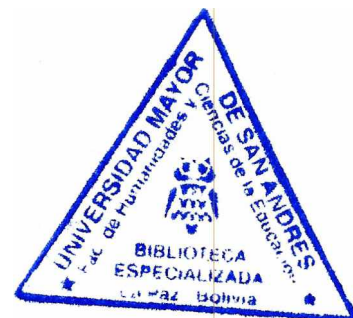


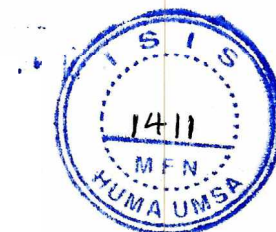
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
CARRERA DE LITERATURA

**DISFONIA DE VOS**  
**ESCRITURAS DE ENCIERRO Y EPIFANIA**

POSTULANTE: DANIELA RENJEL ENCINAS  
TUTORA: DRA. MONICA VELASQUEZ



2006 **01730**



EPITANIA  
LITERARIA  
TRASTORNOS DE LA VOS

## INDICE

1. De los reyes magos al aniversario de una visión .....	1
2. Del encierro y otras formas de escribir .....	2
3. Epifanía: un misterio y una grafía .....	6
4. Bibliografía .....	36

Gracias  
a Padres, Asnita, Vida y Mónica  
por el tiempo invertido en leerme y releerme.

## **Epifanía: un misterio y una grafía**

He visto. Sé que he visto porque nada de lo que he visto tuvo sentido para mí. Sé que he visto, porque no entiendo. Sé que he visto, porque para nada sirve lo que vi.

Clarice Lispector. La pasión según G.H.

Dentro de la acción literaria, la escritura puede ser entendida como una revelación paulatina al interior de la palabra; una manifestación que va apareciendo de a poco dentro del proceso escritural y que sólo al final logra verse completa -si es posible hablar en Literatura de cosas realmente completas, es decir, acabadas- en tanto propuesta estética. En ese sentido, la escritura, la acción literaria con la lengua, excede con mucho el simple trabajo técnico con la palabra. Es una forma de entender, de precisar un mundo, de entrar en su lógica. Mucho más que un registro, es una producción en la que van revelándose formas usuales y usadas, susceptibles de transformación en tanto materia viva. El trabajo con la palabra excede la palabra, su simple registro, o su funcionalidad. El trabajo se torna búsqueda -primero- voluntad, inconformismo, angustia y búsqueda otra vez, antes de concretarse en palabra que habla. En ese sentido, la escritura como tal, puede, y de hecho debe, ser entendida como una revelación. La buena Literatura, la consciente, fructífera y perturbadora, se constituye en una apuesta por dar cuenta de una manifestación; un algo que se develó en la conciencia de la letra, el registro de una visión que excede un saber común y cotidiano. Una epifanía.

### **De los reyes magos al aniversario de una visión**

Hablar de "revelación" en el terreno de lo artístico no constituye mayor sorpresa, y menos cuando estamos acostumbrados a escuchar que la inspiración, entendiéndola como esa coyuntura donde la idea se hace acción, es la que guía la creación del hombre. Sin embargo, lo que se trata de ver es en qué medida una visión, un acto de aprehensión de otro conocimiento, toma una fuerza tan grande que puede dar cuenta de una línea de reflexión constitutiva de poéticas o, al menos, de ciertas obras de arte. La escritura es en sí un proceso de develamiento, de constantes manifestaciones, de la palabra volando en sus propios recursos, de lo que la religión ha

El registro de estos momentos, que pueden ser considerados eternos (Kairos), por cuanto escapan al tiempo (kronos); que pueden durar horas, convertirse en prolongados estados de revelación, o que pueden ser segundos, se vuelven manifestaciones para el lector en la medida que muestran la visión por partida doble. Registra el develamiento de otra lógica, otro saber, otra mirada, algo vedado para el hombre común, y al mismo tiempo se constituye en revelación para los dos actores del discurso: el que escribe y el que lee, para el que palabra a palabra va desentrañando los misterios de la escritura, no sólo como acertijo o como símbolo, sino como una manera de habitar "la otra lógica" que desarrollaremos más adelante.

Nos dice Cristina Pérez en "El arte de James Joyce: la potencia creadora del lenguaje"<sup>2</sup> que posiblemente el primero en desplazar el concepto de Epifanía -propio de la religión- a la Literatura haya sido Joyce, quien entendió por este término -literariamente secularizado- "...una súbita manifestación espiritual, ya fuese en la vulgaridad de la alocución o del gesto, ya fuere en una faz memorable del mismo espíritu", y son estas manifestaciones las que constituyen su poética, llegando al extremo de la expresión en *Finnegans Wake*. Muchas formas de epifanía se registran en la escritura; cada cual con un estilo y una mística- si vale el término- propios, pero ¿qué ocurre cuando esta visión logra una profunda relación con el encierro, ya sea físico, o construido en la obra, de quien lo experimenta? ¿cuándo la visión se hace encierro o el encierro visión? El presente trabajo busca formular una posible respuesta.

### **Del encierro u otras formas de escribir**

Hablar de encierro per se es casi tan insostenible como hablar del todo, de arriba, de abajo, de lo bueno o lo malo si no se tiene un marco dador de sentido; una referencia. Este marco es el terreno de las contraposiciones, de los opuestos que se constituyen en cuanto tales a partir de lo que no son. Por lo tanto, hablar de encierro no tiene ningún sentido si desligamos el concepto de lo que entendemos por espacio o libertad. Lugar ilimitado de permiso o deberes; lo que se espera. Lo que debe comprenderse.

Durante años se ha entendido la palabra *encierro*, esta privación de libertad, como un castigo o una medida de seguridad para los de afuera, en primer lugar, y para el mismo encerrado, en segundo. Sea por la causa que fuere: enfermedad, delincuencia, secuestro, locura, y demases, el

---

<sup>2</sup> Extraído el 22 de Mayo de 2006 de [www.discursorefudiano.com.ar/joyce.htm](http://www.discursorefudiano.com.ar/joyce.htm)

encierro es, según Foucault, "la marca de la violencia sobre un cuerpo" (1996:32) que se ejerce desde la simple imposición de no poder salir, hasta el infringimiento de torturas corporales y mentales como forma de dominio sobre el otro, que solo no puede conducirse con cordura y fidelidad a un deber. El encierro impondría reglas, prohibiciones y límites. Una obligación ante todo. Edward Goffman, en Internados, llama a este desgaste progresivo del sujeto limitado, externa y luego internamente, "profanaciones del yo" (1992: 43); un yo posiblemente descentrado, subnormal y hasta peligroso, pero que constituye su identidad primera antes de dichos límites impuestos. Profanar el yo es tratar de conducir al "prisionero" a un deber ser impuesto desenfocado de la conciencia y su discurso más auténtico; es decir, aquel que en estos casos no opta por el deber ser que impondría la sociedad.

Ahora bien, el encierro como acto, consecuencia y "transcurrir en", tiene resonancias singulares para la Literatura. El encierro emite irremediamente un discurso que va, por ejemplo, desde la denuncia de maltrato al interior de una penitenciaría, hasta la escritura de una estrategia de resistencia y rebeldía a la lógica de la institución. En todos los casos, estamos hablando de los cuerpos, espacio donde comienza el dolor, la inconformidad y, lógicamente, el encierro. Sin embargo, profundizando más, hay un discurso que es todavía más elocuente para la escritura, ya que para la Literatura el habla que se genera desde el aislamiento es sinónimo de violencia más que cualquier otro discurso. Violencia no sólo a nivel de la corporalidad del preso, torturado o desaparecido, que serían formas claras de asentar el poder en un sujeto, sino violencia a nivel de cuerpo reprimido, ignorante de sus propios espacios y encierros, de sus posibilidades y delirios. Como dice Mariano Alonso en El cuento Alas, como alegoría de un cuerpo colonizado, estaríamos frente a un cuerpo "educado no para asumir su propia conciencia, sino su propia pérdida"<sup>3</sup>. Este es el verdadero encierro literario en sus dos acepciones y sus dos discursos, en algún momento entrecruzados. El habla que ve los límites frente a sus ojos para descubrir el límite mayor dentro de los mismos.

Es preciso enfatizar que no se trata de una división de tipos de encierro, ni de una condicionante para, por medio de uno, llegar a otro. Un encierro puede darse sin el otro necesariamente, o uno - cualquiera- puede preceder al otro y finalmente entrecruzarse y transformarse juntos. El hablar de un encierro al interior del cuerpo, de una pérdida, de una no asunción de la conciencia propia, o una búsqueda de la misma, desplaza nuestra mirada a un terreno más íntimo, más humano, más discursivo tal vez, que el que el ejercicio del mero poder nos ofrecería. En ese sentido, no nos

---

<sup>3</sup> Extraído el 14 de Febrero de 2006 de [www.espacioluke.com/mayo2001](http://www.espacioluke.com/mayo2001).

interesa el discurso del sujeto que desde el encierro no resista, de alguna manera, al afuera y no se rebele a la lógica de la fragua.

El hacer escritural combate, por lo tanto, el movimiento de afuera, el movimiento que lo encierra para, a partir de esto, moldearlo o, en el peor de los casos, limitarlo. Sin embargo, el combate -indócil- que se presenta, no busca la aniquilación del otro, su salida, su vengador encierro, ni siquiera su silencio: simplemente su registro. ¿Qué ocurre, entonces, cuando un saber demencial se ha apoderado de la conciencia del hombre que experimenta una presión mayor que el resto, al enfrentarse con el mundo, y necesita, a su vez, revelarlo en su escritura? Busca la libertad como experiencia en sí, más allá de límites humanos e intelectuales. Busca la salida, la brecha, la apertura hacia la traducción de ese saber que ha sido revelado allí, en el olvido, en el último dominio de la razón y el primero del desvarío. No estoy hablando de simple locura -sería una ligereza de mi parte-, no hablo de un trastorno mental que deba ser atendido indiscriminadamente, sino de construcciones lógicas desde la "irracionalidad", donde el poder, por mucho que tratase, no podría llevar su fuerza punitiva. Hablo de ese exceso de visión, de ese haber visto lo que no se debía haber visto, y que en muchos casos es traducido como enfermedad. De una revelación que trastorna y precisa de la escritura para inscribirse y terminar de develarse en ella. Concretamente, de la experiencia de la Epifanía: un espacio donde el cuerpo encerrado simplemente habla, abre los ojos y el entendimiento: se completa en la acción y goza del misterio. De allí que la imposibilidad de trascendencia física del espacio esté en íntima relación con el momento de revelación, con la Epifanía, única posibilidad de acceder a lo inaccesible, a lo que está fuera del límite, en el más allá de la reclusión. La Epifanía se trasluce en la comprensión de un algo vedado al hombre, en un intento inconsciente de salir de sí, que se convierte en un profundo viaje interno. La escritura de esta experiencia es un intento por insertar en el lenguaje la grafía de una visión. El poeta que la sociedad consideraría loco, enfermo mental, alienado, etc., y que escribe desde alguna forma de encierro la incomprendibilidad de lo que sabe o de lo que "ha visto", configura un mundo que le permite registrar, mediante la escritura, la otra lógica, la otra mirada, la otra palabra y el otro silencio para elaborar una experiencia que estando al margen del afuera y lo racionalmente establecido, se constituya, por diagnóstico, en lo anómalo.

Existe una gran proximidad entre la manifestación de la divinidad literaria, el saber, la visión, la palabra, incluso la presencia de Dios en la Literatura, y lo que se conoce vulgarmente como locura. La locura, así entendida, es traducida como noción fundadora de un saber especial, producido y transferido en una circunstancia especial: la apertura hacia una realidad imposible a

la mayoría de los hombres "normales", que está asociada a la transgresión y a la anulación del remordimiento de ver, hacer y decir distinto. ¿Acaso el discurso del mentado cristianismo no fue en su primera época un discurso ajeno a la voz del poder y la autoridad? ¿Un pensamiento extraño y escuchado con incredulidad, pese a su aceptación posterior?

El discurso del encierro es demasiado inasible para pretender sujetarlo a una moral de la razón, insuficiente para dar cuenta de él. Un mundo entendido racionalmente limita las posibilidades de su alcance, no basta; es fragmentario. Por eso la palabra encarnada en el encierro oscila entre la lucidez y el delirio como única vía para aferrarse a la parte más real de la realidad. Las categorías se van al piso, porque la elección de esta palabra visionaria es disidente por principio.

Habiendo sentado esta especie de marco dentro del cual me interesa trabajar, podemos profundizar algo más en todo lo referente a la epifanía, a través de un cuerpo de obras específico.

