, visibilidad del sida, de la transexualidad, nuevas militancias por los derechos de mujeres y homosexuales, contra la violencia hacia las mujeres, nuevos feminismos hoy llamados “marea verde”, entre otras conmociones que sacuden hace más de 50 años las estructuras tradicionales de las sociedades capitalistas. Propongo, finalmente, que el discurso amoroso consiste en la donación de una intimidad en el lenguaje.

Decir ‘yo’ es ya instalar un, como se ha dado en llamar, ‘territorio en disputa’. ¿Cómo construir un texto sobre un discurso donde el cuerpo de quien escribe está tramado en esa intención teórica, sobre textos de su propia autoría, sin bordear o bordar lo autobiográfico? Esa es la pregunta que ahora se impone. Nunca se es suficientemente cruel o teóricamente rigurosa con la propia obra.

El discurso amoroso en la escritura es, como todo discurso, una construcción subjetiva, resultado de la elaboración inconciente y de la voluntad conciente de dar cuenta de un estado de las relaciones, no sólo entre cuerpo y escritura, sino de eso que, desde el cuerpo, habla. En esta disyuntiva entre un ‘yo’ y un desdoblamiento del ‘yo’, sitúo esta escritura.

En mi condición de mujer, judía, sobreviviente de la Dictadura 1976-83 en Argentina, escritora, madre, desde los 20 años fui víctima de formas de discriminación: por ser mujer en relación a un trabajo con enorme mayoría de hombres, por ser la poeta joven que, como se me ha dicho, ‘escribe tan bien como un hombre’ y fui, digamos, ‘excomulgada’ por mis padres, por haberme separado del originario, constitutivo y familiar encuadre del Partido Comunista y por haberme divorciado, rompiendo ambos contratos, casi simultáneamente. Dos rupturas con estructuras patriarcales en un momento histórico fuertemente marcado por el prejuicio y la represión. Me ocupé, más o menos conscientemente, de no ‘encajar’. No importa si esto es bueno o malo para la vida: para la escritura es lo que es: el trabajo de romper las estructuras del lenguaje literario conocido. El yiddish, lengua materna, es una lengua que me obligaron a perder, en un fuerte deseo de asimilación, por el antisemitismo y el anticomunismo de los que había que cuidarse en los ‘50-60 y por un enconado deseo de no pertenecer a la llamada ‘colectividad’.

Tal vez la ironía y el humor sarcástico que ejerzo y que a veces ofrecen dificultades de comprensión desde otras lenguas o contextos, sean la reposición, en mis textos, de eso elidido que nunca desaparece. Soy latinoamericana, pero argentina, no hablo español sino rioplatense o porteño de Buenos Aires, y finalmente, no soy una mujer del s. XXI. Soy una mujer del s. XX que vive los problemas del s. XIX, que son, aún, los problemas que las mujeres todavía tenemos en el s. XXI.

La propuesta a pensar el Discurso amoroso será reconvertida a pensar en paralelo mi discurso poético, desde las interseccionalidades que experimenté -y experimento- en carne propia, y lo haré desde sus condiciones de producción, pero debo empezar por rodear ese ‘cuerpo de doctrina’ mostrando cómo, atravesada por la cultura de mi generación, citando lo escrito sobre mi escritura, se pone en foco que el cuerpo es lo primero: que no hay relación posible sin el cuerpo, no hay escritura sin cuerpo, que hay un discurso amoroso en la escritura de todo duelo, que todo discurso amoroso es mutante, pero está marcado social y políticamente, y que en este caso particular las marcas acompañan lo que se ha dado en llamar transformaciones de la intimidad, fenómeno datado en los ‘80 (escrituras postdictatoriales, visibilidad del sida, de la transexualidad, nuevas militancias por los derechos de mujeres y homosexuales, contra la violencia hacia las mujeres, feminismos hoy llamados “marea verde”, entre otras conmociones que sacuden hace ya 40 años las estructuras tradicionales de las sociedades capitalistas).

gesto de amor aunque sea un desafío, al tiempo que el desafío lo es a las normas del lenguaje y a las de las prohibiciones sociales. Incluso si se trata de intentar una palabra imposible: “*un silencio/ como mirar al asesino en los ojos/ mientras se recuerdan los ojos del asesinado*”, lo que Jorge Monteleone ha llamado “una mirada corroída” (1993). Esa prueba de una escritura amorosa hacia los cuerpos que ya estaba en *Malasartes*, toma forma más personal y dolorida en este libro, donde **el fragmento, lo quebrado, lo ausente, lo asesinado, es el objeto del discurso amoroso** de un proyecto político que preanuncia la ética-estética, de los siguientes libros. De *Descomposición*:

Pandora huele

una palabra

si se guarda mucho tiempo
 larga heces
 materias hirientes
 al ojo y al oído
 humedades
 hace
 sangre por varias de sus partes

no se pudre
 dada su condición
 de testigo de cargo

pero apesta (Lukin, 2009: 53)

proceso

hay aquí un silencio oscuro
 que nada tiene que ver con el silencio

aquí un silencio grueso
 de bordes evidentes y sonoros
 un silencio
 como mirar al asesino en los ojos
 mientras se recuerdan los ojos del asesinado
 una quietud
 que nada tiene que ver con el movimiento
 ni con el deslizarse de las cosas
 sobre la superficie de la necesidad

una tristeza hay
que nada tiene que ver con las grandes pasiones

hay un silencio aquí que nada
tiene que ver con las palabras

haciendo barro en los cuerpos
esa triste música

el cuerpo más cuerpo es el cuerpo muerto

y nada es bello
sino repetición

de un cuerpo que actúa
y yace y eso es todo (Lukin, 2009: 56-57)

un naufrago acaba de nacer

parecen cuervos
esos dedos
agitándose
sobre el agua
anclas mordiendo
esos círculos hondos
que miran el oleaje

nada
hace pensar
en un ahogado

pero nadie
tiene olor
a tierra
(junio 1982) (Lukin, 2009: 62)

Nadie olvida nada

las aguas que los muertos

dejaron
 corren más lentas
 de beber

sitio

I

los muertos que no están en su lugar

tanto silencio
 descompone

II

al taçto asco será
 inútil será
 tocar no da exhumar no es
 todo

alrededor tierra
 pedacitos que sucumben aún
 no hacen final
 hablan

alrededor de lo vaciado
 pierna en pedacitos
 manto de / ojos que no ven / corazón
 los que no están
 en su lugar descomponen (Lukin, 2009: 67-69)

Primer movimiento

En cambio, *Cortar por lo sano*, primer Premio Nacional E.C.A., Sría. de Cultura de la Nación, 1985, escrito en dos meses de 1983, aún en Dictadura, es la búsqueda en los textos del cuerpo de un hombre que había amado, y que se suicida pocos años después. Desconociendo los detalles, cada poema conjetura su final, se pregunta por el modo de esa desaparición, inventa y teoriza la forma de una caída, define en cada línea la línea de ese cuerpo, recupera restos de escenas amadas: “hay otro cuerpo en *Cortar por lo sano*. Un eros del cuerpo deseado. Si el cuerpo en *Descomposición*, por su realidad obsesionante, no puede ser abandonado al olvido, el cuerpo deseado pero ausente no puede ser reconstruido por la memoria” (Cristófalo).

