

Pizarnik, Bagioni, Viel Temperley y Calveyra: leer lo ilegible en la poesía argentina contemporánea

Pizarnik, Bagioni, Viel Temperley e Calveyra: ler o ilegível na poesia argentina contemporânea

Pizarnik, Bagioni, Viel Temperley and Calveyra: reading the unreadable in contemporary Argentine poetry

<https://doi.org/10.34112/2317-0972a2022v40n84p27-40>

CRISTINA PIÑA¹

RESUMO: O que acontece quando um pensador conectado à literatura se depara com um poeta renovador de sua própria língua, que cria um novo estilo? Como proceder para encontrar as ferramentas conceituais necessárias que possam melhor captar e dizer sobre as diferenciações singulares pelas quais a linguagem é arrastada em movimentos de minoridade e nomadismo? O texto aqui publicado traz na íntegra a conferência proferida pela escritora, pesquisadora, professora e tradutora Cristina Piña, durante o 22º Congresso de Leitura do Brasil (2021). Ao encontrar-se com quatro poetas argentinos contemporâneos, a saber: Alejandra Pizarnik, Amelia Biagioni, Héctor Viel Temperley e Arnaldo Calveyra, a conferencista apoia-se, sobretudo, no pensamento do filósofo Gilles Deleuze para traçar uma espécie de cartografia que aproxima esses quatro estilos, marcadamente diferentes entre si, e apontar como cada um, a seu modo, coloca a língua materna em vibração, transformando-a.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia argentina; literatura argentina; estilo; nomadismo.

ABSTRACT: What happens when a thinker connected to literature comes across a poet who renews her/his own language, who creates a new style? How should one proceed to find the necessary conceptual tools that can better capture and say about the singular differentiations by

1. Cristina Piña fue profesora titular de Teoría y crítica literarias de la Facultad de Humanidades, en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

which language is dragged in movements of minority and nomadism? The text published here brings the full lecture given by the writer, researcher, professor and translator Cristina Piña, during the 22nd Congresso de Leitura do Brasil (Reading Congress of Brazil). When dealing with four contemporary Argentine poets, namely, Alejandra Pizarnik, Amelia Biagioni, Héctor Viel Temperley and Arnaldo Calveyra, the lecturer relies, above all, on the thought of the philosopher Gilles Deleuze to draw a kind of cartography that brings together these four styles, which are markedly different from each other, and to point out how each one, in its own way, sets the native language into vibration, transforming it.

KEYWORDS: Argentine poetry; argentine literature; style; nomadism.

RESUMEN: ¿Qué pasa cuando un pensador conectado a la literatura se encuentra con un poeta que renueva su propio lenguaje, que crea un nuevo estilo? ¿Cómo proceder para encontrar las herramientas conceptuales necesarias que puedan captar y decir mejor sobre las diferenciaciones singulares por las cuales el lenguaje es arrastrado por los movimientos de minoridad y nomadismo? El texto aquí publicado, trae íntegramente la conferencia impartida por la escritora, investigadora, profesora y traductora Cristina Piña, durante el 22º Congreso de Lectura de Brasil (2021). Al encontrarse con cuatro poetas argentinos contemporáneos – Alejandra Pizarnik, Amelia Biagioni, Héctor Viel Temperley y Arnaldo Calveyra – la conferencista se apoya, sobre todo, en el pensamiento del filósofo Gilles Deleuze para trazar una suerte de cartografía que reúne estos cuatro estilos, marcadamente diferentes entre sí, y señalar cómo cada uno, a su manera, pone en vibración la lengua materna, transformándola

PALABRAS CLAVE: Poesía argentina; literatura argentina; estilo; nomadismo.

INTRODUCCIÓN

Lo primero que me parece importante aclarar es el término “**ilegible**” que utilizo en el título de esta conferencia porque tiene que ver con sus conceptos centrales.

Cuando en un determinado panorama literario nos encontramos con autores muy renovadores, muchas veces no contamos con los elementos conceptuales necesarios para nombrar con precisión sus transformaciones, que por su misma novedad no nos remiten a términos utilizados hasta el momento por la teoría literaria, la cual los convierte en ilegibles desde el punto de vista crítico

En casos así, esa ilegibilidad a veces se resuelve como me ha ocurrido en mi propia experiencia, a través del contacto con conceptos también nuevos de algún pensador que se centra en el arte para darnos cuenta de su visión de él.

En efecto y en relación con los cuatro autores que seleccioné para hablar hoy, me resultaron de singular utilidad diversos conceptos de Gilles Deleuze desarrollados en su estética o filosofía del arte, ya que conocerlos me permitió identificar, darles nombre y evaluar desde el punto de vista crítico esas renovaciones captadas al leerlos y hasta ese momento difíciles de nominar.