### **Epifanía: un misterio y una grafía**

Como vimos, la escritura puede ser considerada en sí una Epifanía; un proceso que revela en la palabra el saber que le ha sido otorgado, que va tejiendo el conocimiento demencial del que se sabe poseedora a través de la escritura, como único medio de registro y revelación. Sin embargo, como también dijimos, hay un cuerpo de escrituras que trabajan con este saber revelado de una manera especializada. Estos escritores "logran ver" el misterio vedado al común de los hombres, hecho que les confiere cierto grado de divinidad en el hacer. Concretamente, la Epifanía se presenta como una manifestación interna generada por la subjetividad. Ese ver que puede desembocar en la locura, es una experiencia interna, es un conocimiento desde adentro que, lógicamente, puede ser detonado por una situación externa.

Si se tratase de establecer una cronología -posible en todo caso- dentro de las obras que trabajan con cierto tipo de revelaciones, encontraremos como antecedente la escritura de lo que se ha llamado "momentos sublimes"<sup>4</sup> que no son más que el trabajo literario desencadenado por situaciones externas que conducen al espíritu a estados de ensoñación, contemplación y representación por el grado de extrañeza e inaprensión que los caracteriza. Por lo general, estos

---

<sup>4</sup> "La modernidad y la epifanía literaria en las escrituras de Gabriel Miró y de Azorín" entre las publicaciones de la Universidad de Alicante.

(Extraído el 23 de Julio de 2006 de <http://publicaciones.ua.es/publica/ficha.aspx?fndCod=L18479087072>)



momentos sublimes se han dado, o han sido la mayor parte del tiempo, relacionados con lugares paradisíacos, idílicos, pastoriles, etc., mientras que la Epifanía y su escritura se relacionan más con la ciudad y el movimiento urbano, esto debido a que las preguntas por el ser, el deber, la existencia y esperanza se han desarrollado en mayor número dentro un marco moderno y postmoderno al interior de las urbes, al igual que las preguntas sobre el espacio, el límite, el margen y el afuera. El resultado de dicho movimiento es una mirada más interna, más ensimismada, más trascendente en cuanto transgresora y a veces, más delirante.

Considero que el ejemplo más claro e inmediato para analizar la manera en que la visión opera en la escritura es el Aleph de Borges, ya que éste, encarnado personaje del cuento, traduce al lenguaje las más de 30 visiones que ha tenido simultáneamente a través de la pequeña esfera que es el Aleph. No se trata de imaginación, de una abstracción o metaforización, sino de visiones concretas y simultáneas:

(...) vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar, un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada rozadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (Borges 1995: 78).

¿Cómo entender la epifanía en este relato? Considero que, en este caso, la más importante revelación es la que deja secuelas en su escritura. Borges ve lo posible e imposible, lo explicable y lo intraducible, lo propio y lo ajeno y no sólo mira, sino que lee ("cartas obscenas, increíbles, precisas"). No sólo eso. Creo que además hay un esfuerzo en señalar el carácter contradictorio u opuesto que tienen estas visiones para enfatizar la imposibilidad, en otros espacios, de las mismas. "Vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala (...) vi un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin". En estas primeras oraciones, Borges marca el camino al lector, demostrándole que no sólo ve muchas cosas en el mismo tiempo, cancelándolo, lo que es de por sí imposible, sino cosas que por opuestas no pueden verse nunca al mismo tiempo, como ser la noche y el día juntos o dos lugares que se contraponen en el globo terráqueo. Sin embargo, lo más rescatable de la visión es el carácter de indecible que la sustenta y que sólo puede ser traducido en llanto. ¿Qué fibra toca este grado de

conocimiento en el hombre que lo lleva a conmoverse ante lo incomunicable? ¿Qué saber tan supremo guarda la visión que, por principio, es narrable mas no transferible?

Borges mira por accidente al universo y no puede hacer más que dar cuenta de él; es decir, contar que lo miró, escribiendo lo indecible del lenguaje, ya que la Epifanía es un detonador para el habla, la explicación de una verdad interna, no la posibilidad de una referencia directa. Parece ser siempre el balbuceo de un saber enloquecedor que nos ha sido concedido; su escritura, el duelo por la fidelidad.

Otro caso significativo, y que nos acerca algo más hacia donde quiero llegar, es el de Clarice Lispector, quien en *La Pasión según G.H.* trabaja la Epifanía como sentido último de su narrativa. La revelación se da por medio de la visión prolongada de una cucaracha, animal repulsivo a través del cual ella va descubriendo quién es en realidad. Pese a lo cotidiano en lo que se inserta la vida de G.H., la epifanía que tiene -por medio de la cucaracha- produce una escritura mística y transgresora a partir del discurso propio de los visionarios cristianos, como veremos a continuación. El lenguaje es refundado, se suspenden las categorías bueno/malo de la doctrina religiosa y la trascendencia que consigue G.H. obedece a un camino absolutamente propio. La revelación le es dada en varias horas como fruto de un proceso, de un viaje interno, de un re-pensarse como ser humano otra vez para acceder a una divinidad también refundada. Luego de esta manifestación, G.H. no es más la misma mujer, aunque continúe su vida con normalidad. Extraigo de la novela algunos fragmentos para marcar el carácter de revelación mística en que se desenvuelve:

He visto. Sé que he visto porque nada de lo que he visto tuvo sentido para mí. Sé que he visto, porque no entiendo. Sé que he visto, porque para nada sirve lo que vi. Escucha, es preciso que hable porque no sé qué hacer de lo que he vivido. Peor aún: no quiero lo que he visto. Lo que he visto hace pedazos mi vida cotidiana. Disculpa este regalo, realmente preferiría haber visto algo mejor. Toma lo que he visto, líbrame de mi inútil visión, y de mi pecado. (Lispector 2000: 16)

Lo que he visto no es organizable. Pero si realmente lo deseo, ahora mismo, aún podré traducir lo que he conocido en términos más nuestros, en términos humanos, y aún podré dejar en la oscuridad las horas de ayer. Si aún lo deseara, podría, dentro de nuestro idioma, preguntarme de otro modo lo que me ha ocurrido. (2000: 56)

Mi método de visión era totalmente imparcial: trabajaba directamente con las evidencias visuales, y sin permitir que sugerencias ajenas a la visión predeterminase mis conclusiones; estaba enteramente preparada para sorprenderme a mí misma. Incluso aunque las evidencias viniesen a contradecir todo lo que ya estaba asentado en mí por tranquilísimo delirio. (2000: 89)

Entonces...entonces, por la puerta de la condenación comí la vida y fui comida por ella. Comprendía yo que mi reino es de este mundo. Y esto lo entendía por la parte del infierno que hay en mí. Pues en mí misma me he visto cómo es el infierno. (2000: 99)

El mundo no dependía de mí; ésta era la confianza a que había llegado: el mundo no dependía de mí, y no comprendo lo que digo, ¡nunca! Nunca más comprenderé lo que diga.

Pues, ¿cómo podré hablar sin que la palabra mienta por mí? ¿Cómo podré decir, sino tímidamente: la vida me es? La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro... (2000:149)

La novela, de inicio a fin, es un monólogo, la narración de la visión, la reflexión en torno a ésta y el arribo a una nueva forma de comprender la divinidad. Allí radica su carácter epifánico. G.H. explica mejor que nadie lo que le ha ocurrido. Nos da la visión y la reflexión, el viaje completo que ha hecho a su interior conociendo lo claro y lo oscuro, saboreándolo todo por medio del lenguaje, arribando al infierno y aceptándolo para llegar a su forma de adoración personal. Cierta dios le ha sido revelado, cierta vida le ha sido dada, y por medio de esta escritura exaltada tenemos, al igual que ella, acceso a lo que ha sido. Cualquier intento de traducirlo quedaría chico frente a la crítica que viene desde la misma obra, pero probemos puntualizar algunos datos.

En primer lugar es importante entender cómo se siente ella ante el hecho, puesto que estamos frente a un testimonio particular. "Sé que he visto porque nada tuvo sentido para mí", nos dice, "porque no entiendo (...) porque para nada sirve lo que vi", para luego concluir con un juicio bastante severo si entendemos que ver vendría a ser un privilegio: "inútil visión", por lo que diremos que es paradójico tener conciencia de algo a partir de su no comprensión o inservibilidad. Y es que parece que dicha visión representa un exceso tal de vida o muerte (idea que retomaremos para Saenz) que el vidente difícilmente puede sentirse feliz. De inicio, como dice Lispector, no se sabe cuál es la función o utilidad de dicha revelación. Lo único seguro es que luego de ésta no se puede ser la misma, ni seguir con la vida cotidiana, aunque en apariencia sí se lo consiga. De ahí la inevitable renuncia a ciertas "normalidades", a lo aceptable, gregario o deseable en la sociedad por parte del vidente y, de ahí también la entrega, en adelante, a la encarnación de la visión en esa "nueva" vida.

Por otro lado, no podemos dejar de considerar que ningún aspecto ajeno a la visión puede determinar las conclusiones que se tomen en torno a sí, ni de ahí para adelante. Ni la razón, ni el deber, ni el prejuicio pueden dar una explicación fiable a lo que ha pasado. Sólo la visión se explica a sí misma y básicamente lo indecible la constituye, ya que el lenguaje no basta para comunicar. Es de esta forma que luego de agotar esfuerzos para comprender y admitir la imposibilidad de transmitir este saber, llamémoslo demencial, la adoración procede. No comprender para adorar es la condición básica para reconocer la grandeza de lo que se ha visto. Es aceptar que dicha visión ejerce un poder alienante en quien ha visto y que desde ese día la vida cotidiana no encuentra más destino que hacerse pedazos.

Lo que nos queda de ahora en adelante, luego de haber visto cómo opera la visión en términos generales, es determinar cuáles y cómo se constituirían determinadas visiones en ciertos poetas que, por compartir precisamente el grado de entrega a un saber intraducible que les ha sido revelado, puede verse en sus obras un grado cercano de epifanía a partir de determinadas condiciones que los relacionan, una de ellas es la vivencia de particulares encierros.

La elección de poetas para analizar epifanías en sus mundos escriturales obedece a la libertad que ellos mismos se permiten al momento de registrar dicha visión, lo que a partir de los datos que extraemos de Lispector, me permite a mí indagar más profundamente en el carácter irracional e intraducible de la obra de los mismos. Es por esta razón que propongo una manera de leer a algunos poetas contemporáneos, si no en tiempo sí en la comunidad de fuentes y conceptos, quienes a mi juicio presentan características epifánicas en su escritura, además de una que otra coincidencia, por ejemplo, la dificultad de rotularlas de alguna manera.

Por una cuestión esencialmente cronológica, empiezo leyendo a Emily Dickinson, esa mujer que fue tildada de loca y a quien en un momento se le recomendó seguir escribiendo, pero no publicar, ya que sus poemas eran realmente difíciles de entender. Tratemos de ver dónde radica esa dificultad.

Emily Dickinson

Durante años de lectura la crítica ha tratado de entender la escritura de Dickinson<sup>5</sup> a partir del mero ejercicio de la razón, que siempre queda corta ante la escritura del misterio. No sin motivo se dice que la poesía de la autora presenta un acceso difícil, ya que a la par de una gramática confusa está la elaboración de conceptos complejos, no fácilmente abiertos a una interpretación. Por qué es difícil acceder a ella; qué es lo que dice que escapa a nuestra comprensión, por qué no podemos capturar sus palabras. Veamos un fragmento de *Mi vida se detuvo*, e intentemos una lectura antes de aventurarnos a una respuesta:

Aunque Yo así como él - podamos vivir largamente  
él debe vivir más -que Yo-  
porque yo tengo el poder de matar,  
Sin -el poder de morir- (2004)

---

5 Los poemas se tomaron de *Libros en Red* 2004. Extraído el 17 de Marzo de 2006 de [www.librosenred.com/librogratis.asp](http://www.librosenred.com/librogratis.asp)

El poder de morir que no tiene la poeta puede ser entendido como un deseo de morir y no poder quitarse la vida por algún motivo, o como el don de la inmortalidad no deseado, o como la imposibilidad de recibir muerte por ese ser a quien ella ¿puede matar?, siendo que no puede matarla a su vez, pero que en todo caso "debe" vivir más. A qué responde este deber. No lo sabemos, abriéndose así un espacio de misterios. ¿Por qué? Es la pregunta recurrente, frente a todo lo que creemos entender. Por qué hay un deber, por qué querer morir, por qué querer ¿ser muerta? si no tenemos mayores datos que ameriten tal deseo. Me atrevo a suponer que porque al perder la capacidad de la muerte se detiene irreparablemente el sentido de la vida y tal vez en el fondo, la poeta desea encontrar uno que la justifique y aferrarse al mismo. En todo caso, lo que queda claro es que él debe ser igualmente inmortal o más que eso, ya que debe sobrevivir la muerte de la poeta. ¿Cómo se entiende este "vivir más" si ella no puede morir? Morir se presenta como otro poder; poder que ella no posee. Entonces, a ella también le hace falta algo, un algo que sugiere el temor de enfrentar el dolor de la pérdida, pero es al mismo tiempo, un algo que no cierra, mejor dicho, que se encierra, se encripta, y más por la presencia de los guiones que tanto gráfica como semánticamente cumplen una función novedosa en la escritura de la poeta, digamos que no la habitual. Los guiones son marco de algunas frases o palabras, antes que las aclaraciones convencionales. Son un énfasis especial que guía nuestra atención más a lo callado u omitido que a la claridad de lo dicho.