En este libro se arma mi primer ‘discurso amoroso’ sobre un amor perdido por otra clase de muerte, donde el no saber (ya presente en los cuerpos desaparecidos, pero sin el horror y la violencia de éstos), es la condición de

posibilidad de una escritura. El cuerpo insiste también en su descomposición: partes, humores, olores, restos, “la palabra en Lukin supe la falta creando un nuevo hueco... un ojo como máquina infernal, el ojo piensa, construcción-deconstrucción del aparato de realidad, mirada que genera su objeto y cuando ello ocurre el objeto ya no da tregua” (Rosa 1987). Quebrado, un cuerpo que cae, su visión y su reconocimiento, **una escritura amorosa de La Pasión:**

De *Cortar por lo sano*, escrito en 1983:

debe haber caído: la mano abierta
guardando en el centro asco de sí
saliva de la costumbre alrededor

debe haber visto
la miseria del acto
que no mejoraba la vida

una pierna arqueada levemente
cayendo según
la gravedad
habrá modificado las sombras
el testimonio
que la superficie ofrece

la tristeza: un esfuerzo inútil
sobre la pequeñez de las formas
donde las palabras ensayan componer

la historia es
un cuerpo sin explicación sobra la escena
su carne expuesta
al amor y la duda

el lugar

que engendrará leyendas
en relación inversa a la posibilidad
de tocar su rostro por última vez
_____ (Lukin, 2013:14)

el descendimiento:
una retórica del espacio
para la caída de los cuerpos

ninguna dirección: una figura

es un acto
y en las curvas cerradas
con que cuelga
se quiebra una armonía
para instalar el miedo

sin el hueco de la mujer
él es un clásico que aumenta
su lugar en el vacío
y esos brazos
que habitualmente desbordan
el cerco amoroso
se habrán expandido en lo negro
como hachas hendirían el aire
en un instante sin testigos

y nada ahora dice nada
de esos movimientos delicados
que usó para entrar en la pasión
seguramente fuera de madre
sus pupilas
o bien con los párpados mordiendo
la secuencia inicial (Lukin, 2013: 16)

Cuerpo de la escritura, cuerpo muerto, cuerpo del deseo: trilogía que escande una historia con demasiados cadáveres. La palabra, esgrimida como ‘testigo de cuerpo’ se vuelve mirada atormentada y atormentadora, aunque irá perdiendo el dramatismo que tenía al pretender ser la voz de una violencia de la víctima, por la fuerza natural del contexto, y lentamente irá ‘mutando’: un programa.

Propongo aquí que el discurso amoroso consiste en la donación de una intimidad en el lenguaje. La noción de intimidad se puede entender en discusión con el concepto desarrollado por F. Jullien en *La intimidad*, y, en todo caso, en diálogo con los conceptos de intimidad de R. Barthes en *Fragments de un discurso amoroso*, los que P. Quignard, desarrolla a lo largo de su libro *Vida secreta*, con ejemplos históricos y/o míticos: la intimidad basada en el secreto, en la noche o en el silencio impuesto entre los amantes, o los modos de reinención de ese discurso, que P. Sollers ficcionaliza, también en todo su libro *Una vida divina*.

En *Carne de tesoro*, escrito entre 1983 y 1988, ya en democracia, ya doblemente madre, se produce un deslizamiento entre la Historia y la historia personal, de los cuerpos públicos a los cuerpos privados: el espacio es un cuerpo, la memoria, el “*nadie olvida nada*” del libro *Descomposición*, es ahora un relato familiar, aunque el “*tesoro atroz*” actúa. Aparece una escritura sobre los cuerpos

de lo amoroso viviente: la maternidad, los hijos, generan otras formas de ser testigo, de que la palabra se haga cuerpo, también la floración de una nueva sensualidad se hace discurso: la intimidad se despliega, es investigada.

De *Carne de tesoro*:

hijos

he dejado atrás un cultivo
verde sobre dorado no, ni
espagas ni surcos ni recortado
cuadro de ondas al viento no

de carne el cultivo de carne
luce otro color oh natura
un pálido ocre o rosa o nada
que tenga sentido escribir

de esta cosecha: esclavitud
y de ésta: el bruto amor salvaje
la blanda pasión sin fin de unas

criaturas (Lukin, 1990, 26)

Mi propio cuerpo de madre, devenido cuerpo más gozoso, me llevó a un trabajo de desmitificación deliberada, a la búsqueda de una versión des-idealizada de los mitos amorosos y sentimentales que se adjudican a la mujer como objetos propios. Una nueva resistencia: “*el cuerpo es una filosofía (vestido) / y una ética (desnudo) de sí*”, se lee en el poema titulado “**a su manera**”, del libro.

Esa libertad me sería cobrada. La escritura, la noche, el cuarto propio: el crimen. Cuerpo y escritura tramados así como tema y como estética: es decir, como política, en otra trilogía. Una política de la escritura que es una política del cuerpo. Un yo, mujer, que quiere hablar en un mundo donde su voz se oye débilmente, de cuestiones inquietantes, con formas que, deliberadamente, no cumplen con los protocolos. Y para hacerse oír, insiste en la ironía como provocación, el humor como resquicio, el estilete como estilo, el grito para aquello de lo que no se habla.

modos

carne
para ofrecer

parada en una
mesa de café que obliga

al equilibrio de los ojos

yo en cualquier momento
me caigo
ella parada me sostiene
desde sus dedos que no saben
qué necesito
y qué
deseo desear

la mesa la
cama el cuerpo
estas sábanas como trapos
sucios
el espejito espejito
de la vida
envuelto en las sedas de olvidar

yo salgo de la escritura
para entrar a otra caída
ella me levanta antes aún
me lava las heridas y besa

es así
como se cose lo pasado y lo por
venir (Lukin, 1990: 50)

Segundo movimiento

El siguiente proyecto, escrito desde 1989, fue *Cartas*, publicado en 1992. Lo que no se pudo ‘desentrañar’ dentro del matrimonio: otra vez una idea del amor que es posible vivir no encontraba su forma más que en la letra. *Cartas* es el libro de la separación, que escribo ya divorciada de la idea de la pareja amorosa y los modos de pensarla hasta el momento. En ese libro hay, se dijo, una pornografía del pensamiento. Una radiografía, dije, no de ‘lo femenino’ ni de ‘la mujer’, sino de ‘lo mujer’, como síntesis superadora de esas fórmulas que en los ’90 aún no encontraban un ‘nombre propio’.

“Mi querida”, como empieza cada poema del libro *Cartas*, es una fórmula inicial, iniciática, que convoca, que ‘llama a quien merece’, que me permitió

1 En la reedición de 2016, por Ediciones del Camino, Buenos Aires, pueden leerse, completos, los textos que documentan la recepción de este libro en la crítica periodística y académica, en el final, bajo el título Con-textos, en el enlace a la edición en PDF de ese libro: <http://lilianalukin.com.ar/libros/>.

trabajar sobre lo que llamaré ‘la condición’ de esa problemática, que definitivamente tomaba la forma de una reivindicación política: teorizar sobre el derecho de pensar y sentir de una mujer, pero sobre todo, de actuar su deseo. Pero en ese pacto, en la complicidad que traza la estructura del libro, en esa conjura, hay una distancia con el sujeto que enuncia que no había en libros anteriores. Y ese principio de ruptura de la creencia del texto en sí mismo acentúa el tono confidencial, su ambigüedad. Tal vez se trataba de ser creíble para aquel oído/ ojo capaz de apropiarse de un lugar que lo incluyera. La expresión “mi querida” provocaría una identificación (oblicua) con la que el poema goza, se goza: “El estar entre mujeres es doble: los hombres entre mujeres se feminizan (‘ser el otro de nosotras es poca cosa/ y ellos siempre querrán ser una más’) por potenciar su varonía, mientras que el estar entre mujeres de las mujeres potencia su femeneidad hasta el grado último que desacierta el paradigma: la ‘varuna’ engendra la mujer absoluta más allá de los géneros y más acá de las especies” (Rosa 1994).

