

Detrás del rastro fósil del poema. Imagen e inaccesibilidad del origen:

Marosa di Giorgio y Blanca Varela

Adriana Gabriela Canseco

UNC-CONICET

Resumen

La esencial discordancia entre lo que sucedió pero que jamás será visto hacen nuestra primera imagen: la imagen que falta (Quignard, *El sexo y el espanto*, 2007) La aporía de nuestro origen sexual no sólo funda el mito, las prohibiciones elementales, la diferencia de los sexos y de las generaciones, sino que nos reenvía a la angustia de la noche y sustituye una imagen por otra: crea el fantasma (Agamben, *Estancias*, 1995)

Tanto la poesía de Marosa di Giorgio (*Druida*, 1959; *Historial de las violetas*, 1965) como la de Blanca Varela (*El libro de barro*, 1993) entretejen figuraciones de un cuerpo para siempre desconocido haciendo del poema una suerte de huella fósil que interroga, en su materialidad desarticulada, una totalidad supuesta, intuida, inescrutable. La vertebra recuperada del barro o el borroso vestigio de la estirpe se convierten en el signo vacío a partir del cual reconstruir la totalidad de ese cuerpo significativo, el cual librado a la imaginación involuntaria deja la imagen fantasmática abierta a su infinita posibilidad: la vuelta a la desnudez original como fragilidad de la especie (Agamben, *Desnudez*, 2011), la pregunta por el cuerpo como límite de la significación (Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*, 2007) y su destino inescrutable. Una suerte de indagación arqueológica presente en el poema pone en escena una falla del lenguaje, su vacío, su extimidad desbordada ante lo conjetural: la pregunta por el origen y la permanencia en el no-saber del cuerpo que funda la fantasía poética (Quignard, *La nuit sexuelle*, 2007).

Palabras clave

escena primitiva – imagen – cuerpo - Marosa di Giorgio – Blanca Varela

*Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar con
paciencia que el recuerdo destile en nuestro oído
su jerga de aguas negras.*

Blanca Varela.

Memoria (anterior) del cuerpo.

Toda imagen es una huella; toda huella señala una presencia desvanecida, algo previo que ha dejado de ser visible, tangible: desde este punto de vista, toda imagen delata una ausencia. En la revelación de esta ausencia, hay un pasado irremontable, un estado previo que permanece desconocido: hay un adverbio que se interpone insistentemente en la lengua, hay un “antes” en la lógica temporal y discursiva que nos impide volver *ahí*. El sentido de lo temporal se teje en esta idea de la huella de la imagen como paciencia y como angustia: detrás de cada viviente hay un reino de “lo Anterior” que permanece inaccesible, hay una imagen que nunca veremos, hay una escena de la que nunca seremos parte aunque nos constituya. Esta escena precede a la visión y sin embargo obsesiona el pensamiento, produce una *co-agitación* [*cogitatio*] del pensamiento, eso que los patriarcas de la iglesia, preocupados por la vida espiritual de los primeros cristianos, denunciaban como la incapacidad de controlar el discurrir incesante de los fantasmas interiores (Agamben: 27).

En su vasta obra, Pascal Quignard conjetura continuamente en torno a una de sus principales inquietudes: la perplejidad que nos arrasa frente a la aporía de nuestro propio origen: nuestro sexual. Esta aporía constituye, para cada uno, la “imagen que falta” de la escena primitiva (*Urszene*) de la que procedemos. La figuración involuntaria recrea incesantemente (el los sueños, en la vida inconsciente, en el arte) la escena que nos hizo y que nunca se revelará a nuestros ojos; es decir, crea un *fantasma* porque constituye siempre, de alguna forma, la fuente del espanto: esta visión obsesiona, fascina, paraliza: siendo profundamente perturbadora retiene irresistiblemente la mirada.

Las formas del arte vuelven constantemente sobre la escena maldita porque buscamos en ella un sentido que fuga pero que atrae en la misma medida que espanta: buscamos esta imagen detrás de todo lo que vemos. Para Pascal Quignard, en toda figuración hay algo de esa imagería que intenta ser repuesta ante el vacío que abre la voluptuosidad humana, ante la pregunta por el cuerpo, su dimensión carnal, su heterogeneidad.