-podamos vivir largamente-  
-que yo-  
-el poder de morir-

Son las claves del poema, no simples aclaraciones. Veamos qué pasa con otro ejemplo:

#### POEMA 739

Muchas veces pensé que la paz había llegado  
cuando la paz estaba muy lejos-  
como los náufragos- creen que ven la tierra-  
en el centro del mar-

y luchan más débilmente -sólo para probar  
tan desahuciadamente como yo-  
cuántas ficticias costas-  
antes del puerto hay- (2004)

Nuevamente esta presencia extraña de guiones confunde. ¿Son realmente necesarios? Creo que más bien son un gesto perturbador para el lector que debe descifrar esta lógica del pensamiento.

Sospecho -ya que con Dickinson sólo puede sospecharse- que el guión marca el "fragmento incompleto", y en ese no terminar de decir dice la ausencia.

La poeta se compara con los náufragos que desahuciadamente tratan de encontrar la tierra sólo para engañarse llegando a costas ficticias. Creo que el placer en una acción errada al menos está sugerido, pero un placer doloroso, claro está. La paz, para la poeta, es el punto de llegada; la tierra que le indica el final de la búsqueda y que ella no puede ni ¿podrá? alcanzar, ya que la búsqueda se torna desahuciada; condenada a la muerte, diremos. Sin embargo, la convicción de que es alcanzable es clara. El puerto existe. Lo malo parece ser tener la esperanza de llegar a él. Veámoslo con otro ejemplo:

#### PODRÍA ESTAR MÁS SOLA

Podría estar más sola sin mi soledad,  
tan habituada estoy a mi destino,  
tal vez la otra paz,  
podría interrumpir la oscuridad  
y llenar el pequeño cuarto,  
demasiado exiguo en su medida  
para contener el sacramento de él,

no estoy habituada a la esperanza,  
podría entrometerse en su dulce ostentación,  
violiar el lugar ordenado para el sufrimiento,

sería más fácil fallecer con la tierra a la vista,  
que conquistar mi azul península,  
perecer de deleite (2004)

La poeta, en este caso, escribe literalmente que no está habituada a la esperanza; la esperanza lleva al sufrimiento y, en ese sentido, ver es más placentero que conquistar, aunque en el fondo se sepa que en esa conquista habrá llegada, suponemos que la paz anhelada del poema anterior. Junto con la falta de esperanza, la muerte también es recurrente, pero acá no hay pesar por la ausencia del poder de morir, como en el poema anterior, sino evocación al deleite de morir. El deleite está, como vimos, en el tratar, en el desear, no es la conquista que sería la llegada, el fin. Por otro lado, la soledad que se presenta como un consuelo para sí misma no lo es, ya que la presencia de este él en su escritura, es deseada añorada y desafiante, ya que también podría entenderse que es el hombre quien termina siendo prevenido por la poeta: "sería más fácil fallecer con la tierra a la vista, /que conquistar mi azul península, /perecer de deleite" de donde se deduciría que la poeta busca un amor inalcanzable, que ella se esforzará por mantener al margen de su vida, de donde concluimos que la soledad que duele es deseable. Aquí también hay otro

tributo sufriente al sufrimiento, ya que no podríamos decir que es una apología al mismo; la esperanza no debe violar -transgredir- el lugar ordenado para el sufrimiento, porque el sufrimiento en Dickinson es algo más complejo que el dolor; es un estado mental que la preserva de conquistar su azul península que finalmente la conectaría a la tierra de la no soledad, de la única paz y de la claridad.

Hay que entender, sin embargo, que no estamos frente a alguien que disfruta el dolor en su sentido más patológico, sino frente a alguien que a partir de ese sufrimiento se protege de las convenciones diurnas y esperanzadoras que recrean la compañía a partir de una imagen engañosa. Finalmente Dickinson se dirige a un "él", lo único que necesitaría, en cuanto un "otro" que trajera "la otra paz". Este "él" aludido, un él hombre esta vez, además de fragmentado, no termina de conformarse, como vemos en varios poemas; es un él idealizado, ausente e imposible.

Veamos algo más:

*SOY NADIE*

Soy nadie. ¿Tú quién eres?  
¿Eres tú también nadie?  
Ya somos dos entonces. No lo digas:  
lo contarían, sabes.

Qué tristeza ser alguien,  
qué público: como una rana  
decir el propio nombre junio entero  
para una charca admiradora (2004)

Se confirma placer en el anonimato, en la disolución de la identidad. Algo así como un compromiso de engañar al mundo que cree que ellos son alguien, en vista que para el resto de la gente ser alguien, en el sentido más bien ostentoso, es tener peso en el mundo. Pero no es lo único: también está la alusión a lo denigrado de esa sociedad: una charca que espera la confirmación de esa identidad que para Dickinson es tan difícil. Cómo decir el nombre entero para ellos. Es entonces, cuando debemos reparar en lo que significa este nombre entero que alguna dificultad guarda. Por qué pasar el esfuerzo de decirlo, de pensarlo, de plantearlo si se trata simplemente de un espectáculo, donde el público espera oírlo. Pero preguntémosnos ¿qué hay detrás de un nombre? Todo o nada; una imagen acústica o un complejo tejido de datos alrededor de una persona. Creo que es precisamente eso lo que provoca tristeza a la poeta; la dificultad de decir el nombre entero, la total definición de una a través del nombre, la mención entera de la identidad,

que parece ser algo conflictivo para ella; triste por público, cuando la identidad y lo que ella implica debiera ser algo privado; parte, como todo, de su mundo.

Por otra parte, otra vez un tú; todo dirigido a un tú, un tú que comparte la suerte de ser nadie, otro inmodificable ante el resto, lo que es sugerente si comprendemos su encierro voluntario. El tú no está, nunca está. Se nombra al ausente, se comparte con el ausente... se dedica al ausente: "qué tristeza ser alguien". Qué tristeza actuar o no actuar como la gente espera, entrar al juego de la sociedad de la cual se encierra. Dickinson no lo hace y su rebelión se hace poema.

Veamos un poema más que nos llevará a sentar posibles conclusiones:

NO ERA LA MUERTE, PUES YO ESTABA DE PIE...

No era la Muerte, pues yo estaba de pie  
Y todos los muertos están acostados,  
No era de noche, pues todas las campanas  
Agitaban sus badajos a mediodía.

No había helada, pues en mi piel  
Sentí sirocos reptar,  
Ni había fuego, pues mis pies de mármol  
Podían helar un santuario.

Y, sin embargo, se parecían a todas  
Las figuras que yo había visto  
Ordenadas para un entierro  
Que rememoraba como el mío.

Como si mi vida fuera recortada  
Y calzada en un marco  
Y no pudiera respirar sin una llave  
Y era como si fuera medianoche

Cuando todo lo que late se detiene  
Y el espacio mira a su alrededor  
La espeluznante helada, primer otoño que llora,  
Repele la apaleada tierra.

Pero todo como el caos,  
Interminable, insolente,  
Sin esperanza, sin mástil  
Ni siquiera un informe de la tierra  
Para justificar la desesperación (2004)

¿Sufrimiento gratuito otra vez? No hay nada que lo justifique, no hay esperanza otra vez, y está muerta, recordando un entierro, lo que pareciera una contradicción si no entendemos qué clase



de entierro es el que recuerda. ¿Quién se ha muerto? Es la verdadera pregunta, y la respuesta parece ser "todo lo que late"; es decir, todo lo vital para la poeta, que bien sabemos no es el mundo y sus afanes. Ella estaba de pie, tenía sirocos en la piel, pies de mármol, o sea, la diferencia estaba en ella. Tal vez ella había muerto para el mundo por propia opción, ya que es importante saber que si no hay nada que justifique dicha desesperación, no estaremos muy lejos de la verdad al afirmar que entonces ésta es su opción.

La estructura, pese a la ausencia de guiones, se presenta nuevamente encriptada. La poeta tiene una forma extraña de percibir el mundo y, por lo tanto, de registrarlo. Faltan datos, la ausencia está en el poema que se teje a partir de vacíos, de cosas que no se entienden, porque no se sabe a ciencia cierta de qué está hablando. Salta de una idea a la otra y sólo quedan claras impresiones. Y es que Dickinson es en la poesía lo que Debussy es para la música: una impresionista. Es decir, un ser que no configura límites, sino espacios; que difumina el color, el sentido, y rescata la impresión sin perderse en detalles.

Hay que admitir que su escritura es poco clara, y en ese contexto interesante, como poco clara es la unidad y plenitud de sentido de sus poemas, mucho menos en lo que llamo fragmentos al interior del poema. No hablo de una estructura fragmentaria, sino fragmentada, engañosa -ya que prepara al lector a una aclaración que no existe- rota, cortada y recortada y a simple vista innecesaria, pero que es la esencia de los poemas que vimos.

Estas consideraciones me llevan a pensar que es la misma palabra, fruto de una mente solitaria y extremadamente sensible, la que se cierra a un significado relativamente "armable" para el lector. Pese a que el vocabulario no es inaccesible para nosotros, ciertos giros de la sintaxis, así como la puntuación y el tratamiento de ciertos temas dificultan un poco la comprensión del poema. Sin embargo, esto queda en segundo plano frente a la mayor dificultad, que está en el significado que se cierra ante la falta de datos que tiene el lector al momento de establecer un sentido sustentable en lo que se dice. La tendencia, me parece, en el caso de Dickinson es apostar, más bien, por lo que se calla, por lo que se encierra en una mente fuera de tiempo, de género y de deberes.

Tal vez por su formación religiosa calvinista, ella no llega a habitar la muerte tan a mansalva como Alejandra Pizarnik, por ejemplo. Hay que recordar que en la tradición calvinista, la salvación puede perderse en cualquier momento, no es algo dado gratuitamente y de una vez para siempre; puede ser por eso que el tratamiento a lo mortuorio, a la posible seducción que ejerce, sea tan

ambiguo. Esta ambigüedad y la falta de datos hacen de esta poesía difícil... casi impenetrable, encriptada e impresionista.

Hay un poema, sin embargo, que puede darnos mayores datos sobre el porqué de ese algo impenetrable y encriptado. Dickinson parece confesar que en ella ha muerto la razón, pero dicha asunción no es el advenimiento de la locura en términos médicos, desde luego, sino una opción voluntariamente tomada mediante la cual puede pensarse en otra lógica y decirse, a su vez, que la claridad del deber ser, de lo que no puede ser de otra manera (en tanto es lógico) a ella ya le quedan chicos.

*SENTÍ UN FUNERAL EN MI CEREBRO*

Sentí un funeral en mi cerebro,  
los deudos iban y venían  
arrastrándose -arrastrándose -hasta que pareció  
que el sentido se quebraba totalmente -

y cuando todos estuvieron sentados,  
una liturgia, como un tambor -  
comenzó a batir -a batir -hasta que pensé  
que mi mente se volvía muda -

y luego los oí levantar el cajón  
y crujió a través de mi alma  
con los mismos botines de plomo, de nuevo,  
el espacio -comenzó a repicar,

como si todos los cielos fueran campanas  
y existir, sólo una oreja,  
y yo, y el silencio, alguna extraña raza  
naufragada, solitaria, aquí -

y luego un vacío en la razón, se quebró,  
caí, y caí -  
y di con un mundo, en cada zambullida,  
y terminé sabiendo -entonces - (2004)

Partamos señalando el registro de una experiencia insensible, o mejor dicho, no sensible en el cuerpo, en la piel, en las entrañas... sino en el cerebro. ¿Quién ha muerto? El quiebre de sentido que la poeta menciona nos señala la muerte de la razón, de cierta lógica ordenadora. Por otra parte, la liturgia -otra lógica ordenadora- consoladora, tranquilizante, aplacadora, esperanzadora, como comúnmente se la podría ver, se hace un tambor; lo que es ritmo, pero también tensión, fruto, precisamente, del golpe imperturbable y sordo ante el cual la mente puede volverse muda.

El mundo, el discurso de la razón y los convencionalismos son ese golpe imperturbable y sordo, impertinente y monótono que resuena en la mente.

¿Cuál es el sentido del repique? Un gran ruido donde en realidad nada se escucha (como si todos los cielos fueran campanas) fruto de la soledad y el silencio, que son tantas veces mencionados en la obra de Dickinson, y, por otro lado, una oreja para oír "alguna extraña raza naufragada", es decir, ella. Al reconocer un vacío en la razón, un quiebre en el vacío, incluso, es cuando se produce el encuentro con los mundos -que dicho sea de paso, se presentan consecutivos, uno luego del otro, o circulares, ya que podríamos decir que cae en un mundo y vuelve a subir para volver a caer- consecuencia de una caída, de un descenso (como con la figura de la rana y la charca) que le revela algo, ya que ella termina "sabiendo".