Si la verdad tiene estructura de ficción, como se dice que dijo Lacan, yo leía *Fragmentos de un discurso amoroso* para pensar la ficción de una escritura, la correspondencia de una escritura con una escena. Busqué en nuestro libro emblemático, ese casi diccionario, casi novela, la entrada ‘escena’ y bajo el título “Hacer una escena” (113), encontré: “intercambio de cuestionamientos recíprocos, cada uno a su turno dice la escena. Como el amor, la escena es siempre recíproca, la escena es pues interminable, como el lenguaje. Es el lenguaje mismo”, y bajo el título “Inexpresable amor” (121): “Querer escribir el amor es afrontar el embrollo del lenguaje, esa región de enloquecimiento, donde el lenguaje es a la vez demasiado y demasiado poco. Excesivo, por la explosión ilimitada del yo, por la sumersión emotiva y pobre, por los códigos sobre los que el amor lo doblega y aplanar”. En el poema XXXVIII del libro *Cartas*, había escrito ya: “ah, ¿qué no daría por ser en demasía / sin provocar/ la inquietud, el pánico, la duda/. Ah, por ser en demasía/ qué no daría?”.

Tal vez, como dice Deleuze: “Sólo se escribe por amor. Toda escritura es una carta de amor. La Real-literatur” (Deleuze: 60). Cuando armaba el libro *Cartas*, puse esa frase como cita inicial, y así, el amor y la carta reunidos, me habilité para pensar la escena de escritura en su obscenidad amorosa epistolar. Toda escritura, una carta de amor. El secreto a voces, ¿un dúo?. Una escritura privada que se vuelve pública. Ya Barthes había escrito: “es la sentimentalidad del amor, hoy, el hecho de que pone lo sentimental en lugar de lo sexual, lo que lo hace obsceno” (bajo el título “Obsceno”191).

Carta XV

mi querida: cada hombre pide otra cosa
y me pregunto si al repartirse como el pan
una no está en el mejor lugar: la boca de otros

ese hombre me ha pedido una carta:

¿ necesita o sólo pide para gozar de mí?

estar en la boca de otros mientras una
no está más que en su cueva rumiando
(he sido herida por un ojo pequeño en la luz
pequeños roces del amor diverso que se arma
relatos que no abandonan ni cuerpo ni cabeza
siempre la herida es lo que parpadea)

cada hombre pide otra cosa y una no está
para estos trotes una está para una
manera de repartirse como el pan: endurecida
por la exposición al aire el tiempo que hace

y ese hombre ahora ha pedido una carta:
yo le escribo ésta para vos donde está ausente
y espero de la escritura un buen camino
yo le escribo y me pregunto si al repartirse
como el pan masticada y nutricia
una no está en boca de todos que es el mejor lugar
(Lukin, 2016a: 28)

Carta XVI

mi querida: los hombres nos envidian el penetrante
juego de intimidades sucesivas: los ensordece
el murmullo de palomas que cambiamos
insomnes y ligeras por sobre toda obligación

envidian la obscenidad de nuestros juegos
contar y llorar como hijas de la misma madre
(que hubiéramos compartido los baños y las camas)
o como madres a punto de parir (casi desnudas
y hablando de un dolor parecido)

los hombres es sabido nos envidian
el impenetrable clima de las risas oblicuas
(como de amiguitas a la siesta en el zaguán)
y esa falta de vergüenza al mostrarnos las llagas
o hacerse vestir o acariciar el alma una por otra

ellos no saben cómo hacer para podernos

distraer de nosotras llamarnos la atención
es su pasión y su calvario: tan fuertes
somos en nuestro pacto el motivo de su deseo

deseñeran de nosotras pobrecitos
y amados como el otro de nosotras sospechan:
la insuficiencia de ese modo de amar

ellos quisieran ser una más y nos envidian
lo impenetrable (el resto de adolescente que se deja
tocar sin perder nada) ese poder de ubicuidad
que nos concilia con el infierno en un salón del paraíso

en esta lucha por el amor de cada día
ellos no saben de nuestra necesidad y nos envidian
y aunque les juremos que nos son imprescindibles
sabrán que en esa frase hay una trampa:

ser el otro de nosotras es poca cosa
y ellos siempre querrán ser una más (Lukin, 2016a: 29-30)

Pensar con el cuerpo, escribir el cuerpo. Decir el pensamiento del cuerpo. La única trampa está en *esa frase*. El cuerpo puede violar la ley, la letra no. A riesgo de no ser lenguaje/escritura. Pero la escena obscena de la escritura sería aquella que pone el cuerpo para violar con la letra. Si la escena “*es presa de sí demasiado*”, es porque la escena es, también, poner el cuerpo.

Y esto me lleva a presentar la escena obscena que se nombra como tal. Provocar una escritura para provocar una lectura, para provocar: esa mujer que profiere sin pudor su deseo, que habla sin miedo de su necesidad, que dice sin cuidado su opinión alrededor o sobre los/as otros/as, está construyendo, de esto se trata, su discurso amoroso. Se hace la escritura como se hace el amor. Es siempre un exceso, un lujo del sentimiento, un gasto del deseo: deseo de desear, deseo de saber, deseo de escribir.

Para presentar el libro *Cartas*, en 1992, Eduardo Grüner y Tununa Mercado habían elegido ficcionalizar un intercambio de cartas, escritura lujosa y escenificación. Se dijo que *Cartas* era un texto voyeurista, travestismo fue otra adjudicación. La novela epistolar, que, según algunos, es este libro, cuenta la historia de las ideas de una mujer: sería el relato de cómo ese sujeto atraviesa el ojo de la aguja para llegar a un saber, en el juego de letras y palabras que va desde ser a s(ab)er, y ver.

De una lectura esclarecedora en términos teóricos adelanto esta idea: “(...) La interlocutora es otra mujer, y en ese murmullo de reconocimiento, las *Cartas* de Lukin abren camino. Allí donde escuchamos voces antiguas del género, éstas llegan transformándose; y el aire clásico de algunos versos, que recuperan a Sor

Juana o a los místicos españoles, vuelve aun más claro el fantasma que se despa-cha” (Muschiatti).

Carta XL

mi querida: una es una inconciente
y sus actos son como un paseo distraído
por la cornisa a oscuras de la necesidad

así está destinada a la caída porque una
es una mujer desprevénida

una inconciente es una que es capaz de todo
por amor la conciencia no trabaja demasiado
(dejo de estar alerta y soy la voluntad
de lo que en mí trabaja más: una inconciente
soy porque mis actos por amor pierden el tino
desnudando en público su verdadera condición:
lo femenino)

con furor alegre por el dolor del golpe
nace una tristeza desmedida porque una sabe
en la caída la soledad de la caída

una es una inconciente que donde mejor se siente
es en el amor esa cornisa donde se organiza
la costumbre de ser una mujer

(en su falla lo femenino estalla) (Lukin, 2016a: 55)

En comentario de este último verso, Jorge Monteleone (1994) había observado: “Como es obvio, estos poemas no son cartas, pero con sabia delicadeza problematizan los términos de su retórica. Liliana Lukin inscribe su escritura en el vacío con que se define negativamente a la mujer y desbarata los clichés culturales que la aluden: carencia, hendidura, grieta, falta. Y escribe: “(En su falla lo femenino estalla)”.