Si bien se trata de autores muy diferentes entre sí, que ponen en juego recursos muy variados y personales, hay algunos conceptos de Deleuze que me resultaron esclarecedores para referirme a aspectos que comparten los cuatro. En el enfoque crítico de dichos autores, me refero a dos conceptos fundamentales: el de **extraterritorialidad** y el de **estilo**, entendido éste, en palabras de Deleuze, como **minoración de la lengua**. Paso a explicarlos en relación con los poetas, agregándoles otros conceptos que después desarrollaré y detallaré más ampliamente en relación con cada uno de ellos.

Si entendemos a la poesía de un determinado momento como un territorio dentro del cual se desarrollan las diferentes propuestas poéticas, hay poetas, como Pizarnik, Biagioni, Viel Temperley y Calveyra, que se caracterizan por ubicarse fuera de dicho territorio, por lo cual podemos decir que se **desterritorializan** de ese panorama y crean su propia zona territorial, en la que desarrollan los rasgos específicos de su poesía, ajenos a los del territorio mayoritario. Paso a señalarlo en los cuatro poetas, si bien voy a detenerme con más detalle en Pizarnik y Biagioni por la variedad y cantidad de recursos que ponen en juego.

La mencionada desterritorialización se percibe con singular claridad en Héctor Viel Temperley (2009), con su poesía donde se combinan **mística cristiana, surrealismo y carnalidad**, poesía que además no tiene rasgos en común con las diferentes posiciones o lugares que ocupan el resto de los poetas argentinos de su época, con los cuales no se relaciona literariamente. Es decir que en Viel no se da un intercambio con ninguno de los grupos o individualidades que producen en su misma época, por lo cual resulta ajeno a las diversas estéticas presentes en el campo intelectual o territorio mayoritario, constituyendo un ejemplo de excepcionalidad muy poco común. Al respecto, señalo que si bien en nuestro país hay un importante grupo surrealista, Viel Temperley no se relaciona con él, sino que su adhesión es a la estética surrealista al margen de todo grupo concreto de nuestro panorama literario. En este sentido, el hecho de que sea amigo personal de nuestro mayor poeta surrealista, Enrique Molina, no implica que Viel haga rizoma con alguno de los rasgos de Molina, sino que se trata de una relación estrictamente personal y de coincidencia

estética dentro del ámbito privado de su amistad. A continuación, al referirme a Calveyra, aclararé el concepto deleuziano de rizoma que acabo de nombrar.

El caso de Arnaldo Calveyra es a la vez menos y más radical, en la medida en que mantiene contacto personal con diversas figuras del territorio poético argentino a pesar de que reside en Francia prácticamente toda su vida, pero cuando vamos a su poesía no encontramos vinculación con ninguna otra estética presente en el campo intelectual de su época, En ese sentido, su poesía resulta tan extraterritorial como la de Viel Temperley, ya que los dos construyen un estilo totalmente al margen de lo mayoritario, estilo en el cual me centraré más adelante.

Sin embargo, entre ambos se establece una diferencia importante en cuanto a la construcción de su propia estética. Mientras que Viel Temperley traza una línea nómada y rizomática que lo vincula con tres poéticas diferentes, por un lado con la estética del surrealismo – pero como acabo de decir no específica del grupo surrealista argentino –, por otro con la mística cristiana que nos remonta a siglos atrás y no está representada en nuestro panorama poético y por fin con una carnalidad² y un erotismo prácticamente ausentes de nuestra poesía, singularmente austera en relación con el cuerpo.

Aquí ya he introducido otros dos conceptos deleuzianos que también resultan esclarecedores en relación con Pizarnik y Biagioni, que son los de **nomadismo** y **rizoma**. Por ellos entendemos el movimiento que impulsa a un autor a vincularse con diferentes grupos o estéticas literarias, pero atravesándolos, sin quedar asociado a ellos, sino estableciendo un rizoma – es decir una relación de apropiación móvil y fugaz – con aspectos de esa estética.

Por su parte, Calveyra parece no establecer relaciones rizomáticas con ninguna estética particular de las desarrolladas en el ámbito de la poesía argentina, lo que le da un perfil notablemente personal y autónomo a su estilo, así como por eso mismo no se lo puede considerar un nómada. Con lo que en cambio podemos y debemos asociarlo sobre todo en su primer libro *Cartas para que la alegría* (1959) y en menor medida en el cuarto, *Libro de las mariposas*, (2001) es con la oralidad propia de la provincia de Entre Ríos, de la que es oriundo. Es decir, que su estética se relaciona con una zona lingüística no con una estética y por lo tanto es ajena al panorama poético argentino de su época.