Saber no es entender. Es algo mayor relacionado a un conocimiento de adentro que toca la sensibilidad, va más allá de la razón y se instala como una certeza constitutiva. Una revelación. Entonces, ¿qué puede saberse si la razón se le escurre por el vacío? Algo que evade a la razón, algo que rebasa a la misma. Como G.H., que "no comprende y entonces adora", Dickinson pierde la razón y termina sabiendo.

Disipar la razón, saberla muerta, sentir que el sentido se quiebra y los deudos -llamémosles pensamientos- van y vienen arrastrándose, parece ser la dolorosa asunción de la necesidad o destino de quien ha perdido el sentido social, el habla convencional de la mente que es traducida en una soledad voluntariamente interna; vale decir, irreverente a la falta de compañía física. No hay más resonancia hacia fuera, y queda claro que "la loca de Amherst" no lo es tal, ya que su pérdida de razón se traduce en otra muerte que es la conexión con lo normal, con lo aceptado y hasta con lo frívolo de la vida fuera de esa mente que luego de zambullirse en los mundos termina sabiendo lo incomunicable, lo intraducible para el lector, que no puede sino ignorar lo que la poeta ha entendido. Es el encierro mental, la muerte de la razón, lo que conlleva la Epifanía.

Su poesía deja la sensación de que hay algo que aún no ha sido dicho, o no termina de decirse, de revelarse. La falta de datos crea lo oculto, y lo que se revela en su escritura, paradójicamente, es precisamente el tratamiento de lo oculto que la preserva y guarda de la muerte que seduce. Si la escritura se erige como algo seguro, el lugar donde se es y se dice y se abre posibilidades, ¿tendría miedo a perder lo único seguro?... ¿su voz? ¿su poesía? Entonces tendría miedo a perder la palabra irracional que la sustenta, por eso construye a partir de lo fragmentado, narra sin terminar de contar, guardando no cerrar ideas y encerrándolas a la vez, como su vida de alguna

manera hasta llegar a admitir que algo se ha muerto en su cerebro: esa capacidad voluntaria de ser alguien más en el mundo, alguien público y pseudonombable.

Sin embargo, no creo que haya que entender esta decisión como una completa tragedia. Aquí, por ejemplo, se respira la aceptación que trae una elección reflexivamente hecha.

#### SELECCIÓN

De las almas creadas  
supe escoger la mía.  
Cuando parta el espíritu  
y se apague la vida,  
y sean Hoy y Ayer  
como fuego y ceniza,  
y acabe de la carne  
la tragedia mezquina,  
y hacia la Altura vuelvan  
todos la frente viva,  
y se rasgue la bruma...  
yo diré: Ved la chispa  
y el luminoso átomo  
que preferí a la arcilla(2004)

Conformidad. En todos los casos puede haber dolor, desesperación y muerte, pero se respira conformidad, aceptación, opción, así sea la opción de la lucha interna. Con Dickinson hay un modo de ver y de ser del mundo aunque no se trance con él. Su escritura es particularmente epifánica, porque, como se dijo, lo que por momentos se deja ver es el tratamiento de lo oculto; de lo encerrado; de lo que no se explica sólo con la razón.

"Átomo preferible a la arcilla". Vida, luz, opción finalmente, así fuera en una partícula, antes de ser materia informe, aunque visible. Es decir, prefiere ser ese átomo de luz, aunque breve, como la Epifanía misma, y no útil a ser una arcilla anónima, informe y pública. Como dice Alejandro Tobar, en su artículo "Mirando al yo"<sup>6</sup>, ella simplemente "escribió para cualquier tiempo", al igual que nuestra siguiente poeta.

---

<sup>6</sup> Extraído el 17 de Septiembre de 2006 de [www.Literatura.com](http://www.Literatura.com)

## Alejandra Pizarnik

El caso Pizarnik es altamente seductor, porque si de encierros se trata hay que recordar que ella estuvo más de una vez internada en centros psiquiátricos<sup>7</sup>, su poesía no está determinada por el ansia o la dificultad de salir de dichos centros, sino por la red que teje con palabras que la cobija y luego la mata, lo que permite ver que si de centros se trata -de centros de los que se quiere huir, pero es imposible hacerlo- este centro sería ella misma y su palabra. Cuando ella no puede decir más y siente la falta, la carencia y la limitación del lenguaje, que es lo mismo que decir la dificultad de seguir creándose, decide quitarse la vida. Blanca Wiecthüchter en el Ensayo titulado "Si digo muerte ¿moriré? Gestos románticos en la Literatura Latinoamericana" (1997) explica este acto de indivisibilidad vida-obra como uno de los valores fundamentales del Romanticismo, puesto que más allá de la autenticidad que siempre se busca en la obra, en este caso se trata de una inclusión tan fuerte (vida en la obra, obra en la vida) que, llegado un momento, a Pizarnik no le queda más "salida" que la muerte. Su palabra lo explica, ratifica, corrobora y adelanta. Sus palabras hacen las cosas, incluso su misma desaparición.

Tomemos como ejemplo algunos versos publicados en distintas etapas de su vida y que reflejan este encierro verbal que posteriormente explicarán el "misterio" epifánico<sup>8</sup>:

38

ESTE canto arrepentido, vigía de mis  
poemas:

este canto me desmiente, me amordaza (1992: 38)

Así termina *Árbol* de Diana y queda clara la apuesta cíclica y abismada de su palabra. El canto es ella misma, entendida como un sonido mantenido, pero también el ejercicio de su arte, lo que provoca en la poeta una actitud ante la vida, pero presente y cercana: ESTE. Dicho canto, que en el sentido expuesto, también es sinónimo de escritura -ya que Pizarnik es escritura- es además

---

<sup>7</sup> Susana H. Haydu, en "Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje Poético." nos dice que ella "sale del hospital, luego de una estadía de cinco meses en Enero de 1972, y en una carta a Juan Liscano se advierte su desequilibrio: "En Buenos Aires no aceptan que una poeta *tan pura* tenga necesidades". (Extraído el 1 de octubre de 2006 de [www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm](http://www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm))

Ana Nuño nos dice en "Los diarios de Alejandra Pizarnik publicados con pudor" que "Hasta enero de 1972, durante cinco meses estuvo internada en un psiquiátrico. Acabó viviendo plenamente de noche, bebiendo té e ingiriendo grandes dosis de psicotrópicos". (Extraído el 1 de octubre de 2006 de [www.sentidog.com.ar/article.php?id\\_news=7801](http://www.sentidog.com.ar/article.php?id_news=7801))

<sup>8</sup> Poemas extraídos de *Semblanza*. 1992

vigilante; es decir, cuidador y juez de la misma escritura. El canto se arrepiente, pero no por eso deja de cantar, viviendo constantemente en una contradicción que la alimenta como poeta, pero también la desmiente, ya que paradójicamente dice lo que no dice; la calla y le da el habla a la vez, dentro de esta ficción que también es su vida. Parece que consciente de este grado de construcción y fantasía, entiende que su canto des-miente; vale decir: si ficción es mentira, posibilidad de ser algo que no se es, dicho canto no alcanza para instaurar una realidad, la realidad que ella quiere crear con palabras, pero, por otro lado, en el significado más inmediato del término, este canto le diría que miente. La escritura le recordaría todo el tiempo esta mentira; su carácter de no realidad, lo que no puede ser menos que doloroso. Entonces, lo que Pizarnik guarda es una dolorosa fascinación por el conflicto; por la no salida que es su escritura. Veamos un mejor ejemplo del círculo que la encierra:

20

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor  
dice que tiene miedo de la muerte del amor  
dice que el amor es muerte es miedo  
dice que la muerte es miedo es amor  
dice que no sabe (1992: 69)

He aquí el círculo. La no salida se teje con palabras a través de la mirada alejandrina, pero se va definiendo poco a poco a través de la palabra. "Dice", ¿quién? Ella. Muerte, miedo, amor, son lo mismo, y ella tiene miedo de la muerte del amor, pero el amor es muerte y miedo, y así, al final todo conjuga en los tres ejes que alimentan su discurso poético y, desde luego, este decir que es la palabra que posibilita el encierro o encriptamiento. Lo doloroso de la encarnación de estos conceptos aislados y la complejidad de su relación al interior de la poeta, hacen que el amor devenga miedo y el miedo muerte. Finalmente en Pizarnik las cosas no son por sí solas, sino que están tejidas, de ahí su intensidad y su opción por la muerte, que es miedo; que es amor. Un fragmento del diario correspondiente al 27 de junio de 1968 dice "Acaso mi terror a la muerte me lleve a postergar indefinidamente la obra maestra desconocida (...) Torcerme el cuello es mi único acto inconciente, espontáneo e incesante" (1992:287) como lo es también el amor; el amor a su vida-escritura que es terror a la muerte. Todo parece conducir hacia la vida-obra maestra, como nos dice Wiethüchter. ¿Hacerse en la muerte? ¿prolongarse en la vida de la obra?, pero ahí está la conciencia de escribir el conflicto. Todo conduce hacia algo; algo que en esencia no tiene salida. Ahí está Alejandra, en un duelo no declarado con la muerte y el sufrimiento; con el placer que duele; con el miedo que fascina.

Comúnmente, se entiende por "vértigo" el miedo a precipitarse desde cierta altura. Observemos bien: no a ser empujado o a resbalar o algo semejante, sino a precipitarse, a producirse la caída, a perder el control de nosotros mismos y lanzarnos al abismo. Pues bien, sospecho que eso ocurre con Pizarnik: la muerte la seduce y su vida y obra son el diálogo amable o enfrentado entre la fascinación por la muerte y el intento de alargar la vida a través de la palabra que le permite seguir construyéndose. El vértigo a la muerte es el que moviliza la escritura, tal vez de ahí el dolor de la pérdida de la infancia y de todo lo que no puede ser, de todo lo que de alguna manera la mantenía aferrada a la vida y sin la presión de concluir-se en la muerte, ya que su poesía es una poesía de imposibilidades. Lo esencial es indecible, la palabra está encerrada. Lo esencial está encerrado y por eso la muerte llama. ¿Será que lo esencial es el deseo de vivir? Parece que sí. Parece que no. Porque según Wiethütcher, sólo a través de la muerte -el ideal romántico- que protagonizaría Pizarnik, ella lograría terminar de consolidarse:

Alejandra lleva el rol protagónico del poeta hasta sus últimos extremos, al lugar en que finalmente no es sino reflejo puro. Lo que hace es pasarse al otro lado del espejo, ahí donde la dualidad se rompe. Naturalmente la unión final sólo se consumará con la muerte. (1997:18)

Hay dos extremos claramente diferenciables al respecto: en *Árbol de Diana* se trabaja esta fascinación, este vértigo por la muerte y lo imposible, pero en los *Últimos poemas* lo que puede leerse es la confirmación del destino. El recorrido de un poemario a otro es tan sutil que difícilmente puede verse un lugar definido donde el temor se haga confirmación y deje de ser grito que, a pesar de la angustia, o por la angustia misma, busque el acuerdo.

35

VIDA, mi vida, déjate caer, déjate doler, mi vida,  
déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de  
piedras verdes en la casa de la noche, déjate  
caer y doler, mi vida (1992:84)

En este fragmento de *Árbol de Diana* vemos una manipulación verbal de la muerte -absolutamente sincera y vital-, un intento por amigarla, amaestrarla, acercarla y Hermanarla. Vivir con ella y entregarse a ella sin tener que morir, necesariamente, como un Ulises que confiado en sus amarras puede navegar por un mar lleno de sirenas seductoras sin ir en su búsqueda. Pero si hay una petición, un consejo, un intento de convencimiento es porque en el fondo la vida aún se resiste. Sin embargo, en el último periodo de su vida, la sensación es distinta. La pérdida es evidente, al igual que la aceptación de que ya nada alcanza ni nada basta. Las amarras se han soltado y nada impide visitar a la muerte.

En esta *noche, en este* mundo, presenta este tipo de afirmaciones:

nunca es eso lo que uno quiere decir  
la lengua natal castra  
1...)  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
el resto es silencio  
sólo que el silencio no existe  
(...)  
ninguna palabra es visible  
(...)  
en esta noche en este mundo  
donde todo es posible  
salvo  
el poema  
hablo  
sabiendo que no se trata de eso  
siempre no se trata de eso  
oh ayúdame a escribir el poema más prescindible. (1992:183)

Y con esta aceptación se abre el fin de una vida que se perdió al entregarse a la palabra, como dice la misma Alejandra; una vida que fiel al abismo que había construido con letras un día se unió a él, acabando una vida (empezando el mito, quizás) para abrir el conocimiento de otra Vida en la obra.