Finalmente, relacionado con el asunto de las llamadas ‘escrituras del Yo’, otro poema de este libro (Carta XXXVII) reenvía a un texto recién descubierto (por la actual circulación de traducciones de la autora), que esclarece el tema de lo ‘autobiográfico’ y ‘la verdad’ en estos proyectos, a posteriori de su produc-

ción. Proyectos que terminan por construir un personaje entre lo verosímil y lo verdadero.²

Tercer movimiento

De algún modo, volver al principio es un ritmo que casi siempre organiza el habla. Así, después está *Las preguntas*³, publicado en 1998, que denuncia un camino ya recorrido, la posesión de alguna respuesta, pero también, la dirección y el mapa de un extravío. Los poemas-pregunta son ahora el hilo que continúa el pensamiento iniciado. Suspendido en el acto de la interrogación todo destinatario, como idea de pasaje, se afirma una estética del sentimiento, una ética del amor, un simple acto inacabado de prestidigitación e ilusionismo. Preguntar para saber preguntar. Cada texto una respuesta en la forma pertinaz, otra vez, de una pregunta. Sólo se puede preguntar si se sabe ya cómo responder. Insistir allí, donde, por otra parte, seguramente, se estuvo sin saberlo.

El precio a pagar, la soledad, y una libertad con peso moral. Un difícil equilibrio y también el orgullo y el desamparo de sobrellevar una nueva dimensión. Cuerpos dispuestos a todo, enojados casi siempre con la ética del otro, pero apresados en la trampa atroz del enamoramiento, una y otra vez. Descubrí que no había agotado una ‘poesía del pensar’, para decir algo más sobre los estereotipos con que ‘nos’ piensan. Fue una reflexión sobre los géneros, sobre los límites, y también sobre mis propios límites. Sabía que, para una mujer, preguntar entrañaba un doble trabajo, porque escribir sobre el cuerpo, y en la misma indiscreción, exponer el alma, tiene el estigma de la inadecuación. Escribiendo *Las preguntas* traté de fundar, más estrictamente, mi propia moral. Mi vida, mi escritura, tendrían que demostrar que, **contra todo dogma, hay una voluntad posible de felicidad**. Y muchos años después, llegué a un texto de Suely Rolnik que teoriza, confirma y me confirma, en esta idea.⁴

2 Véase este comentario de Louise Gluck: “La honestidad y la sinceridad remiten a lo conocido, frente a lo cual cualquier enunciado puede someterse a prueba. Constituyen un reconocimiento. También suponen una convergencia: estos términos dan por sentada la identificación del poeta con quién habla. Esto no significa que los poetas en apariencia honestos no protesten cuando su creatividad es pasada por alto. Por ejemplo, la obra de Diane Wakoski propicia una intensa identificación del poeta con el hablante, más que cualquier conjunto de obras que se me ocurra. Pero cuando un oyente, hace unos años, elogió el coraje de Wakoski, ella fue displicente con indignación. Le recordé a su audiencia que, en definitiva, ella decidía qué poner por escrito. Así, el contenido “secreto” de los poemas, su intimidad extrema, se transformaba regularmente a través de actos de decisión, es decir, afirmaciones de poder. El “yo” en la página, la Diane que todo lo revela, es su invención.”

3 En la reedición de 2016, por Ediciones del Camino, Buenos Aires, pueden leerse, completos, los textos que documentan la recepción de este libro en la crítica periodística y académica, en el final, bajo el título Con-textos, en el enlace a la edición en PDF de ese libro: <http://lilianalukin.com.ar/libros/>

4 Véase el capítulo de Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2005), “V. Emoción/energía/cuerpo/sexo: el mito del viaje de liberación”, en *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón. En la presentación, Rolnik explica que el libro, originado en las visitas de Guattari a Brasil desde 1982, es editado en 1986, y que en esta edición revisa y aumenta las notas y referencias de las sucesivas reediciones del original. Ver el concepto de “una nueva suavidad”, de Guattari, y el desarrollo de Rolnik acerca de la “implosión de la familia”, territorialización / desterritorialización de la pareja Penélope/Ulises, como ejemplo constitutivo y tendencia cultural de nuestra historia como sujetos, y las alternativas de búsqueda hacia formas mixtas

Aquello sobre lo que no me parecía haber podido decir nada más, o que, como concepto, estaba ya coagulado por una ‘filosofía digestiva’, sería el sujeto sobre el que actuarían los poemas como un bisturí. Operación (poética) en una carne de letra, cada pregunta intentaría un objeto incompleto para inquietar: ¿Cuál es la pregunta que hay que hacer para que, a su vez, responda?

Ese fue el principio de un proyecto que, continuación de *Cartas*, seguiría siendo un ensayo, una teorización, sobre el amor y sus leyes, a la vez que, **en el tono del preguntar se iría escuchando el estruendo, el sonido de una mujer que levanta la voz, se iría oyendo que una lamentación y un reclamo toman la forma de una imprecación.** Así como *Cartas* ironizaba, *Las preguntas* ironiza, pero también muestra la desazón y la ira de un discurso que no encuentra su ‘correspondencia’.

De *Las preguntas*:

II

¿dijiste merecer? “no es tiempo de prometer
sino de recibir lo merecido” ¿dijiste?
¿y acaso sabemos más por lo dicho
que por la dicha de sentirlo?

trivialidad de lo que se arma en el poema
para la maravilla oscura de la vida

y merecer ¿no es haber tenido?

en el surco de lo desesperado ya está la huella
de una vieja felicidad su futuro trazo
el aire lleno de música de un sueño:
duelo y anunciación: lo merecido

pero ¿dijiste merecer? ¿tener habido
un tiempo a la luz de amor perdido
y haber tenido del amor lo que vendrá? (Lukin, 2016b: 14)

III

la vida como un gasto: dilapidación gozosa
¿una poética del derroche para los que quieren garantía?

ah! los avales que demanda la conciencia ajena
para la que todo gasto es una pérdida
y todo exceso pide reparación

¿es que no han entendido nada de la vida? ¿aún?

de relación, ejemplificadas con la ficción de *Blade Runner*: los mutantes casi humanos y el humano casi mutante intercambiando roles y posibles pactos de amor, sin final definido.

¿y temen más de lo que disfrutan todavía?

veamos ¿acaso hay algo más comunicante
que la ternura de los cuerpos? ¿acaso
“no es bastante ser la fiesta de otro”?

¿y la alegría del hacer no es la misma
al escribir que al acariciar? (Lukin, 2016b:15)

VII

¿y qué si ellos no saben leer
y nada adivinan que haga de su inocencia un don?

¿esperar otra vez que los tiempos den frutos
y detener el gusto de morder allí
donde una verdadera pulpa
se ofrece sólo a nuestros ojos?