He dicho que otro es el caso de Pizarnik y Biagioni quienes por el contrario se recortan como nómadas del campo intelectual argentino hasta cierto momento de

2. Señalo que he utilizado deliberadamente la palabra carnalidad, ya que, a diferencia de esta, el erotismo mantiene una relación innegable con la mística, desde el Cantar de los cantares en adelante.

su trayectoria, en el cual se desterritorializan casi totalmente del panorama poético del momento. Por ese motivo tendré que detenerme con más detalle en ellas a fin de dar cuenta de esa línea de fuga que las hace atravesar diferentes estéticas.

Pizarnik, por su parte, comienza su trayectoria poética asociada con la estética vanguardista europea, la cual aparecerá en su primer libro, *La tierra más ajena*. (1993, p. 02-51). Pero después va a ir derivando hacia el surrealismo a partir de su contacto con el grupo surrealista nucleado alrededor de Olga Orozco y hacia el post surrealismo representado por el grupo de la revista Poesía Buenos Aires, con el cual se vincula casi al mismo tiempo que con el anterior y de los cuales vemos la presencia en sus dos libros posteriores, *La última inocencia y Las aventuras perdidas* (1993, p. 52-78). También, pero con una impronta mucho más personal, estas corrientes se pueden percibir en sus tres libros siguientes *Árbol de Diana*, (1993, p. 79-126), *Los trabajos y las noches y, Extracción de la piedra de locura* (1993, p. 127-174; 175-214), donde se destaca la presencia del surrealismo, sobre todo en el último de los tres. Pero como he dicho, a lo largo de su trayectoria, Pizarnik va a trazar un territorio cada vez más personal en el que todas las estéticas con las que ha hecho rizoma quedan como transformadas por su construcción de un estilo cada vez más propio. Esto resulta especialmente notorio en su último libro publicado en vida, *El infierno musical* (1993, p. 215-31 así como en diversos textos publicados póstumamente, entre los cuales destaco *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* donde (2002, p. 90-161) prácticamente rompe los vínculos con el lenguaje mismo, al que va a destruir tanto en relación con el lenguaje que ha desarrollado en su poesía como con la misma enunciación de dicho lenguaje en el sentido de que hay un estallido y una casi anulación del sujeto de la enunciación.

En el caso de Amelia Biagioni, de sus comienzos asociados con el sencillismo por un lado y el neorromanticismo de la Generación del Cuarenta por el otro, vamos a ser testigos de una desterritorialización cada vez más radical que la hace pasar por la estética de Oliverio Girondo y la de la vanguardia en general, hasta alcanzar una configuración del estilo singularmente personal y sin contacto con ninguno de los grupos, individualidades o estéticas de nuestro campo intelectual.

Ya he nombrado el concepto de estilo que elabora Deleuze, y es hora de explicar qué entiende por él y aquellos elementos que distingue en él.

Digamos ante todo que para Deleuze el creador escribe en una lengua que no es la lengua materna sino lo que llama, siguiéndolo a Proust, una lengua extranjera. Esta se construye a partir de minorizar la lengua materna en el sentido de alejarla de la sintaxis racional y llevarla a un plano de agramaticalidad que le permita

convertirse en sensación y transmisión de lo que Deleuze llama perceptos y afectos – es decir percepciones y afecciones que prescinden del autor como sujeto. En este sentido, el estilo de un autor que minoriza su lenguaje lo pone en vibración y lo acerca a la dimensión de lo animal, en el sentido de acercarse al tipo de manifestación propia del animal ajena a la racionalidad y pura sensación. En relación con esto tenemos que entender el concepto de minoración, ya que implica un devenir menor, en el sentido de alejarse del modelo mayoritario al que responde el lenguaje de la comunicación y el intercambio social asociado con la figura masculina dominante, deviniendo mujer, niño, animal o molécula, es decir formas menores, a fin de que la lengua se vuelva sensación y así se acerque al arte animal.

Al respecto, Deleuze siguiendo a diversos etólogos, señala que el animal hace arte por medio de las líneas de desterritorialización que traza a partir del territorio que ha delimitado en torno suyo, destacando que esa misma dinámica se da en el arte humano, que por medio de sucesivas desterritorializaciones y devenires menores va delimitando un territorio que es propio del arte. Pero se trata de un territorio atravesado por líneas de fuga, es decir que no es un territorio fijo, por lo cual no se permanece en él, sino que la dinámica del devenir y de la desterritorialización para volver a territorializar fugazmente se van sucediendo en un arte caracterizado, como he dicho, por su condición vibratoria y móvil.