¿Qué es entonces lo que se revela en Pizarnik? ¿Cuál es el deslumbramiento del cual es parte? Intuyo que fidelidad a la verdad que el sufrimiento implica. "Hablo sabiendo que no se trata de eso /siempre no se trata de eso". ¿De qué se trata entonces? De mantenerse dentro de la letra, posiblemente; de meter la vida en la escritura preservando el acto ético de decir la verdad, aunque sabiendo que no se trata de eso, porque la verdad tampoco alcanza. Recordemos que G.H se preguntaba: "¿podré hablar sin que la palabra mienta por mí?".

Pizarnik oye el llamado de la muerte, del vacío, de la falta, de la ausencia y teme precipitarse sobre él, por eso escribe hasta gastar su última palabra para tratar de llegar al fondo; simplemente a donde quería llegar.

Como vemos, por caminos tan distintos, la revelación que trae la conciencia de algo indefinible está íntimamente ligada a la necesidad de preservar hasta la muerte lo que precisamente ha sido revelado o, al menos intuido, ya que la escritura de estas poetas más allá de revelar imágenes y sentidos; paradójicamente, también revelan encierros y ocultamientos.

Veamos ahora otra manera de trabajar la Epifanía a partir de un encierro también particular.



Hector Viel Temperley

Este poeta Argentino, de cuya vida no se sabe mucho, es algo así, o al menos ha sido considerado por gran parte de la crítica, como un poeta menor. Lo que se sabe es que murió en 1987 poco después de una intervención quirúrgica por un tumor en el cerebro. Algunos críticos, los pocos que se han ocupado de su obra, consideran que este aparente olvido responde más a la dificultad de interpretarlo, clasificarlo o circunscribirlo a cierto orden, ya que su poesía es difícilmente precisable, que a un grado de calidad subordinada. Por momentos, la obra plantea una situación o un estado poético determinado para luego contradecirlo y dejar al lector perturbado entre cristos, hospitales y profecías, rayando en el surrealismo y en una mística transgresora, por inversa, como veremos más adelante.

El libro que leeremos es el último que escribe Temperley hacia 1986, un año antes de su muerte, y que, según las ediciones, contiene versos de 1984, 1985 y una recopilación de otros publicados en obras anteriores, pero que son incluidas en Hospital Británico porque responden a este estado especial místico-epifónico que se hace columna vertebral del libro.

Si la forma de un poemario es siempre importante, en el caso de Hospital Británico es medular, ya que su composición determina la lectura de los poemas como partes que van construyendo sentido por medio de la repetición. Temperley maneja unos cuantos títulos, simplemente, que son pie para hacer de ellos versos a lo largo de los años. Así, poemas cuyo título se repite en 1978, 1984, 1985 constituyen de algún modo un encierro formal, un estar en lo mismo, habitando un pequeño espacio y modo de ser, circunscribiendo la realidad ahí y no más allá. Tenemos un número limitado de elementos (cristos, hospitales, profecías, entre otros) cuyas adiciones constituyen algo así como el amoblado de un mundo que data de hace varios años.

Los títulos que contiene este pequeño poemario son los siguientes: Hospital *Británico*, Pabellón Rosetto, Larga esquina de verano, Tengo la cabeza vendada, Me han sacado del mundo, La libertad, el verano, Yace muriéndose y Para comenzar *todo* de nuevo. Frases que, como puede verse, leídas de corrido pueden ser entendidas como otro poema.

Temperley parte de lo concreto para, a partir de la descripción de un lugar, referente real, llegar al vocativo alejándose paulatinamente del sentido primero y acercándose a uno subreal:

Hospital británico  
pabellón *rosetto*  
*larga esquina de verano* (mi subrayado).

Tener la cabeza vendada constituye básicamente tener una herida (dolor) en la cabeza (razón), factores que conducirán la mayor parte del discurso. Salirse del mundo, la máxima expresión de exilio, de estar fuera de toda pertenencia o convencionalidad. A decir de Wietgenstain, fuera del límite del propio lenguaje, pero ojo, no como producto de la voluntad. ¿Serán la libertad y el verano los téneros responsables? Nuevamente, presencia subreal. Finalmente, la descripción otra vez realista: yace muriéndose para comenzar todo de nuevo, lo que da un gesto cíclico, por tanto mítico, y en este caso místico, al discurso del poeta. He aquí el poema de una vida, donde el minimalismo no es gratuito, por cuanto se muestra una estructura cuidada desde el principio. Estructura que irá desarrollándose a partir de los mismos elementos reconocidos como títulos desde los primeros versos:

*Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: mi madre vino al cielo a visitarme.*

Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas.  
Soy feliz. Me han sacado *del mundo*.

Mi madre es la risa, la *libertad*, el verano.

A veinte cuadras de aquí *yace muriéndose*.

Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara -en Tu llanto- para comenzar todo de nuevo (mi subrayado). (1986:3)

A lo largo de *Hospital Británico* nos encontramos frente a la ambigüedad de sentimientos que este, más que lugar, diría yo, estado, provoca en el poeta. Es feliz. Lo han sacado del mundo. Su madre es la risa, la libertad, el verano, pero yace a 20 cuadras muriéndose. Por lo que desde el inicio la felicidad se muestra extremadamente ambigua y conflictuada por querer estar y no estar en la tierra y en el cuerpo, como puede rastrearse en las mejores expresiones del poema místico. Veamos lo que escribe Santa Teresa de Jesús en los "Versos nacidos del fuego del amor de Dios que en sí tenía":

Sólo con la confianza  
vivo de que he de morir;  
porque muriendo el vivir  
me asegura mi esperanza;  
muero do el vivir se alcanza,  
no te tardes que te espero,  
que muero porque no muero  
(Santa Teresa, 1986:285)

Ambigüedad que es básica para entender este querer ser y estar, y no quererlo al mismo tiempo. La muerte es deseada con la vida que sólo presenta la esperanza -la confianza- de la muerte. Veamos el sentido paradójico: muriendo el vivir se alcanza, porque sabemos que esta vida es un estorbo para la Vida, y, por otro lado: "muero porque no muero". Lo dicho: se anhela la vida del otro lado de la muerte, porque la Vida es Él, presencia que inaugura el sentido plenamente erótico del deseo, precisando que este deseo pretende no instalarse en la carne, sino más allá de ésta. "Deseo con el alma no estar en mi cuerpo, sino lejos de él, contigo" parecen decir los místicos a la divinidad, para quienes la muerte es vehículo de unidad con Dios.

Si hablamos de unidad, de "estar junto a" es porque el místico siente que su alma ha sido separada del amado y de ahí el dolor de la espera en la tierra por volver a su lado. Algo se ha roto, figurado, separado de su propia naturaleza. Para Bataille, ocurre lo propio en el hombre no místico que busca el erotismo para salvar esa distancia que lo separa del ser amado, ya sea en el cuerpo o en los corazones. Dicha dolorosa distancia es denominada por Bataille discontinuidad. Lo que el erotismo conseguiría, según el autor, es ese estado donde el yo se suspende o se disuelve en el otro. Para Bataille, en El Erotismo, la continuidad momentánea, o su apariencia, se logra con el erotismo de los corazones, el momento de cópula sexual, o con la muerte.

Como vimos, en la poesía mística ese deseo de unidad con el otro, con la deidad, como máxima representación de lo otro, no está exenta de la carga erótica que conlleva toda unión sexual. El místico anhela esta unidad indisoluble, la busca, la espera, la promueve y la sufre en la tierra y en el cuerpo, por cuanto mientras viva tendrá que conformarse sólo con momentos de placer, y esperar la muerte que lo devuelva al todo que lo albergue y le provea la sensación de continuidad, pertenencia y no fisura.

Tal vez el aspecto más interesante y conmovedor que desarrolla Temperley en su obra es la manera de vivir y presentar su fe, y ese misticismo tan especial en la literatura del poeta, ya que está impregnada, además, de surrealismo ¿por qué? Porque, como nos dice Beatriz Aragonés en 'Breve historia del Arte'<sup>9</sup>, el surrealismo tiene como resultado "un mundo aparentemente absurdo, alógico, en el que los fenómenos del subconsciente escapan al dominio de la razón". Lo subreal en Temperley mana del carácter subconsciente, extraño e irreverente de su discurso que termina escapando, como dice la autora, del dominio de la razón.

---

<sup>9</sup> Extraído el 1 de Octubre de 2006 de [www.spanisharts.com/history/del\\_impres\\_s.XX/arte\\_sXX/vanguardias1/surrealismo.html](http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguardias1/surrealismo.html)

Gran parte de esta sin razón, razón alterna o falta de razón se da porque a la veta surrealista se añade otra particularidad: el Christus Pantokrator, a quien se alude constantemente, tiene mucho de deidad y cosa (postal), y en ese espacio se inserta la mirada del poeta en toda su obra:

### **Pabellón Rosetto**

"Christus Pantokrator"

Entre mis ojos y los ojos de Christus Pantokrator nunca hay piso. Siempre hay dos alpargatas descosidas, blancas, en un día de viento. (1986: 4)

Ese es el espacio del poeta. Un Cristo Dios y figura que no se hace irreverente, porque Temperley no ataca las convenciones de la poesía mística, sino las invierte en el mismo espíritu de unión con la deidad. Lo divino pide ser redefinido, al igual que lo sagrado, porque me parece que en Temperley hay religiosidad sin haber religión: no se trata de un dios vertical e inalcanzable. Muy por el contrario, hay deseo de unidad pero en un espacio sui *generis*. Es decir, el poeta busca la unión con Dios, como cualquier místico, pero no más allá del cuerpo, sino en el mismo cuerpo enfermo. Dios es el carnalizado, el llamado, y en algún sentido, el traído a la tierra para fundirse con el cuerpo del poeta:

### **larga esquina de verano**

(...) Pero como sitiado por una eternidad, ¿yo puedo hacer violencia para que aparezca Tu Cuerpo, que es mi arrepentimiento? (...)

Sin Tu Cuerpo en la tierra muere sin sangre el que no muere mártir; sin Tu cuerpo en la tierra soy la trastienda de un negocio donde se deshacen cadenas, brújulas, timones -lentamente como hostias- bajo un ventilador de techo gris sin tu Cuerpo en la tierra no sé cómo pedir perdón a una muchacha en la punta de guadaña con rodó del ala izquierda del cementerio alemán (y la orilla del mar espuma y agua helada en las mejillas -es a veces un hombre que se afeita sin ganas día tras día). (1986:4)

Esta presencia del cuerpo es un tópico en la literatura mística; el cuerpo dolido, escarnecido y flagelado, sobre el cual posa su mirada el amante para sufrir y desear. Dice Bataille en Sobre Nietzsche que "más que ningún fiel, el místico cristiano crucifica a Jesús. Su amor mismo exige a dios que se ponga en juego, que grite sus desesperación en la cruz" (1986:59). Y Temperley no deja de trabajar la relación con el cuerpo, pero, otra vez, de una manera distinta, porque el cuerpo - Tu cuerpo- no es sólo el espacio del sufrimiento, sino mucho más: el lugar del refugio, del amparo, que da sentido al hombre real, de este mundo, y que lo necesita en las cosas que hacen

la vida de todos los días. El cuerpo del poeta no es la cárcel del alma, sino la casa para el Otro Cuerpo.

Por lo tanto, contrariamente a la poseía mística tradicional, el cuerpo no es un impedimento para que el alma o espíritu llegue a Dios y se una con Él. El cuerpo para Temperley es el inicio de toda unión posible. Dice, "Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es", el cuerpo como espacio divino. "Me cubre una armadura de mariposas y estoy en la camisa de mariposas que es el Señor -adentro, en mí." Pero la relación cuerpo-dios, como espacio divino no queda allí. Si en la poesía mística convencional hay un erotismo latente entre el poeta y la divinidad (objeto del deseo), en este caso el objeto del deseo también es ese cuerpo enfermo que se va. Lo que nos da dos registros para interpretar lo que hay de místico en el poema.

El cuerpo amado está cada vez más lejos, en un peligro inminente: se puede morir y hay un deseo de conservarlo, ya que para la unión mística alma-dios, el cuerpo no es un problema, todo lo contrario, es el espacio donde esto es posible. La relación al nivel del cuerpo enfermo es la que se presenta más compleja, ya que este objeto del deseo, que seduce y atemoriza, es el que debe entrar al alma, al espacio de la trascendencia, como dice en los Textos proféticos : "Mi cuerpo -con aves como bisturios en la frente- entra en mi alma" o "El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo -con la Resurrección- entra en mi alma)", para finalmente decir en Hospital británico: "Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo". Ahora bien, no es un dato insignificante que se trata de un cuerpo enfermo, un cuerpo trastocado y herido; un cuerpo que no puede traducir ni el revelamiento, ni el espacio sordo que constituye el dolor. Un cuerpo enfermo es de por sí un cuerpo enajenado en su desahucio o en la posibilidad de cura. Un cuerpo, en todo caso, extraño, que se confiesa privado del estado esencial: la salud, el bienestar.