¿trabajar en contra del movimiento
no creará una paciencia que oxide
la articulación de la alegría? (Lukin, 2016b: 21)

Propuse que el discurso amoroso es la donación de una intimidad en el lenguaje, y agrego, que, como síntoma de una época o un estado de la sociedad, **es también el probable monólogo de un diálogo deseado que no encuentra anclaje en el destinatario: el Otro del juego no estaría preparado para oír, ni poseería el código para responder.**

XXIII

mi pensamiento tiene dientes:
¿como a un hueso duro de roer
mi boca lame tu amor?
sabía la lengua chupa
tus actos uno a uno
y estos dedos enervan
la superficie de tu voluntad
(...) (Lukin, 2016b: 50)

XXVIII

soy una mujer de palabra
y la palabra que te doy
ponerla en mí debieras
devolvérmela
en la lengua que nos une:

¿mi palabra es
lo que soy mi cuerpo es
lo que soy?

[...]

(ponerla en mí debieras
para escuchar cómo penetra)
[...] (Lukin, 2016b: 58)

Cuarto movimiento

Ya terminado el libro anterior, había empezado a escribir poemas manuscritos, con una lapicera caligráfica de punta recortada, sobre hojas donde fotocopiaba postales o fotos de mujeres de la historia de la fotografía y de la fotografía erótica, de entre 1858 y 1930. Desde la adolescencia había cultivado una pasión por la correspondencia manuscrita, y en los '90 llegó a mis manos esa versión moderna de una lapicera antigua, el descubrimiento de ediciones que fui coleccionando. Poco después, descubrí *El libro de la almohada de Sei Shônagon*, diario de una cortesana china del año 1000, con el que me sentí muy identificada, y se estrenó *The Pillow Book's*, film de Greenaway que cita ese libro, en un contexto donde la caligrafía pintada sobre los cuerpos es el eje de una historia de liberación femenina y tragedia shakespeariana. Estas sincronías le dieron a mi procedimiento una legitimidad más fuerte: no fui influenciada por estas obras, pero complementaron la invención, la felicidad de mi práctica.

Una vez más, la experiencia es la matriz de una idea poética: la relación con un hombre casado dio lugar a textos donde exploraba la forma de esa amorosa clandestinidad, sus efectos en mi deseo sin restricciones, el conflicto inevitable y también, la interesante limitación de una personalidad masculina temerosa de su deseo. Escribía cada poema dibujando la letra, y el placer de la escritura tomaba cuerpo más que nunca antes. Él, que iba leyendo los originales de esos poemas con imágenes antiguas de desnudos eróticos femeninos, a medida que yo los iba terminando, leía con aprobación y con pánico, porque se sabía 'representado' en la ausencia del otro, de su cuerpo en las imágenes y de su palabra en los textos, que allí se ponía en juego. Me dijo: **“cuando publiques este libro vas a tener que irte del país”**. Y cuando *retórica erótica* fue publicado, no cambié de país, pero tampoco pude cambiar de conversación.

Ese libro, que **en el vaticinio masculino, es preciso decirlo, me expulsaba del territorio común**, fue bellamente diseñado por dos mujeres jóvenes, que entendieron la relación entre la letra manuscrita y los cuerpos desnudos. Es una exhumación, escrita un poco más allá de 'la mitad del camino de la vida', de algunas formas del discurso amoroso en su plenitud cuerpo-palabra: los textos conjeturan lo que ella, que sólo parece invitar a los sentidos, piensa del amor,

del erotismo, de él, que está ausente como tema, donde letra y figura comparten escenario: lo que ocurrió antes de esa escena, lo que ocurrirá después y sobre todo, lo que ella espera de él y que nunca llegará.

John Berger, en el libro *Modos de ver* discute con Kenneth Clark la diferencia entre desnudo y desnudez, y concluye: “El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez” (Berger, 1974: 61-64). Me propuse cruzar esa línea mediante la puesta en letra de la mudez de toda fotografía: que diga lo que la cultura ha prohibido decir. El conjunto estaría habitado por una violencia secreta: los textos propondrían un lugar de enunciación femenina, allí donde la cultura siempre ofreció una imagen que no tiene que ver con su propia sexualidad, sino con la del espectador-hombre para el cual ella posa. Dice Klossowski (28): “Cuando Diana invisible observa cómo Acteón se la imagina, piensa en su propio cuerpo, pero ese cuerpo en el que va a manifestarse a sí misma lo toma de la imaginación de Acteón”.

Cuando, 10 años antes, leía *Cartas* en público, me preguntaban si el “Mi querida” con que comenzaba cada poema, estaba dirigido a una pareja femenina, los muchachos se confesaban atraídos y a la vez, inhibidos, por esos textos donde sin pudor aparente hablaba de mí, de ellos, de nosotras y de nosotros. Pero nunca como en este libro un ‘efecto de lectura’ (entre otros muy interesantes) dramatizó tan claramente el modo en que se lee, sobre todo, en que los hombres, en general, en un sentido social, leen a las mujeres. Los fantasmas de una sexualidad homo, o de una *femeneidad* Fuerte, se vieron coronados por la creencia de que ‘yo’ me expongo literalmente desnuda ante la mirada de todos. **Lo hago, en cada poema, lo hago, pero con palabras, con palabras. Eso busco escribir: yo soy mi cuerpo.**

El cuerpo o la palabra ha sido siempre la disyuntiva, el sexo y la escritura, el cuerpo o la palabra. Y se trata del problema de cómo unir lo que siempre se pretende mantener separado. Algunas mujeres hicieron una literatura que anuncia y denuncia el modo en que las ven y aman los hombres. Saben que nunca serán para ellos un “cuerpopalabra”. Escribe Marina Tsvietáieva **en 1922 a Abraham Visniak**: “siempre ha habido una yo de más en mí: una gran mitad, toda una yo de más. O la yo viviente o el yo viviente de mis versos. Nadie sospechó que son las dos caras de una misma fuerza, que hubiera podido manifestarse bajo mil formas y todavía seguiría siendo una y total” (87). **La palabra y el cuerpo son la misma Cosa, las mujeres parecen saberlo más, haber hecho de ésta encrucijada su dilema.**

De retórica erótica:

Se acomoda
como si fuera
ella la que va
a contemplarse.
En esa creación

5 Los poemas refieren a la edición de 2002; no llevan ni título ni indicación de páginas.

de sí misma
 es más ella para él que cuando duerme.
 La mano con que protege su zona débil a
 la ternura vuelve de haber sido el hueco
 para la mejilla oculta.
 Piensa en sentir como piensa en actuar:
 dando a su pensamiento el poder.
 Al verla espera que él tenga un vahído,
 que verla haga de su contención, de su
 entereza, desequilibrio y desazón.
 Está a la espera de ese pronunciamiento:
 cada parte de su cuerpo concentrada en
 la corva, el cauce para escurrir un
 resto de figura y hacerse penetrar.
 Cuando eso suceda, él recuperará su
 centro, habrá tomado la entrega como
 quien recibe, y habrá dado todo, tanto al
 mirar como al entrar.
 En el círculo de las sábanas el juego es
 profundo y sin final visible.

El declive de su pecho es una figura
 que su ánimo convoca para el sesgado
 equilibrio de la cabeza: así el collar
 circunda y cae sin dañar su fragil
 idad: la fuerza.
 De mirarla mirar: atrevimiento,
 le dice, atrevida, y ella sabe que el crimen
 se paga.
 En lo breve de un anillo que desliza
 de su dedo en el de él: el dedo en el anillo
 como él en ella, simultáneos...en lo
 breve del doble anillo, doble misterio
 desenmascarado, su condena se cumple.

Tanto cuerpo y tan poco, dice ella, y lo mira
 espiándole el nacimiento del lenguaje.
 El no tiene, allí, más que una leve
 septicemia de infelicidad.
 Curaría ella su gravedad, haría de la
 gracia el acto que entrara uno en otro,
 como el anillo en el dedo elegido.
 Atrevida en su falta de miedo, disfraza

crecido en la soberbia de ser su propio
y único regalo.