La fantasía poética nunca es ajena a esta imagería pero incluso puede hacer de ella su materia predilecta. En *El libro de barro* de la poeta peruana Blanca Varela (1926-2009) hay un más que transparente sondeo de este origen violento y sexual, que en este caso dirige su mirada hacia un mar primigenio del que surge una vida larvaria, incipiente y ya, sin embargo, impetuosamente sexual:

El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea.

Y su deseo es el bosque bajo el agua, poblado de sexos en flor o de flores maestras que horadan el silencio con sus grandes picos rojos y lentos (Varela: 10).

En el pensamiento quignardiano, la memoria del cuerpo está para siempre desgarrada porque no puede ir más allá del abrazo que lo hizo, porque no puede ir más allá de esos dos cuerpos, distintos de él mismo, que se unieron para hacerlo: en este sentido el origen (aquello que Quignard llama “noche sexual”) es para siempre irremontable en tanto “antecede al pasado”. Se trata, más precisamente, de una dislocación del sentido: la imagen que reemplaza a otra imagen hasta el infinito en esa escena irremontable, es la que permite conjeturar el alcance de esa pérdida esencial: se trata de “lo anterior sin lenguaje de la biografía, lo anterior animal de la historia” (2007: 6).

Hay, en este sentido, una falla del lenguaje, una fisura discursiva que permite la penetración de ese no-saber, de ese anterior imposible del cuerpo. La posición conjetural de esa imagen que fantasea el origen, hace de ese no-saber del cuerpo un espacio tercero de la lengua en el que el poema se escribe como resistencia al vacío inexpugnable. La fantasía poética puede, rodeando ese vacío, rescatar la vértebra única que señala vaga pero inexorablemente el “eso ha sido” (en francés, *jadis*) que obsesiona el pensamiento quignardiano:

Hundo la mano en la arena y encuentro la vértebra perdida. La extravío al instante. Sombra de marfil, desangrada. Mi padre sonríe. De este lado del mar la espuma es oscura. Huele a fiera me dice la pequeña amiga. El mar huele a vida y a muerte le respondo.

Supongamos que es así. (Varela: 10).

La inquietud del origen sexual no sólo funda el mito, todos los relatos de la cultura que nos interrogan profundamente, las prohibiciones elementales, la diferencia de los sexos y de las generaciones, sino que nos reenvía a la angustia de la noche, a la pregunta que sustituye una imagen por otra o como en este ejemplo de di Giorgio, reescribe una suerte de relato de un (¿soñado?) jardín perdido:

Me acuerdo de los repollos acresponados, blancos -rosas nieves de la tierra, de los huertos-, de marmolina, de la porcelana más leve, los repollos con los niños dentro. Y las altas acelgas azules. Y el tomate, riñón de rubíes. Y las cebollas envueltas en papel de seda, papel de fumar, como bombas de azúcar, de sal, de alcohol.

Los espárragos gnomo, torrecillas del país de los gnomo. Me acuerdo de las papas, a las que siempre plantábamos en medio de un tulipán. Y las víboras de largas alas anaranjadas. Y el humo del tabaco de las luciérnagas, que fuman sin reposo.

Me acuerdo de la eternidad (di Giorgio: 108).

Tanto la poesía de Marosa di Giorgio como la de Blanca Varela entretienen figuraciones de un cuerpo que permanece siempre desconocido y que hace del poema una suerte de huella fósil que interroga, en su materialidad desarticulada, una totalidad inescrutable. La vértebra recuperada del barro o el borroso vestigio de la estirpe, se convierten en el signo vacío a partir del cual reconstruir ese cuerpo significativo, el cual, librado a la imaginación involuntaria deja la imagen fantasmática abierta a su infinita posibilidad, en la vuelta a la desnudez original como fragilidad de la especie y a la pregunta por el cuerpo como límite de la significación.