Habitando un cuerpo que siendo propio no es más controlado, la relación con el mismo queda abierta a una serie de preguntas y reflexiones. Dónde está el dolor, cuál es, cómo es y qué me da, como las principales. Es en este marco de insania que Temperley proyecta su relación con la divinidad. Para Temperley el cuerpo -su cuerpo enfermo- es el escenario de su relación con Dios profundizada en la saga de textos que llevan por título Tengo la cabeza vendada. Tal vez sean estos los más impenetrables por establecer otro tipo de razonamiento más cercano a lo subreal que a lo racional. Sólo el miedo y la fe en ese dios que lo devolvería a la carne, hacen eco.

Quiero beber hacia mi nuca, eternamente, los dos brazos del ancla del temblor de Tu Carne y de la prisa de los Cielos. (1986: 6)

Definitivamente, estos textos son el clímax de la obra, ya que en esta parte el ritmo que aporta miedo ante lo que va a venir, que promueve más fe aún, se acelera. Las imágenes cobran más fuerza que nunca al impregnarse de cierta violencia que las preserva de lo racional y se instauran como clamores en un tiempo que se hace perpetuo: "quiero beber hacia mi nuca, eternamente...". Más violento, sí, más agresivo y desesperado, pero más entregado también a ese dios que, al igual que G.H. adora, porque lo excede en razón.

Con los textos que siguen -Me *han* sacado del mundo-, la tensión va decreciendo y el poeta puede tocar a Cristo sin angustia, como muestra de una llegada; de una aceptación: "El reino de los Cielos me rodea. El reino de los Cielos es el Cuerpo de Cristo -y cada mediodía toco a Cristo" (1986:7). La distancia ha desaparecido. Cristo está con él: en él. Lo que nos llevará a plantear la circularidad que nos remite a los primeros versos: *Yace muriéndose, Para comenzar todo de nuevo* (mi subrayado).

Lo erótico, ese deseo de continuidad que se establece en la literatura mística como el deseo de salir de la cárcel del alma (el cuerpo) para lograr la unidad con lo divino, se hace en Temperley una lucha no con el cuerpo, sino por el cuerpo donde se asienta la divinidad, y por el cuerpo enfermo que puede perderse y transforma, como vimos, el enfoque del sujeto del deseo. La revelación en la escritura de esta mística transgresora va por ahí: por el rescate del cuerpo enfermo, encerrado, dolido y apesadumbrado que se ve como única posibilidad de unión del ser con Dios. Dice Yanqui Ceberico de León en "Bataille: transgresión y experiencia interior"<sup>11</sup> que "la mística es transgresora ante la sociedad y ante la religión". No lo fue en el tiempo de Santa Teresa o San Juan de la Cruz más que con este Temperley actual que además transgrede la propia tradición mística. Más allá del cuerpo no hay nada. Aún fuera del mundo, donde él dice estar, el cuerpo es el que escribe.

Finalmente, para cerrar este ciclo de poetas donde puede verse con claridad lo que he llamado epifanías literarias, no puedo dejar de mencionar a un poeta boliviano que ha conseguido hablar no sólo de la visión, sino de lo intraducible del mirar de la visión, haciendo de este proyecto una especie de mirada replegada sobre sí misma, como dice Eduardo Mitre en el estudio que le dedica en la Antología Poetas contemporáneos de Bolivia (1988: 29).

Jaime Saenz.

---

<sup>11</sup> Extraído el 23 de Agosto de 2006 de [www.sc.ehu.es/yfwtahum/web/N.3/Ceberio3.htm#\\_ftnref11](http://www.sc.ehu.es/yfwtahum/web/N.3/Ceberio3.htm#_ftnref11)

*Aniversario de una visión*" constituye el poemario más erótico de Saenz, ya que el *tú* -ciudad, imagen, ¿desdoblamiento?- es también mujer; presencia femenina que "encendió unos perdidos y escondidos fuegos", como dice Saenz en el epígrafe, que pondrá en movimiento una específica forma de ver y verse.

Así, el poeta interpela a veces a un *tú* concreto, como en los siguientes versos.

-y mientras te espero durante muchos años  
y me contengo de vivir  
  
y te espero un minuto y vivo aprisa,  
yo quisiera un eclipse de luna para ver cumplirse  
las ilusiones que me quedan de besarte,  
  
no importaría con la mitad de un beso o sin un  
beso y en el trance de oscuridad o de luz  
  
-y mis esperanzas, bajo tu mirar,  
se volverían la verdadera vida que yo miro  
en el fondo de tus ojos (1975: 127)

pero otras ese mismo *tú* se hace menos claro, o, dicho de otra manera, incorpóreo:

Hazme saber, perdida y desaparecida visión, qué  
era lo que guardaba tu mirar  
  
-si era el ansiado y secreto don,  
que mi vida esperó toda la vida  
a que la muerte lo recibiese" (1975: 136).

Pero no sólo incorpóreo o inasible, sino hasta vedado. No olvidemos que se habla a la visión, poseedora de un poder especial: "lo flotante se pierde, y toda la vida se queda en la luz de la primavera que ha traído tu mirar" (1975:119). Este mirar, que es mucho más que la contemplación, iguala, en un primer momento, a los seres en escena; los asemeja hasta la unión indisoluble: "No me atrevo a mirarte por no quedarme dentro de ti, y no te alabo porque no pierdas la alegría / - con tu contemplación me contento" (1975:123), hecho que nos abre las puertas hacia el juego del mirar, ver y contemplar.

Como dijimos, la presencia del *Tú* es casi palpable. Lo que queda por determinar es quién es este *tú* que a veces se perfila como mujer amada y otras como otro extraño que, tanto como visión,

---

<sup>11</sup> La edición corresponde a la *Obra Poética*. 1975.

imagen o ciudad, también podría ser otro Saenz, debido a esta relación que traslada el yo al tú y viceversa.

*Aniversario de una visión* se inscribe dentro de lo que llamo escrituras epifánicas por todo lo que se activa a partir de la mirada y la visión. Ese tú impreciso y plural, tan presente, que plantea Saenz es, antes que nada, una presencia que así escribe el dolor de su propia pérdida, también abre una veta hacia la aceptación; finalmente está la satisfacción de haber visto a la imagen, así esa visión sea intraducible, incomprensible hasta para el mismo poeta, lejana en su presente, etc. La brecha se ha acortado, como refiere Elizabeth Monasterios en "La provocación de Saenz". La autora nos dice: "En *Aniversario de una visión* es todavía inmensa la distancia que separa al sujeto de la visión que lo enamora, empero, vemos producirse algún tipo de contacto con ella precisamente a través de la conversación que los acerca (2002:348). Monasterios plantea su investigación en torno a una búsqueda que lleva el poeta a lo largo de su vida y en todas sus obras. Cada libro lo acercaría más al objeto del deseo, lo situaría en una posición de mayor conocimiento. El objeto de mi lectura no es dar cuenta de dicha búsqueda, sino posar la mirada en un momento de la misma; el momento en que la imagen es vista e interpelada.

Habíamos dicho que el poeta se queda enamorado y la separación o pérdida del objeto fascinante, más allá de la alegría del encuentro y la distancia reducida, no puede traer menos que dolor. Dolor en vista que ha dejado una huella deslumbrada a partir de la relación con el "vidente". Hay en todo el recorrido, una pulsión por la pérdida de aquello que nunca se ha poseído, sino más bien, intuido en este tú. Por eso se habla en pasado, por mucho que esta habla no esté completamente llena de un sentido unívoco, sino más bien difuso. Este tú, ha dejado en el poeta su mirada, cargada de misterio, signo constituyente de lo epifánico, lo que es igual a decir: una forma de ver, pero no sólo eso, como advertiremos más adelante.

Considero que hay una expresión clara; un gesto vital en la obra, y es el intento de nombrar aquello que se ve, pero no se ve. "Imagen escondida" es la epifanía por antonomasia en el poema, aquella imagen inasible e indecible que simplemente está y constituye el cuerpo de la obra: "estoy solo y deslumbrado, y necesito socorro frente a este paroxismo de exageraciones, las que anuncian algún júbilo caótico / -y no sé si tú eres o si es el demonio quien me deslumbra y me hace ver lo que no se ve" (1975:138). El deslumbramiento acarrea ausencia de palabras para hablar de la visión, aunque traiga un exceso de las mismas para hablar con la visión.

La epifanía, en este intento de verbalización, se define más por lo que no es, antes que por lo que puede llegar a ser: "tu parecido a mí no se encuentra en ti, ni en mí, ni tampoco en mi parecido a



ti / -pero en alguna línea trazada al acaso y que el olvido hizo memorable" (1975:124), lo que además nos permite sondear un encierro interesante en Saenz. La imagen escondida se parece a él y "le hace ver lo que no se ve", como dice Monasterios (2002: 342). Pero este parecido se profundiza tanto a lo largo de la conversación que se hace "inherente a él" (2002: 342) y lo que el poeta estaría haciendo es hablar con una parte misteriosa e inaccesible de sí mismo: la imagen, es cierto, pero que es como él: es él. Creo que Monasterios señala un camino interesante al trasladar la fascinación por lo otro, por "el otro lado de las cosas" de Saenz, al otro lado de sí mismo. Lo que lleva al propio Saenz a decir, finalmente: "yo no estoy existiendo/otro existe en lugar de mí pero dentro de mí" (1975:111), que puede ser entendido como "hay otro encerrado en mí".

Entonces, el encierro del poeta se hace físico en el sentido de que el espacio limitante es su propio cuerpo, también; un otro al cual no puede accederse fácilmente; un otro que no emerge con convocarlo simplemente; un otro que se intuye claramente a través de la ausencia y ciertas revelaciones que dan fe de su poder y existencia.

Son dichas imágenes escondidas las que tejen el misterio de la visión en esta obra. Imágenes que dejan claro que lo que se ve es la visión, y no lo que ésta guarda.

O sea, que yo soy yo, y tú no eres tú sino yo; en una palabra: hay y no hay comunicación; y tú no existes, y yo dejo de existir al ocuparme de ti, puesto que salgo de mí porque existas tú

-en conclusión, yo te digo que éste es el tono a emplearse cuando de penetrar en las cuestiones de amor se trata - una cosa oscura (Saenz 1975: 126)

A partir de la imagen escondida contamos con dos principios: la confirmación del sentido erótico, donde la epifanía estaría en ver lo que el amor oculta y lo indecible que lo envuelve, y esta unión indisoluble del yo y el tú (que también es yo), en una relación que no los hace uno, simplemente, sino dos que son uno a partir del otro, ya que el poeta ve mediante los "otros" ojos. Por lo tanto, la epifanía no es una revelación directa de algo o alguien, sino una transferencia de lo que ve el otro que, a su vez, refleja al primero; he ahí lo oscuro de la relación: "la lluvia refleja la callada ternura de tu visión" y el poeta ve lo que ve el tú gracias a la lluvia; es decir, ve una visión:

y llueve y yo no te miro, en realidad puedo mirar  
que me miras tú (1975:124)

donde se va configurando este "verme en ti" que posteriormente será:

-¡me miras en el vacío y a través de la distancia,  
cómo llega tu mirar, de tanta lejanía y en qué  
conmovida manera,  
que me hace saber que yo no te miro! (1975: 138)

Lo indecible, que connota la Epifanía, en Saenz sería la paradoja: "te miro porque no te miro" y "soy yo porque soy tú" considerando básicamente que dicha visión es el otro yo que alberga él mismo, no como un trastorno de personalidad, queda claro, sino como la profunda concepción que incluso queda vedada para él. Y el verdadero conocimiento de su totalidad humana, acaso sospechado, es indescifrable y, por tanto, intraducible. Esta complejidad *altérica* demostraría lo que Eduardo Mitre considera en Saenz una "mirada que se repliega sobre sí misma". "Si tú eres yo y yo soy tú, te conozco al conocerme" parece leerse por debajo de esta lógica persecutoria de la visión. Entonces la revelación también es interna; interna mediante la escritura, aunque esta revelación tenga más de ocultamiento que de apertura.

Amor a la visión, por sobre todas las cosas; visión personificada en un tú que se escurre al hacerse plural. No se escribe la revelación, se habla con ella; a ella, porque, y aquí está la parte medular, la visión no revela su mirar, este mirar que es el que Saenz ansía. No sólo lo que se ve es indecible para el poeta; no sólo es traducible el deseo de ver a través de la visión, sino también para el lector que pretende penetrar en ambas cosas. Siento que al hablar de su obra sólo tenemos acceso hasta "por ahí", ya que lo demás tiene, a decir suyo, un carácter oscuro, por profundo. Sin embargo, es inobjetable que este poema "acaricia" al lector, en el mejor sentido de la palabra. No se inscribe en las poéticas desasosegadas de la visión trastornada y angustiante, sino que bordea al amor en su mejor mirada, pese a la pérdida que representa haber visto y no hacerlo más; sin duda, un amor particularmente construido; un tú menos doloroso, tal vez, cuya ausencia no es indiferente, pero sí llevadera, ya que la visión se torna en "secreto don" que justifica la existencia, así preserve ese algo que va más allá de la vida. Saenz lo dijo de la mejor manera al construir un río que fluye y se detiene; un río que "pasa desconsoladamente y se queda". La revelación mayor, digamos, lo que mira la visión, no puede escribirse, porque "de haber milagro no hay tal" (1975:125). Ver, para Saenz, es conocer la magnitud de lo invisible.