Es éste el último poema, y el único del libro donde aparece el “yo” de “ella”. A esta altura de mi historia de escritura, ya me había enamorado del género epistolar, coleccionaba libros de cartas de amor, diarios íntimos, y había elaborado una antología de cien autores y autoras de cartas de amor con prólogos que narraban el contexto de la relación amorosa, sus detalles significativos. Es notable cómo, desde Eloísa, en el s. XII, la mayoría de las correspondientes femeninas les reclaman a ellos su palabra, su no correspondencia, valga la paradoja, y la mayoría de ellos (pienso en Flaubert, en Rilke, en Kafka) escriben apasionadas declaraciones de amor que siempre incluyen una imposibilidad: de decir, de encontrarse cuerpo a cuerpo, de hacer su obra si son interrumpidos por la pasión de “ellas”. La distancia como condición del discurso amoroso, de su continuidad.

Y finalmente, el libro cierra con un texto de “borramiento” de la letra manuscrita, del ‘yo’ que, implícita, y en el último poema, explícitamente, ese dibujo manifiesta. Este texto final asume la diferencia en todos los niveles: es una prosa, está tipografiado y escrito en primera persona:

Yo soy todas ellas, y que mis rostros sean ajenos a veces,
es más el resultado de una arbitrariedad del tiempo,
que de la índole de las representaciones elegidas
para mostrarme. Ellas me han soñado. Y he realizado
el destino de unas imágenes más o menos coincidentes
con lo que cuentan de mí. El es bello aún con esa luz,
pero nadie aprende del dolor ajeno, ni de la felicidad
que no ha perdido. Esta es, como dije, una historia real,
a penas.

En la cuestión de los pronombres estaría salvada la principal diferencia entre *Cartas* y *Las preguntas*, por un lado, y *retórica erótica* por el otro: en este último se trata de “ellas” y no de “yo”, aunque el “yo” del poema anterior también es una elección literaria que no puede confundirse con ‘la verdad’ de lo ‘real’, como está dicho. Así, lo autobiográfico o supuestamente autobiográfico de los anteriores está en este libro disimulado, y/o simulado, con claridad, al final.

Ese último poema desliza una especie de “fábula moral”: texto que no puede ser tomado como una confesión, si se entiende que forma parte de todo el libro, y si se entiende que es la mirada, de este lado del espejo, de esa mujer desnuda que lee. Duplicada en una estereoscopia, como otras de páginas anteriores, dirige la mirada hacia el lector, digamos, también como otras de páginas anteriores, pero **con un libro, duplicación del que ha terminado de leerse, en la mano.** Y la última frase: “a penas”, relativiza la confusión posible con ‘un real’.

insiste en lo ficcional, y es un final que dice que el sufrimiento moral de todas ellas, esa pena, cierra estas aproximaciones a los sentimientos de las mujeres que comparten libremente su placer y son temidas, deseadas y temidas a la vez. Y en todo caso, no del todo comprendidas como “personas”.

Si “ella” goza con eso, es su derecho, es su felicidad no completada, y está dicho que sufre después, porque **el Otro, atravesado por lo que ella sabe que siente, no dice nada o no puede o no quiere hablar: no dará su palabra. Ella “es” y ese “ser” no le es devuelto: se le cobra, una y otra vez, el darse.**

De un ensayo sobre *retórica erótica*, donde se analiza finamente cada procedimiento, detalles y relaciones complejas entre la letra y las imágenes, difíciles de describir en este espacio, cito:

Il me semble cependant que le livre de Liliana Lukin, peut-être à la différence du projet barthésien, et même si elle non plus n'ordonne pas ses figures (aucune téléologie ni horizon heuristique, ou alors simplement l'infini du désir), suggère l'émergence d'une phrase, ou tout au moins d'un phrasé, d'une espèce de récit, comme objet du désir du sujet. Il s'agit, bien sûr, d'un objet contradictoire, souvent saisi sous la forme du chiasme. Ouvrons le livre : y figure la reprise du titre et du nom de l'auteur, calligraphié de nouveau, avec en bas, un entrelacs, comme la prolifération des boucles esquissées par les initiales redoublées (L.L) avec leurs pleins et leurs déliés. (Le Corre 2019).⁶

El libro siguiente, publicado en 2003, *Construcción comparativa*, fue escrito casi simultáneamente y terminado después: es un libro absolutamente musical, donde juego con las rimas internas y con la estructura de la construcción comparativa, en todas sus combinatorias: diferentes cosas del mundo se relacionan, referidas a un “ella” y concluyendo, como consecuencia, en un “así ella”. Diría que pertenece al mismo “movimiento” que *retórica erótica*, aunque no participe del plus lujoso de la propuesta con la caligrafía y las imágenes. Esa limitación formal me ha permitido insistir, casi extremar, diría, el tema de cómo se define el ser (y por lo tanto su discurso amoroso), de una mujer.

De *Construcción comparativa*:

VI

(...)

Como una larga lluvia
persistente

6 No obstante, me parece que en su poemario, a diferencia tal vez de lo que pasa en Roland Barthes, e incluso si ella tampoco le impone un orden a sus figuras (no hay ni teleología ni horizonte heurístico en él, salvo, acaso, el infinito del deseo), Liliana Lukin hace que emerja una frase, o por lo menos un fraseo, una especie de relato, como objeto del deseo del sujeto. Se trata, por supuesto, de un objeto contradictorio, repetidas veces intuido mediante la figura del quiasmo. Abramos el libro: se retoma el título y el nombre de la autora, otra vez caligrafiado. Abajo aparece un enlace que recuerda la proliferación de esos bucles que a su vez constituyen un como esbozo gráfico de las iniciales repetidas (L.L.).

en el surco abierto
 por los pasos
 deja su hilo que nutre
 o que perfora

así ella formaba
 de su propia materia
 la imagen del llover
 lloviendo en los seres
 que adoraba
 con ternura pertinaz
 fugaz y eterna
 en la repetición de su dulzura

una llovizna
 eso tras la cual brillan
 en el aire cristales
 o momentos
 y todo seca en lo libre
 del aire su verdad
 pero ha llovido:
 no hace
 ni frío ni calor
 aunque un temblor
 recorre
 el saber que los amantes
 guardan del olvido
 como una lluvia. (Lukin, 2003: 19)

VIII

Como una rama
 cargada de frutos balancea
 al rumor del viento
 al ritmo del rumor de un viento
 su pesadez
 su carga en liviandad
 y no se deja caer

ni deja que caiga
 aquello que de sí brotara

así posadas en lo endeble
 ellas hamacan su sentido
 en la certeza del quiebre
 más repentino cuanto más

pesado está el corazón.

Como la rama de un árbol
que sostenida en el vacío halla su ser
y olvida que caer es posible

así al rumor de unas palabras
al rumor del rumor
de esas palabras
ellas caminan en un hilo
y arman la red
haciendo del sonido un alimento
y del vacío una casa.