De esto se deduce que el estilo de un autor consiste en los devenires por los que va pasando su lenguaje para convertirse en agramatical y por ende en un ser de sensación no capturado en la sintaxis de la lengua materna y en la racionalidad.

Si vamos a los poetas seleccionados, vemos que en Pizarnik las líneas de fuga se van dando en relación con la construcción de su lenguaje a partir del lenguaje ajeno.

En efecto, cuando revisamos la biblioteca de Pizarnik nos encontramos con múltiples marcas en sus libros que van a destacar frases y versos que le resulta especialmente valiosos. A posteriori, esos versos o frases de los que se apropia van a pasar a su poesía, construyendo su lenguaje el cual, así, aparece como un mosaico de citas formado por la palabra ajena. Lo peculiar de estas apropiaciones o agenciamientos rizomáticos es que la poeta los articula de tal manera con sus propias palabras que se convierten en lo característico de su estilo, construyendo un estilo Pizarnik inconfundible pese a estar en buena medida formado por esas palabras ajenas.

En este sentido, esas líneas de apropiación y fuga también producen un estallido del sujeto como entidad cerrada y fija, en la medida en que su lenguaje está

formado por palabras que surgen de subjetividades diferentes que se suman a la propia y la llevan al estallido.

Como ejemplo de este agenciamiento por medio de líneas de fuga, voy a citar como ejemplo versos de Georges Schehadé y Octavio Paz presentes en poemas de Pizarnik.

Veamos ante todo estos dos versos de Schehadé del libro *Poésies* citados a continuación: “*Je ne sais pas si c’est un signe ou une torture*” y “*... chiens parfumés*”, que en la poesía de Pizarnik aparecen traducidos como “*No sé si son signos o una tortura*” – la alteración es apenas el paso del singular al plural – y, esta vez textualmente, “perros perfumados” que aparecen en diversos poemas, de los que seleccioné uno en cada caso:

III

Voces, rumores, sombras, cantos de ahogados: no sé si son signos o una tortura. Alguien demora en el jardín el paso del tiempo. Y las criaturas del otoño abandonadas al silencio. “Los poseídos entre lilas” *El infierno musical*, 1993, p. 243.

IV

una muñeca de huesos de pájaros
conduce los perros perfumados
de mis propias palabras que me vuelven
“Los pequeños cantos” *Textos de Sombra y últimos poemas*, 1993, p. 325.

También, la hermosa expresión “la noche de los cuerpos”, tomada del libro *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz (1968) y que Pizarnik va a utilizar en tres ocasiones en sus poemas publicados en vida, de las que selecciono la que aparece en “Los trabajos y las noches”, 1993, p. 144).

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor

he sido toda ofrenda
un puro errar de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos

para decir la palabra inocente

Cuando ponemos este poema en relación con lo dicho acerca de la expresión de Schehadé, tenemos un buen ejemplo de cómo se articulan en su discurso poético las palabras ajenas con las cuales el lenguaje de Pizarnik ha hecho rizoma.

En el caso de Amelia Biagioni (2009), al igual resulta especialmente significativo el agenciamiento de la palabra ajena que implica asimismo un estallido de la subjetividad también a partir de la enunciación que va surgiendo de otras subjetividades, las cuales se van multiplicando de un libro al otro como veremos a continuación.

Ante todo señalemos que en su poesía se apropia con singular libertad no ya de la palabra ajena sino de sus recursos literarios y la tonalidad de su voz, desde los recursos anafóricos y la creación de nuevas palabras de Gironde a las interrogaciones borgianas, desde la voz de la rana homérica a la voz de Dios y desde el desgarramiento de Hölderlin y Van Gogh a la afirmación vital de Hemingway, entre muchas otras voces con las que se conecta a lo largo de su trayectoria.

Para llegar a ese simultáneo anonadamiento del sujeto como unidad y homogeneidad y del lenguaje como algo propio y privado por medio de adueñarse de los recursos y las tonalidades ajenas y asumir enunciativamente multiplicidad de identidades, Biagioni pasa de manera fulgurante del personalismo de sus dos primeros libros a la impersonalidad por el vaciamiento del yo que se registra en su tercer libro *El humo* (2009), como se ve en la siguiente cita

Fija, vaciada, ausente,
un agujero soy
por donde pasa el mundo (292).