En todas las expresiones que hemos revisado hasta aquí nos encontramos frente a lo que Foucault ha llamado en *Historia de la locura* en la época *clásica* una "razón deslumbrada"(1996: 79), la misma que se hace presente en la literatura y en el poder de la revelación del ilimitado espacio

interno que pocos se han atrevido a recorrer, y que se conoce habitualmente con el nombre de locura: Hay una curiosa afinidad entre literatura y locura... las palabras de la literatura ocupan una posición marginal en relación el lenguaje cotidiano.

Es decir, la palabra en literatura y en el habla de la locura posee un valor agregado a partir de su status marginalizado. Es más, esta posición marginal que se ve en la literatura, en general, llega al clímax en el caso de la poesía, que es por demás clara en torno al discurso de la locura, es decir, de ese saber deslumbrado que no responde necesariamente a la enfermedad, sino a una lógica alternativa. Juan Cid Hidalgo, en su artículo "El infarto del alma o la filantropía del encierro", aporta lo siguiente en torno a dicha analogía de discursos: "No están obligadas a una coherencia externa a sí mismas; es decir, sus hablas rompen con la disposición clara, precisa y unívoca del lenguaje cotidiano (...) Ambas se referirían a verdades a las que los hombres comunes no tiene acceso".

No es menos interesante que dichas hablas no sólo se muestren análogas, sino que se superpongan, se constituyan, se alimenten y sean capaces de crear una otra forma de entender la literatura.

Pero, por qué traer a colación el tópico locura. Por una razón que de biográfica o anecdótica ha pasado a constituir parte de esta reflexión. El eje que a partir de su relevancia ha venido tejiéndose en torno a las epifanías ha sido el encierro, que fue conducido a su vez, por este dato, digamos, secundario, en el análisis de la obra de estos poetas, como ser el haber estado "encerrados" en algún sentido por opción o necesidad. Este hecho, y la percepción que de ellos tenía la gente de su tiempo y espacio, me ha llevado a replantearme el significado de la palabra locura. Es recorriendo ese camino que creo que hay que entender la posibilidad de hablar de otro razonamiento y otra lógica alternativas para entender sus poesías, e incluso sus vidas.

El loco, el visionario, el poseedor del saber deslumbrado y deslumbrante, así como lo vamos construyendo, experimenta la posibilidad de reconocer lo que es gracias a este otro tipo de razonamiento. El poeta español Leopoldo María Panero dice en una nota que acompaña la edición de *Poemas del Manicomio de Mondragón* que "es la búsqueda del sí mismo lo que lleva a la locura" (1999:63), a partir de la cual el hombre recupera su sentido, negando el sentido establecido por el deber.

---

<sup>12</sup> Extraído el 1 de Junio de 2006 de [www.udec.cl/~docliter/mecesup/articulos/elitit.pdf](http://www.udec.cl/~docliter/mecesup/articulos/elitit.pdf)

Siendo opción, causa y/o consecuencia, la locura se presenta como algo que ha sido revelado y por eso duele, extraña, paraliza, confunde y exige asimilación para ser transmitido. Es, en ese sentido, una Epifanía, entendiéndola por tal un encuentro trascendente con lo sagrado, donde una verdad inaccesible e intraducible en la cotidianidad de la vida es revelada. Las revelaciones emergen muchas veces en forma de detalle, de lo que no parece esencial, de los recovecos, del contorno y del abismo, pero principalmente del mundo interior que se activa en soledad.

Escribir desde el encierro es una apuesta por decir lo indecible, el silencio, el límite de una visión. Escribir desde el encierro configura una visión particularísima de la realidad que desde su inicio es puesta en cuestión: La Epifanía. En los poetas estudiados, es producto, o germen, de una "anomalía", con respecto al grueso del canon, en un grado mayor del que, de por sí, asienta la poesía. La doble muralla está levantada. Por un lado, la física, la que relega, la que contiene y limita al cuerpo, y por otro, la naturalmente humana, que obliga a los poetas a abrirse hacia adentro para luego romper con cualquier intento de límite y sentar desde los intramuros discursos conmovedores a la razón, al poder, la verdad y la vida.

El encierro implica desconocimiento, algo que está vedado para el mundo en su presente. Desde la clandestinidad. Por separado. Un discurso se erige al otro lado de lo visible y lo vital; del otro lado que marca la diferencia, la palabra que vuela a partir de su encierro hacia sus afecto-efectos, porque en su esencia no es otra cosa que la escritura de una Epifanía.

Daniela Renjel Encinas

## Bibliografía

ALONSO Mariano. *El cuento Alas como alegoría de un cuerpo colonizado*. En [www.espacioluke.com/mayo2001](http://www.espacioluke.com/mayo2001)

ARAGONÉS Beatriz. Breve *historia del arte*. En [www.spanisharts.com/history/del\\_impres\\_s.XX/arte\\_sXX/vanguardias1/surrealismo.html](http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguardias1/surrealismo.html)

BATAILLE, G. *El erotismo*. Tusquets Ed. 2º ed. Barcelona. 1980.  
*Sobre Nietzsche*. Ed. Taurus, Barcelona, 1986.

BORGES Jorge Luis. *El Aleph*. Ed. Alianza

CEBERICO Yanqui. "Bataille: Transgresión y experiencia interior". Revista de *Estudiantes de Filosofía. E.H.U.-U.P.U.* En [www.sc.ehu.es/yfwtahum/web/N.3/Ceberio3.htm#\\_ftnref11](http://www.sc.ehu.es/yfwtahum/web/N.3/Ceberio3.htm#_ftnref11)

CID Hidalgo Juan. *El infarto del alma o la filantropía del encierro*. En [www.udec.cl/docliter/mecesup/articulos/eltit.pdf](http://www.udec.cl/docliter/mecesup/articulos/eltit.pdf)

DICKINSON Emily. Selección poética. Libros en Red. 2004.

ELIZONDO Salvador. *Teoría del infierno* y otros ensayos. Fondo de Cultura Económica. México. 2000

FOULCAUT Michel. *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1996, Vol. I.  
*Vigilar y Castigar*. Siglo veintiuno editores Argentina. Bs. As. 2002.

GOFFMAN, Irving. *Internados: ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Editorial Amorrortu. 1992.

HAYDU Susana. En "Alejandra Pizarnik: Evolución de un Language Poético." En [www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm](http://www.sololiteratura.com/piz/pizsemblanza.htm).

LISPECTOR Clarice. *La Pasión según G.H.* Munchnik Editores. España. 2000

MALFICA Karina. *Las drogas tal cual: plantas y alcaloides visionarios*. En [www.mind-surf.net/drogas/visionarios.htm](http://www.mind-surf.net/drogas/visionarios.htm)

MITRE Eduardo. *Poetas contemporáneos de Bolivia*. Altazor. Venezuela. 1988.

MONASTERIOS Elizabeth. "La provocación de Jaime Saenz" en *Hacia una historia crítica de la Literatura Boliviana*. PIEB. La Paz. 2002.

NUÑO Ana. "Los diarios de Alejandra Pizarnik publicados con pudor". En [www.sentidog.com.ar/article.php?id\\_news=7801](http://www.sentidog.com.ar/article.php?id_news=7801)

PANERO Leopoldo María. *Poemas de/ Manicomio de Mondragón*. Poesía Hiparión. 1999.

De PÉREZ M. Cristina. *El arte de James Joyce: la potencia creadora del lenguaje*. En [www.discursorefudiano.com.ar/joyce.htm](http://www.discursorefudiano.com.ar/joyce.htm)

PIZARNIK Alejandra. *Semblanza*. Fondo de Cultura Económica. México. 1992.

RODRIGUEZ Jaramillo Antonio. "M. Foulcaut en la senda de la locura y la nostalgia". *Revista de ciencias humanas* (en línea) enero 2002. En [www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev28/rodriguez.htm](http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev28/rodriguez.htm)

SAENZ Jaime. "Aniversario de una visión". Obra poética. La Paz. 1975.

SANTA TERESA DE JESÚS. "Versos nacidos del fuego del amor de Dios que en sí tenía" en *Los titanes de la poesía universal*. Editorial Juventud. 1986.

TEMPERLEY Héctor Viel. *Hospital británico*. Ediciones del Doc. *Argentina*. 1986.

Publicaciones de la Universidad de Alicante. *La modernidad y la epifanía literaria en las escrituras de Gabriel Miró y de Azorín*. En <http://publicaciones.ua.es/publica/ficha.aspx?fndCod=L18479087072>

TOBAR Alejandro. Mirando al "yo". Walt *Whitman* & *Emily Dickinson*. En [www.Literatura.com](http://www.Literatura.com)

VELASQUEZ Mónica. "Polifonía poética" en Cuadernos de *Literatura*. La Paz. 1999

WIETHÜCHTER Blanca. "Si digo muerte ¿moriré?: Gestos románticos en la literatura latinoamericana" en Cuadernos de *Literatura*. La Paz. 1997.

Dísfonia de vos



## Nada 1

Paralizada e inmortal  
frente a un espejo que susurra tal cual soy  
me veo de frente  
de abajo y de pera  
buscando el secreto  
la plenitud  
el vaciamiento  
el hilo que teje al velo  
la brecha de mí conciencia encinta  
la estética de mí silencio  
mis ojos  
mí cuello  
mí espalda  
el rastro de anomalía



Nada 2.

hay un grito en mí  
ahogado en *los* favores que le debo  
por la necesidad de ser palabra

Desde el contorno del secreto  
la oportunidad de remediar  
lo inmediato  
soporta el limbo  
de mí compromiso con la especie

Poesía en mí necesidad  
de vestir la palabra con sonidos que no dicen  
De encender contra la fragua del silencio  
el esfuerzo de mí lengua sedentaria

Ayer

mariposa cantaba debajo del agua

esperando al verdadero

Zapo Cancionero de la noche

que la amara en el silencio

y le mostrara quién era quién

Nada <sup>3</sup>

Despedazada mí voz ausente

busca el punto donde el silencio se abre

y no desperdicia el aire

a desatino

La ruta ha sido hallada por otro

el camino se torna único

*no mío*

Yo contemplo el cielo con *los* ojos en la mano

tan sola

que no tengo más que piel sobre mí piel

## Nada 4

Mí memoria se chorrea por la boca  
frente a lágrimas que resbalan desde adentro  
mira rutas enterradas  
moja vientres escurridos  
lame tierras ignoradas en mí cuerpo sin espalda

Ahí me veo reluciente de amargura  
despoblada del misterio de una cuerda de mí voz  
menos ciega y más golpeada  
diluida  
recortada

El ángel mudo se pasea por mí rodilla  
canta salmos  
y me explora la garganta  
contempla el arco de mí espalda en contra ruta  
sugiere espasmos contra la melancolía

Nada 5

Yo, a través de un arco

recorro la distancia de mí boca a su retiro

Yo, respirando agua

contemplo el palimpsesto de tu forma ineludible

Yo, inmensamente grande

diluyo márgenes para contenerme

Yo, en tu recuerdo

Me arriesgo a vivir callando

La noche cae deslumbrando melancolías

y yo la levanto al hur de mí

## Nada 6

Tejiendo remordimiento en vilo

respiran sudores de luna

mis dedos tristes

mutilados de mención y sombra

de grito y cordura tiesos

habiendo hablado encantos

de la sombra amada que me contiene

me derrito entre mí lengua

deambulando por mí cuello

Creando a solas profecía en verso

el flagrum santo me sombrea la garganta

Deshabitada entro a mí vacío opuesto

y nada alcanza

Nada basta

Tres vidas que convergen en tu boca  
cierran mis oídos de ingenuidad y *olvido*  
tu espera es mi casa a-murallada  
mi hogar eterno  
hecho ruta y laberinto



Nada 7

Cuál la posición

cuál la contorsión de silencio tensionado

cuál el movimiento equivocado

que no me permite hablar

Corno un corneta asfixiado de aire

me entiendo sola sin oír mí propio grito

Ahora la batalla es contra el aire y el frío

contra este espacio bendito

limitado de piel

Me siento en casa recorriendo un cuerpo nuevo

Línea deforme que conduce

a mí hogar hecho caricia

Lugar desconocido

y transitado tantas veces

por el llanto de mis alas en su curvatura infinita

## Nada 8

Hay dos voces en mí nombre  
cuando la alergia me consume  
ninguna me sirve de de apoyo  
la grase muda se entierra en gritos