(...)

sacudidas levemente
por un amor que ondula
-siempre ajeno-
entre sus brazos sabios
de inocencia y maldad. (Lukin, 2003: 24-25)

XX

Como una esclava
en el tobillo
de una mujer libre
adorna y sólo marca
el contorno del brillo
pero es
el cuchillo del deseo
para el dueño
de un deseo de tobillo

así ella
dueña de su contorno
brilla en el adorno

y en la doble
esclavitud
de su ajorca y su tobillo
está su libertad

como una esclava. (Lukin, 2003: 47)

XXXIV

Como un cuerpo
que no es tocado
por la mano necesaria
se retira de sí

así (Lukin, 2003: 69)

232

Se puede ver aquí, nuevamente, esa oscilación entre la exposición del deseo, la reivindicación del erotismo, la libertad de la voz de una mujer, su juego provocador en el lenguaje con la relación deseado-deseante. Se ve cómo se van incorporando conceptos del libro anterior, pero esta vez más metafóricos, incluso más libres, paradójicamente, ya que están mediados por esa estricta ‘construcción’ formal. Así, se sigue armando un discurso amoroso, siempre en tensa relación con el lugar otorgado en el mundo a esa voz, y reivindicando **el valor incomparable e indeclinable de la palabra dicha, de la dicha de la palabra, del amoroso y grave conflicto de la relación entre un ‘decir’ y un ‘obrar en consecuencia’.**

Quinto movimiento

Este es un momento de nuestra Historia, entrado el siglo XXI, que aprieta en la carne y me hace volver a escribir libros como bajo la Dictadura. No necesito ahora un lenguaje sesgado, una palabra oblicua, una metáfora oculta, ahora, habiendo escrito lo que se dio en llamar poesía de la dictadura, y luego poesía femenina, siendo cualquiera de los nombres que se usaran, poesía política, escribo lo que llaman ‘poesía de pensamiento’ o ‘poesía del pensar’. Siguen siendo libros de denuncia de cómo están las cosas, en el amor interpersonal, en el amor del mundo: dolorosos, crudos, resistentes. Construí un discurso amoroso, ensayos sobre una intimidad ideal y real, que ha sido interpretado a veces como impudoroso, que responde a la ley de mi deseo, y está formado, entre otras cosas, por mi historia de lecturas, pero sobre todo, por mi historia como mujer. Y eso fue subversivo en cierto modo, y actual después, y durante tanto tiempo.

Desde hace casi 20 años, lo amoroso de pareja sexual vivido (como decía Guattari, con “una nueva suavidad”), teorizado y poetizado en plenitud, empecé a escribir más ampliamente sobre variaciones del amor. En 2007, en *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura*, fue sobre mi estar en medio de una naturaleza muriendo, mi cuerpo copiando ese daño, mi amor por los otros mutando, y en tanto, desde 2005 escribía *La Ética demostrada según el orden poético*: el amor a Spinoza, su idea de comunidad, la amistad como un modo superior del amor.⁷

7 Véanse los estudios que Jacques Ancet y Hervé Le Corre le dedican a *La Ética demostrada según el orden poético*.

Después, en *El Libro del Buen Amor*, escribo sobre la desilusión ante lo irreparable de la comunidad (esa forma del amor) en un mundo irreparable, la disolución del mundo como lo hemos conocido, la vida de la letra en esa instancia, y simultáneamente, en *Ensayo Sobre el Poder*, sobre el viejo asunto del amor-odio entre lobos y corderos, donde recupero cierta ascética ferocidad de los '80, explorando las relaciones víctima-victimario. Nada nuevo, todo nuevo.

Mientras tanto, desde 2011 empiezo a escribir durante varios años **un nuevo discurso amoroso** sobre otra forma del amor, inimaginable, fraterno, compasivo, ante el hermano menor que se pierde en la declinación de la conciencia: en *Ensayo sobre la piel*³⁴ exploro esa “**donación de una intimidad en el lenguaje**”, en poemas que testimonian el vía crucis de su enfermedad y nuestra relación, recreando rituales y conexiones, con el lenguaje de la caricia, de la mirada, pero también y fundamentalmente, de la voz, de la palabra, de la canción, hacia su mente perdiéndose en los silencios del Alzheimer. **Un amor como cuidado y alegría para el ser del otro.** Deslizamientos o transformaciones de lo mismo.

Desde esa época permanece inédito *El Museo de la Infancia*, sobre madre-padre-hijos, una poética ya frecuentada, pero ahora como **otro discurso amoroso**: su ambivalencia emocional, la incondicionalidad de ese amor en dos direcciones, las familias como fábricas de locura, una intimidad siempre luctuosa, aún cuando se viva como feliz, y *La edad es la puerta de la belleza*: **discurso amoroso** sobre las nuevas vidas de las hijas de mi hija, continuidad maravillosa de una estirpe de mujeres, y la nueva vida del hijo de mi hijo, lo que no se parece a ninguna otra clase de amor, inaugura otras formas del lenguaje de la ternura, y es la revelación de una pureza imaginaria, de una intimidad jamás vivida que se diferencia tanto de la propia maternidad.

Sexto movimiento

Volviendo hacia atrás pienso en *Ensayo sobre la piel* de 2016, porque en 2018 sobreviene la pérdida de mi compañero de vida por casi 20 años. **Una poética de la experiencia adquiere otra densidad** y se vuelve a hacer evidente en **otro libro** de duelo, que no ceso de escribir desde entonces, y que publico en 2020: un **discurso amoroso** provocado por la muerte, la estupefacción ante ese dolor, la exploración de ideas y sentimientos ante su desaparición, la exploración en mí: **un ensayo de qué clase de cuerpo-palabra devengo, qué puedo saber, y qué y cómo puedo escribir algo que dé cuenta de ese amor, escribir desde esta situación de excepción la “donación de esa intimidad”**, que no terminará. Este oxímoron es mi escritura, signada por la necesidad de transformar tanto el placer como el sufrimiento en una palabra que dé alegría, en una palabra que sufra.

Homenaje al *Diario de duelo*, de Barthes, lo titulo *Como se lleva a un niño*, porque, hablando del que sobrevive al amigo, al amado, Derrida dice, en *Aprender por fin a vivir*, que tendrá que “...llevar el duelo como se lleva a un

niño” (portarlo en sí mismo, cuidarlo), con lo cual se cierra un círculo.⁸ El amor y la muerte tejiendo **una poética de las emociones**, en un registro marcado por el recuerdo de lo por venir: catástrofe, silencio, melancolía, formas del ser inesperadas, desconocidas, en coexistencia con la continuidad del vivir. Así es que reitero mi propuesta: **el Discurso amoroso como la donación de una intimidad en el lenguaje**. Asumo, tras la escritura de libros y ensayos, pero sobre todo confirmado tras la cruda experiencia de este libro, que **se trata de ficcionalizar, rozar, rodear apenas su imposibilidad**.

El **Discurso amoroso como lo imposible de transmitir en la escritura**, y la intimidad como ‘aquello que no se dice’, que no se alcanza a decir, y **apenas se balucea, en la rememoración**. Todas las formulaciones posibles me llevaron a **escribir sobre lo que no se puede escribir**, a teorizar por qué hay algo vedado, a confirmar que un discurso amoroso en el silencio, o la oscuridad, (restricciones para cultivar el erotismo, y no es menor el detalle de que esas reglas son impuestas por mujeres, en las leyendas o historias que comparte Quignard, donde leo una línea directa con el clásico *El amor y el Occidente* de Denis de Rougemont), o en la imposibilidad de comunicarse por diferencias idiomáticas en situación de excepción (en el texto de Simenon usado por F. Jullien para teorizar sobre una intimidad que no necesita del lenguaje), son exploraciones y variaciones **literarias** sobre el tema. En este proyecto, manifiesto por la muerte misma de mi Otro, se van deshilvanando ideas a las que puedo sostener como punto de llegada, asunción y revelación.