Un más allá irrevelable espanta y atrae los extremos de la vida: “Hallar el frágil huesecillo de la estirpe al azar y perderlo” (1996: 12) dice Varela en *El libro de barro*. Una suerte de indagación arqueológica presente en el poema pone en escena esta falla del lenguaje como vacancia, como extimidad desbordada: la pregunta por el origen y la permanencia en el no-saber del cuerpo que funda la fantasía poética.

El descubrimiento de la desnudez adánica en el relato bíblico supone el surgimiento de una intimidad que señala los límites del cuerpo (Agamben: 2011): el desnudamiento es para siempre imposible porque hay algo de la alteridad sexual que permanece por siempre irrevelable para el otro; estamos, diría Bataille, sumidos en la discontinuidad. La extimidad que abre el poema a la fantasía originaria, es quizás esa rescritura del génesis como recuerdo de una eternidad dichosa que propone di Giorgio, en la que el cuerpo desconoce la parcialidad que lo sume en la diferencia, en la distancia irremediable, en la muerte, en la angustia del melancólico que lamenta la pérdida de su primer cuerpo: el cuerpo meterno. Una falla del lenguaje (como huída del discurso racional) inventa una arqueología del cuerpo perdido e inexplicable e imagina una multitud de sentidos para esa desnudez redescubierta en su alteridad. En el poema Varela, ese hiato insalvable puede, sin embargo, puede comunicar, subrepticamente, el cuerpo de órganos incipientes con el secreto femenino de la procreación. De extremo a extremo hay una corriente voluptuosa cuyo nexos es la procreación como paso incesante de la muerte a la vida que revela la naturaleza pura de su devenir animal:

Elemental es el canto de la memoria, como el grano de arena que lacera y florece
hecho carne irisada, fuego perecedero, arcano.

Todo esto y algo más en las entrañas del pez y en la sangre que brota por vez
primera entre las núbiles piernas. (Varela: 52).

En *Los papeles salvajes*, es la mirada desde la infancia hacia un porvenir incierto o de un pasado “desconcertante” la que hace de ese hiato la vacancia de la lengua perdida u olvidada que se renueva siempre en la novedad de la experiencia:

Existe un hermosísimo idioma cuyas palabras parecen casitas hechas con hongos.
A su lado palidecen las más bellas letras rúnicas.

Lo descubrí una tarde y no lejos: aquí no más mientras avanzaba entre las boticas
de eucaliptos, a la hora en la que las paredes se colman de estrellas, y desde los
árboles y el cielo caen pastillas, perlas; vi el idioma y lo entendí, enseguida, como
si siempre hubiera sido mío. (di Giorgio: 189)

En di Giorgio el tiempo se reordena en base a una *anterioridad aorística*, irruptora, violenta,
eruptiva que no deja de pergeñar su propio porvenir fuera de toda temporalidad. El lenguaje
prolifera fuera del lenguaje como prolifera su tiempo fuera del tiempo: el tiempo de los mitos, el
tiempo del no tiempo, el reino absoluto de *lo Anterior* quignardiano.

El libro de barro de Varela, por su parte, plantea una especie de infancia monstruosa, es
decir in-mostrable, infancia que hace lo *infandum* de la fuente del mundo (en latín: *indecible*,
pero también *horroroso, monstruoso*). La poesía de Varela parece en este ejemplo más cercana
a ese horror atávico y difuso de esa primera existencia muda, carente de lenguaje: se trata de la
infancia que ha atravesado el sórdido mundo prenatal sumergiéndose en las oscuras aguas del
olvido (el *Lètheo* de los griegos, recuerda Quignard) para conjurar el espanto de esa violencia
precedente, velada por el lenguaje que ha limpiado, en los años de aprendizaje, su rostro
ensangrentado. La infancia adquiere poco a poco a través del lenguaje que la educa, el olvido de
su origen sexual, del primer mundo nutricional, húmedo y animal que nos precede. Así, el poema,
como nacimiento (a la zona fallida del lenguaje, a la exhumación verbal de lo infigurable),
superpone a la angustia por la deflación de la imagen primitiva, la imaginaria incesante que la
sustituye y que se escribe en el poema:

Al pelar un fruto abruma el misterio de la carne.

Los dientes rasgan un continente oscuro, los sentidos descubren la fragilidad de
cualquier límite.