Ausencia soy ante la ausencia  
ante el fruto de mis labios dormidos  
chorro de risa que discurre  
las arrugas de una voz

violada

hada 9

Suena entendimiento

suenas

búscame sin desatinos

revela la crisis de mí habla

Suena ahora que tengo la garganta hecha demencia

que emerge la palabra de los hombros

hacia abajo

Revélame una verdad interna

su amargura

su Inconsistencia

Mí inútil desmemoria usada -inexistentes *ojos míos*-

sólo aspira

por endeble

algún letargo de tus párpados

Nada 10

Yo sería el tramoyista de mí propio silencio  
sí lograra atravesar la lógica de los hilos

Sería el jalador

de mis voz ausente

sí alguien me dijera cómo ser la falta

Nada 11

No podría ir más lejos de mí boca,

amor del cielo

aunque el viento me llevara anochecida

al escribirme

No podría huir más lejos de mis manos

Mí piel camina conmigo a cuestas

escrita en plegarías

mí voz ha perdido fundamento

a razón de desgarrarla en fatigas

Lúcida se golpea contra toda esperanza

La humedad de ciertas noches  
guarda la marca de mí piel sobre la sombra

Me guarda del día final

Me aguarda

Nada 1 2

El gesto inicuo de un amor salvaje  
desgarra las vestiduras de mí encierro

Viene en estampida  
-continuas amenazas-  
textos inciertos  
velos de sudor

No verme desde hace días  
congela mí sonrisa  
de horas en costumbre

5,510 palabras hacen mis cosas  
5510 silencios las sustentan



Y yo te miro y me miro  
con la cara mustia de tantos años  
De tanto llamarte a mí silencio  
me hice afónica para cantarte

## Nada 13

Qué insulto de *so/* me acompaña por la vida  
como una alegoría diáfana  
de esta indecisión  
estancada en el desvelo  
de mis propias cuerdas  
que el tiempo trae hacia mañana

La proyección de mí habla es más símbolo que voz  
Más excusa  
La imprecisión de mí mirada  
una sonrisa póstuma  
cierta obsesión para un lenguaje  
emancipado de aire

Nada 14

Gran Noche

me vacío, me recojo

me doy

y como toda débil mental

cobro fuerzas antes de aterrizar

¿rasará igual al otro lado de la vida

en el *otoño* primaveral de mí cuerpo

que no florece?

ZApO cancionero canta desde el azul de abajo

confundiendo cada nota con el grito

Nada 15

*Dos* ausencias se consumen para verte

una ahogada o muda

Profanada

La otra espere el soporte del sonido

Mí silencio

## Nada 16

Ausencia soy ante la ausencia

canto estéril de mis labios quiéto

mascando el aire que me sabe enfermo

Dos voces salen de mí garganta

palabras no mías me aprisionan el habla

al confundirse ingenuamente con mí eco

Infinitud medida en pocos pasos

aún sabiendo que el tiempo evanesce

mí no ser nada se entrecruza de silencios

## Nada 17

Parece que algo  
fuera a faltarme siempre  
un él  
un la  
una razón  
... un permiso

ZApogime j calla

ndistintamente-

cuando me ve rondando amenazante

fíente que su mejor efugio es artificio

Sabe que la verdadera música es mía



Nada 18

Corno de costumbre

no sé como hacer con migo 9ue existe lejos

En el fondo

soy como tú sin serlo

(in caos recogido en el umbral

Nada 19

Aún no eres digno de mí voz, silencio

Aún no llegas a seducirme

ní a faltarme

Por eso para disolverme me condeno en tinta

Me intoxico de palabras para completarme

## Nada 20

La apertura de mis ojos  
despíntela en lienzos  
la apertura de mí mente que gotea ante el espacio

No sabe a nada mí boca triste  
cuando deseo caminar segura  
acogiéndome indistinta en el vacío de mis manos

Parece que no nos importáramos  
en estas horas mudadas de silencio  
que escarbáramos un sentimiento con la muerte enferma  
y la memoria frágil

Esta noche no nos importamos, no  
estamos lejos como dos cielos

Se extinguen crepusculares mis ojos huérfanos  
dormidos en algún sueño que ya no espera

Qué puedo yo cantarte, ZA

¿que huelo a símprevivas?

¿a recorrido al mar de amor?

¿a un espasmo?

Nada 21

Melancolía

asunción clara de no estar completo

Gesto inicuo de la náusea

que se juzga en infortunio

rima errante de mí nombre

escurrido en cada verbo

¿Que tengo el cuerpo cosido

a una estrella?

¿Que no hay un sentimiento

que equilibre dos días juntos?

## Nada 22

Yo sé que sostengo un aire  
que no es libre porque lo sostengo con la mente  
y con el cuerpo que no escribe más que rastros  
Dónde está mi fe —pregunto—  
dónde se me ha ido que me pierda

Hoy veintidós algo ha sido quitado del mundo  
La voluntad de ser palabra  
me ha dado un golpe en los ojos  
De aquí en adelante  
seré menos de lo que merezca  
Si acaso pueda medir lo que es tuyo

a Wigui

¿Que habiendo aún salida...

lo que no hay es ganas?



## Nada 23

Solo hay yo

cuando me miro la frente en tinieblas

sin vitalidad ni plenitud ni duelo

cuando camino mientras muero Je madrugada

desplegando dones casi obsesivos

Mí vida en *desequilibrio* va cobrando forma

*como* una percepción

como cierta ambigüedad que no borra

el momento dado

ní la pérdida

Un imán me une al silencio

me habita en desmesura y me acalla la memoria

¿Será cuestión de coincidir en la mirada?

En los cuerpos de las estrellas

de una vida que aún no nos pertenece

Nada 24

Amaestrar la muerte

amígarla

asombrarla desde hoy

y convocarla para mí

Domarla en su retiro de impaciencia

temblar de *gozo* al verla

en el suspiro

gritar dentro de mí cubierta

de afonía

clavar violetas

en mí última garganta

Matar la invitación excelsa en la constancia

ligar dos líneas

que penden del silencio

tragar arena y aclarar la voz ausente

cantarle nanas

dormirla

y vengarla

## Hacia 25

bajo el pliego errante de mis peticiones  
conozco la mancha de mí nombre que no dice  
su descenso a mí garganta  
-el resarcimiento de mí pecho-  
la voz gastada de tantos desvaríos

Conozco al hombre que me mira al verse  
hilvanando el miedo que nos inflama  
La cruda inherencia a mis pesares  
de raíz solitaria en el altiplano

## Nada 26

Ciertas vidas nacen para ser gozadas  
como el polvo seco lame una caricia  
la mía es como el eco de una tarde helada  
en el primer latido  
que improvisa el viento

Ciertas vidas nacen para ser sufridas  
La tuya, por ejemplo  
es el contorno de una pena  
un gemido mantenido en el alívio de no purga  
un *gesto* inconcluido que se desliza  
iluminándome

ZA no Puede evitarlo ahora  
poco a poco se trasforma en una fuga  
ní sapo  
ní mariposa, ní mirada  
Sólo el grito en charco ue no asusta

Nada 27

Melancolía:

certeza muda de mí propia ausencia

dibujada en la explanada

Marca de una pérdida

conciencia de la falta

del vacío

de la nada

Tengo el lenguaje afiebrado

Congestionado de esperma

Calmo

Callado

Mí cuerpo no tañe

más agua en su delirio

Los ojos suspiran contra el mal de altura

una caricia para el mal del cielo

Nada 28

Te miro desde mis *ojos*

que se niegan a esparcir tu imagen

Te miro solitaria

desde esta cosa hecha de palabras

Te miro húmeda y sofocada

Impaciente

temerosa ante tu embrujo

y cada gesto me conforta

Por el cerco del ascenso al llanto

busco con esfuerzo la salida inmune

Devaneante

Mientras tú conjugas mi mirada

mi nombre cae incierto

contemplando su agonía



Nada 29

La única alianza posible con mí mano  
es la que permite golpearme más fuerte

## Nada 30

Atrapar el instante

el momento alucinado

-Je conciencia apacentado-

que no Jura y se hace lloro

titubeo

desconsuelo

palabra existencial

mirada

Clara conciencia

Jet verde claro

viaja sedienta en busca suya

Alivio eterno que tiene el ángel

Placer incierto

en ciertas lágrimas

Martirio fresco por un consuelo

que me rescata Je mis palabras

No le reprocho al infinito helado  
el corazón enfermo que poseo al verte

Lo que a pesares nombro  
en la estación del cielo  
es que he perdido el aire  
por pretender tu vuelo



**01730**

## Nada 3<sup>1</sup>

Si tuviera poesía dentro  
bebería un mar de lenguaje enmudecido  
para quedarme con las palabras que naufragan  
para entenderme  
para quedar en lo absoluto del silencio  
del tiempo que roza la frente  
de la voz que no piensa al verse  
en la distancia que lastima

## Nada 32

Que nadie separe mí voz de su silencio  
hoy que pretendo ne\_gociar con la noche  
saturando el mínimo de su necesidad ambi\_gua  
con la mano en el cuello  
para no delatarme

Otra vez

atrapada en mí presencia  
he mudado la nada más larga de mí mente  
Buscándome el amor en lo más profundo  
creo conseguirlo cuando no lo ten\_go

Se fue el **ZApO** con otra *e//a*  
plagiando cloacas y deslumbramientos

Mariposa espera con alas ajenas

techos al aire que la aten al cielo

## Nada 33

Quien me hizo ángel sabe de mí desvelo  
de la lentitud de mis labios  
al cantar letanías  
del miedo que endulza la palabra oscilante

Quien me dio el aire .  
siente el cruce de mí respiro  
mí sexo invertido  
mí sombra  
mí suelo  
mí andar desandado  
mí ineptitud para la vida...

Del fondo del brillo que a todos nos ampara  
del temor de mis venas  
al rasgar esta página  
me enfermo de vida  
y aprendo a morir hablándole

Nada 3+

Desterrando lo que el sacrificio  
logra poner en letras  
atento contra mí misma  
en otro despertar de silencio

La repetición es altamente dolorosa  
satura con demasiado  
el legado de mí esfuerzo  
pero también otorga

Suelta de virtuosismo  
crea virtud con lo que puede  
y una línea se abandona  
en mí cuerpo desahuciado



Nada 35

Cuando vuelva a la vida

sabré que el pasado persistió sin mí

que no cerró su puerta

deformándolo

saboreándolo todo en desesperación

Sabré que continuó su mirada a través de mí espalda

tejiendo posibilidades para lo que no vi

...patéticas visitas de la vigilia descarriada

## Nada 36

en la búsqueda de un lenguaje  
adelantado desde mí voz  
te insinúas desolación  
en lo mágico de tu aislamiento  
como un paisaje en ebullición

Desde al canto menos diurno  
ayuno pesadillas y me prohíbo preguntar  
aguarda el habla  
oscurece  
destilan letras y deleites en lo mudo del sonido  
chorrea lo ido por mí cuello siempre solo  
y la no existente palabra florece en mí lenguaje

¿Amor igual nunca olvido?

¿Amor igual *estoy* bien?

¿Amor ígual no angustía

no cohetes ni artificios?

Qué clase de amor es el que escribo  
para dártelo a tí en *los* soles de mis charcos

¿Amor ígual todo en paz?

Nada 37

Quisiera un corneta

acercándose a mí boca

una esfera blanca que no duerma su agonía

que no me huya

que no me tiente

que no me invite

me levante

que me arrebate

que no fluctúe

que me dé alívio

y me devuelva

### Nada 38

En todo odio está mí amor  
un amor contrariado que pesa  
y flota en lo ingrátido del desasosiego

Sugiere

dislocando cada frase en insistencia  
y evocaciones irreverentes

Verdad y muerte me acogen en una plegaría

Lo extraño es que me invadan como la felicidad

Cuando descanso de ser yo  
y descuelgo *los ojos* y la mente  
entiendo que sí la realidad  
es la negación de mí deseo  
voy a querer la nada infinitamente

Nada 39

Quiero pertenecer a Paz

-o a mí en último caso-

a cualquier raza extinta que renazca en mi memoria

A cada silencio lánguido

que destroce mi garganta

o a las pausas de coraje que se enreden en mi voz

A cada nube insensata

que intente un modo de ser

a cada devenir pausado de mi propia melancolía

A cada vuelo en tierra

camino a un cielo en soledad

y a cada rastro de dolor que me devuelva a la herida

Tanta figura fatigada de memoria  
tanta distancia esparcida  
y estrecha

¿Cuánto más debo acercarme  
para remediarte infinito?



## Nada +0

perder el cielo

el *oído*

la voz

las manos que pasean

por otras manos

la piel

el tacto

el nacimiento del dolor

en el surco que respira

La muerte se me enferma

cada fin de tarde

el dolor y la falta me visitan el alma

pero tal vez miento...

Tanta felicidad es sólo ausencia