Termino con una última vuelta de tuerca: un poema inédito, escrito después de publicar *Como se lleva a un niño*:

Ahora que el libro está cerrado empiezo
a recordar escenas que no puedo escribir,
tan secretas como el centro del centro
de una flor nocturna

si fluyeran como frases darían pudor
a quien oyera, porque si no pude
recordarlas antes es que estaban
pegadas a mi cuerpo, eran yo misma
escribiendo otra cosa.

He ahí, para mí, ahora, la verdadera noción de una intimidad: **lo inconfesable, la indecibilidad** de eso que Barthes llamó, en los ’80, la sentimentalidad del amor, esas palabras que se vuelven obscenas si dejan **el espacio del murmullo, del código privado, esa imaginable-inimaginable escena del “entre-**

8 La expresión “...llevar el duelo como se lleva a un niño” aparece en el libro de Jacques Derrida (2005: 9); refiere al comentario del verso de Paul Celan “*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*”, que Derrida desarrolla en una conferencia en 2003 acerca de Gadamer y Celan (véase Derrida, Jacques, *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*, trad. Irene Agoff, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2009).

dós”, lo que no se puede compartir sino con un Otro/a: el discurso amoroso, su inefable corporalidad.

Bibliografía⁹

- ANCET, Jacques, “Le verbe et l’espérance”, Prologue de *L’Éthique démontrée selon l’ordre poétique*, de Liliana Lukin, Paris, Editions Caractères, 2014.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. Eduardo Molina, Siglo XXI Editores, México, coed. con Siglo XXI de España, Madrid, 1982.
- BERGER, John, *Modos de ver*, trad. Justo G. Beramendi, Madrid, Editorial Gustavo Gilli Ediciones, 1974.
- CRISTÓFALO, Américo, “Lo errático, el olvido y las fechas”. En revista *Espacios* n° 7, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1988.
- DELEUZE, Gilles & Claire PARNET, *Diálogos*, Madrid, Pre-textos, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Apprendre à vivre enfin*. Entretien avec Jean Birnbaum, Paris, Galilée, 2005.
- GLUCK, Louise. “Contra la sinceridad y cinco poemas”. *Hablar de poesía* n°40 (2019). En <https://hablardepoesia.com.ar/2020/10/08/contra-la-sinceridad-cinco-poemas/>
- GRÜNER, Eduardo & Tununa Mercado, “Correspondencias equívocas, presentación de *Cartas*”, *Clarín Cultura y Nación*, Argentina, 24-12-92.
- JULLIEN, François, *De l’intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2016.
- KLOSSOWSKI, Pierre, *El baño de Diana*, trad. Dolores D. Vaillagou, Madrid, Editorial Tecnos, 1990.
- LE CORRE, Hervé, “Rêves, corps, langage et politique dans *L’Éthique démontrée selon l’ordre poétique* (2011) de Liliana Lukin”, en *Le Texte et la Voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, coord. por L. Breyse-Chanet, Anne Charlon, Henry Gil, Marina Mestre Zaragozá et Ina Salazar, Paris, Editions Hispániques, Université Paris-Sorbonne, 2016 : 213-228.
- LE CORRE, Hervé, “L’entrelacs. Poésie, images et érotisme dans *retórica erótica* (2002) de Liliana Lukin”, *Crisol*, No.7, (2019): *Les écritures palimpsestuelles: le texte et ses liens*. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/134/152>
- LINK, Daniel, “Sobre *Descomposición*” De la presentación del libro, 19-6-1987.
- LUKIN, Liliana, Lukin, *Malasartes*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1981.
- _____, *Descomposición*, Ediciones De la Flor, Buenos Aires, 1986.
- _____, Lukin, Liliana, *Cortar por lo sano*, Buenos Aires, Premio Nacional Ediciones Culturales Argentinas 1985, E.C.A., Sría de Cultura de la Nación, 1987. Segunda edición: Pan comido ediciones, Córdoba, 2013.
- _____, *Carne de tesoro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990, Premio Fundación Antorchas 1989.
- _____, *Cartas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992. Segunda edición: Ed. del camino, 2016a.

9 Todos los libros de la autora pueden leerse en <http://lilianalukin.com.ar/libros>. En la página web de la autora, también pueden leerse documentos relativos a la recepción crítica de cada libro (Cristófalo, Link, Mercado, Monteleone 1993, Muschietti, Rosa, Thonis, Warley): <http://lilianalukin.com.ar/inicio/category/libros-publicados/> en ‘Sobre su obra.’

- _____, *Las preguntas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998, Beca Fondo Nacional de las Artes 1997. Segunda edición: Ed. del camino, 2016b.
- _____, *retorica erótica*, Asunto Impreso Ediciones, 2002.
- _____, *Construcción comparativa*, Córdoba, Editorial Alción, Argentina, 2003.
- _____, *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2007.
- _____, *Obra reunida (1978-2008)*, Buenos Aires, Del Dock, 2009.
- _____, *La Ética demostrada según el orden poético*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2011.
- _____, *El libro del buen amor*, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2015.
- _____, *Ensayo sobre el poder*, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2015.
- _____, *Ensayo sobre la piel*, Buenos Aires, Ed. Activo Puente, Fundación Centro Psicoanalítico Argentino, 2018.
- _____, *Como se lleva a un niño*, Buenos Aires, Wolkowicz Editores, 2020.
- MERCADO, Tununa. “Polifema, polifémica, polisémica y polimorfa”, en *La letra de lo mínimo*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 1994, pp.88-93.
- MONTELEONE, Jorge, “Poesía argentina, 1980-1984: una mirada corroída”, por Jorge Monteleone. Bajo el título “La ventana indiscreta. Nota sobre mirada, cuerpo y lenguaje”, en *Paradoxa*, 7, Rosario, 1993, pp. 96-102.
- _____, “Rumor del gineceo. Sobre poesía femenina argentina”. En Elsa Noya y Sylvia Iparraguirre (Comp.), *Otras miradas, otras lecturas, IX Jornadas de Investigación*, Instituto de Literatura Hispánicoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 1994, pp. 101-104. En <http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/papelessueltos/153/rumor-del-gineceo-sobre-poesia-femenina-argentina/>
- MUSCHIETTI, Delfina, “Las razones del secreto”, diario *El Cronista Cultural*, Argentina, 1993.
- QUIGNARD, Pascal, *Vida secreta. Ultimo Reino VIII*, trad. C. Schilling, Buenos Aires, Interzona, 2018.
- ROSA, Nicolás, “Estados adquiridos. Presentación de *Cortar por lo sano*”, *Los fulgores del simulacro*, Sante Fé, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 215-219.
- ROSA, Nicolás, “Cárcel de amor”, en *Revista de Letras*, n° 3, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Rosario, 1994.
- SOLLERS, Philippe, *Una vida divina*, trad. Ariel Dilon, Buenos Aires, Ed. El cuenco de plata, 2007.
- THONIS, Luis, “Sabiduría libertina”, *El Banquete* n° 4, Córdoba, Argentina, 2000.
- TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona y otros escritos franceses*, trad. E. de Burgos, Epílogos de H. Cixous, Ed. Hiperión, Madrid, 1991.
- WARLEY, Jorge, “Una palabra salvaje”, *Fin de siglo*, n°2 (agosto de 1987).