Palpar la imagen, escuchar la sangre. Oír su sagrado perfume.

Eco tras eco desenterrar la infancia. Esperar con paciencia que el recuerdo destile
en nuestro oído su jerga de aguas negras. (Varela: 22)

Dice Quignard a propósito de la relación entre infancia y escritura “Escribir es escuchar la voz
perdida [...] Es buscar el lenguaje en el lenguaje perdido” (2006: 68). Algo de la experiencia
terrible de la infancia como pérdida, como muerte a otro mundo mudo y salvaje, se evidencia en
los versos de Varela, de di Giorgio y en el pensamiento arcano del propio Quignard, algo de la
vida anterior a la memoria y del cuerpo sin memoria se escribe como poema primitivo: escritura
que abreva en esas *aguas negras* del *Lethéo*, de esa *melaina-kholé* (en griego “agua negra” y de
allí “melancolía”). Ambas poetisas recurren, no casualmente, a la prosa poética en su escritura,

porque quizás hay algo de incipiente y de rústico como de libre y plástico en ese poema que discurre acompasado a la respiración de esos seres primeros, al pensamiento en imágenes que se adelanta siempre a la reflexión verbal.

La experiencia nueva de “pelar el fruto” desconocido y revelar el *misterio de su carne*, el descubrimiento *de la fragilidad del límite* nos pone sobre la huella de la experiencia como voluptuosidad de los sentidos a la que di Giorgio recurre incansablemente, cercana en este caso a la infancia “absorta por la sorpresa del mundo” (Quignard, 2007):

Pasábamos sobre los jardines de fresas, de frutillas, en las ramas grises, esos labios rojos y peludos como sexos.

La carroza iba por los senderillos de la fruta, hacia otra plantación, llevando una muñeca para mi prima. Recuerdo bien la conversación de la abuela, de mamá, la guardé en la memoria como en un álbum, y mi miedo, mi ansiedad, por aquella caja envuelta en papel de gasa, por el ser bello y quieto, que iba dentro.

Pero recuerdo todo el viaje y nada más. Como si antes de llegar me hubiera muerto (di Giorgio: 240)

La imagen que falta, la palabra que viene a la mente pero que huye de los labios, la huella del “eso ha sido” que perfuma vagamente la memoria, dice Quignard, erigen el sexo del durmiente, lo asaltan en sueños y en todas aquellas situaciones en que el lenguaje se retira, se pierde o nos abandona. La poesía de di Giorgio mitiga la ansiedad de la imagen involuntaria, de la palabra que huye de los labios en tanto se posiciona en la infancia para decir: habla la lengua que no conoce todavía la vergüenza, el horror y el hastío de la caída: no habla la lengua del padre, habla la lengua de la madre en el cuerpo de la hija.

Por otra parte, si el verso de Varela nos exhortaba a lo imposible: a “palpar la imagen”, a “oír su sagrado perfume” es porque el poema nos pone, al igual que el recuerdo en el poema de di Giorgio, sobre la huella de un rastro improbable que se encamina hacia su propia borradura porque lo anima el deseo de un regreso imposible:

Si pudiera encontrar la puerta más estrecha. Un esguince, un guiño y reptar nuevamente sobre la arena.

Súbita simiente, pez rey de la pezuña incipiente, cristalina, sin uñas, sin dientes, sin útero ni testículo. Sin agujero donde incubar memorias de la especie. Transparente tabernáculo abuelo de la entraña donde dormita el ojo ciego del ser.

Ángel novísimo, incapaz de cerrar los ojos que la velocidad ha desvelado. Cabellos al viento, aureola del vértigo. Manos-hélices-alas, y la bajada al légamo de una playa original y virgen. (Varela: 42)

Cicerón definía al *deseo* como “la libido de ver a alguien que no está allí”. El poema es un sucedáneo de la imagen que falta, es la huella de ese deseo de ver lo ausente. Lo que se ausenta en el poema es la palabra, es el concepto en cuanto este intenta capturar una esencia desvanecida por el uso vil de los días.

Tanto la poesía de Varela como la de di Giorgio se permiten esa *libido de lo ausente*, hacen goce allí donde el deseo de una ausencia orada una huella irremontable.

Imagen perdida; palabra recobrada.

El poema es goce en tanto supone una palabra encontrada, una imagen rescatada parcialmente de esa no-discursividad en la que la habían sumido los fantasmas mudos de lo *anterior* mucho antes del conocimiento de las palabras. En todo caso, la poesía es “la palabra recobrada, es la palabra que vuelve a dar a ver el mundo, que hace que reaparezca la imagen intrasmisible que se disimula detrás de cualquier imagen, que reaparezca la palabra en su espacio en blanco” (2006: 54) dice Quignard:

De los naranjos sale un fantasma. Parece de crema. ¿Mamá lo abraza? Mi hermanita asesinada antes de nacer. O vivió tres minutos.

Su sangre que corrió sin lástima. El pequeño corazón que nadie quiso.

La encerraron en un cajón de la cómoda. Su sepulcro entre raíces de naranjas.

Esta tarde en que pienso tanto, le doy un nombre, ella que no tuvo; el mío, Rosa.

Las mariposas la representan (di Giorgio: 401).

Intentar recobrar la imagen que nunca será vista, posterga la ausencia porque agita el deseo de aquel que ha perdido ocasionalmente el lenguaje. El fantasma visita incansablemente la casa oscura de la memoria imposible y exhuma una palabra, imprecisa, vacilante, poética: “las imágenes necesitan las palabras recobradas tal como los hombres [...] que caen perpetuamente en la necesidad de ser vueltos a pergeñar por el lenguaje” (Quignard, 2006: 54). Se trata, dice Quignard, del lenguaje en el que “lo real no comparece, en que el infierno asciende al mismo tiempo que Eurídice, [...] en que el deseo rectifica el cuerpo hacia adelante, lo erige; es decir, el lenguaje en que la palabra falta” (2006: 55).

Se trata siempre de un cuerpo separado, un cuerpo que se pierde a medida que abandona ese origen soñado, a medida que emerge, como Orfeo, del infierno, que se desgarrar por el lenguaje cada vez que este procura significarlo (Nancy: 2011); cuerpo para siempre desconocido, cuerpo vacilante entre la materia pura y muda, y una lengua cuya razón resulta insuficiente para designar cabalmente su misterio original.

Una arqueología del cuerpo, en los términos de una propuesta poética original como la de las poetisas citadas, no propone el camino de una búsqueda de cierta esencialidad ni del recupero de una memoria originaria que pueda ser evocada en términos de biografía. Lo que en ambos casos podemos señalar como “arqueología del origen” no es más que, quizás, la perplejidad por la pregunta por el cuerpo (pregunta que trabaja Nancy de forma tan cercana a la poesía fragmentaria de Varela y di Giorgio en su texto *58 indicios sobre el cuerpo*) y la inadecuación de la lengua para representar esa experiencia de extrañamiento, lo no-sabido del cuerpo sexual animal, maldito, heterogéneo.

La propuesta de di Giorgio, en términos más o menos generales en los ejemplos citados y de Varela específicamente en *El libro de Barro*, es pues, la de recuperar en el poema aquello que se pierde con el nacimiento pero que no puede ser mensurado en términos de afirmación biográfica. Estamos condenados a la lengua, no podemos salir de ella. La utopía no es pues esa salida improbable, sino la pesquisa y el juego poético ante la falla que delata una palabra perdida, la huella casi imperceptible que une secretamente nuestro primer cuerpo indistinto, no-separado y nuestra primera lengua, inhumana, desfalleciente, in-apropiable, poética.

Bibliografía

Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid, Pre-textos.

----- (2011) *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Bataille, G. (2005) *El erotismo*, Barcelona, Tusquets

Di Giorgio, M. (2008) *Los papeles salvajes*, Edición íntegra. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Nancy, J-L. (2011) *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires, La Cebra.

Quignard, P (2006) *El nombre en la punta de la lengua*, Madrid, Arena.

----- (2007) *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion [traducción propia, inédito].

Varela, B. (1996) *El libro de barro/ Le livre d'argile*. Édition bilingüe, Paris, Índigo.