Sin embargo, aunque el libro termina con ese vaciamiento extremo del sujeto, antes se ha iniciado la dinámica de los devenires y la multiplicidad enunciativa, por lo cual la voz poética pierde su homogeneidad para devenir llovizna, mariposa, paloma y humo de la ciudad que funcionan como sujeto poético. En este sentido, su tercer libro, *El humo*, aparece como una auténtica bisagra entre dos concepciones del sujeto, el lenguaje y la escritura. Como al sujeto y al lenguaje ya he aludido, detengámonos en este caso en la concepción de la escritura que se plantea en el libro, la cual se convierte en apertura hacia la forma peculiar que adoptará la dinámica del devenir en *Las cacerías*. En efecto, como se ve privilegiadamente en el poema “Oh tenebrosa fulgurante” aquí la escritura se ha convertido en ritual de devoración del sujeto en su carácter de instancia cerrada y de origen o causa de la

práctica artística, para convertirlo en efecto de dicha práctica. Así, ese yo, a la vez destruido y materializado en sus restos, se convierte en lugar de paso y manifestación de lo real – en “profecía y viento”, según las metáforas elegidas por la poeta–, voz innominada a partir de la cual se producen significaciones móviles como se ve en el siguiente ejemplo:

Oh tenebrosa fulgurante, impía
 que reinas entre cábala y quimera,
 oh dura poesía
 que hiciste mi imprevista calavera.

 Por qué bajaste oscura. Mis despojos
 creas, desencadenas mi esqueleto.
 Devoraste mis párpados, mis ojos,
 mi corazón secreto.

 Por qué. Pero me ofrezco, y apaciento
 mis huesos, y mi cara se acostumbra
 a ser tan sólo profecía y viento.
 Come, cuerva. Y relumbra (65-66).

Sin embargo, cuando llegamos al cuarto libro, *Las cacerías*, ese lugar vacante es asumido por multiplicidad de figuraciones subjetivas que, del Supremo Cazador que pronuncia el primer poema, van pasando por los diversos enunciadores que podemos identificar en los sucesivos textos: hormiga, rana, tigre, San Pablo, partiquina, entre muchos otros.

Sin embargo, desde *Las cacerías* en adelante las divisiones y multiplicaciones del yo no se plantean a partir de una experiencia de alienación y negatividad sino como afirmaciones vitales de una unidad en la multiplicidad que genera una minoración y puesta en vibración del lenguaje, a fin de que transmita afectos y perceptos, como ya lo he señalado.

Ese proceso se hará todavía más rico y complejo en *Estaciones de Van Gogh*, donde la subjetividad llega un punto de mayor multiplicación, en tanto entraña una simultánea pluralización del sujeto biografiado – el pintor holandés – y, por momentos, una identificación con el sujeto poético que habla sobre el pintor, a la par que las palabras

de la correspondencia del pintor con su hermano y las del poema se enhebran y dialogan. En ese sentido, el lugar antes ocupado por el “yo” y vaciado en *El humo*, ahora aloja a una multiplicidad con otras características que la de *Las cacerías*.

Por fin, es preciso señalar aquí el punto extremo al que lleva la poeta el trabajo de minoración del lenguaje, a fin de que cada poema se convierta en un *ser de sensación*. A partir de una acumulación inédita de sustantivos o adjetivos, Biagioni logra, por un lado, darle una cualidad casi pictórica al poema – ya que las palabras funcionan como pinceladas y, por el otro, hacerlo vibrar de manera singular. Veamos este ejemplo

2

Con toques fusas gritos y cadencias
que se combaten y se abrazan
con acordes contrapuntos y armónicos
agónicos violantes o felices
pinta el concierto salvaje alado hermoso doloroso
la blanca verde púrpura negra música
sólo amarilla de la humana vida
que suena en todo espacio padecido
en todo rastro o reino
del pensamiento el ansia el acto.
Pinta la música encarnada
la música vidente
la música de la verdad. (463)

Llegamos así a su último poemario, *Región de fugas*, donde además de continuarse el diálogo con otros autores, de construirse nuevas figuraciones subjetivas, constantemente se destaca la pluralización del sujeto a través de la palabra “muchedumbre”, que vuelve una y otra vez para nombrar al sujeto, como en este ejemplo.

....

y al ver mi dibujada muchedumbre
me asalta
me unifica me cunde... (43)

Pasando ahora al estilo de Calveyra (1959), en él resulta especialmente notable el trabajo de minoración del lenguaje a partir del devenir niño que se da en su primer libro ya citado, *Cartas para que la alegría*. En esa minoración es fundamental, además de la incorporación de canciones infantiles y de una sintaxis de sencillez también infantil, el valor de la agramaticalidad así como la invención de palabras por medio del juego con la morfología.

Esto le permite conseguir los dos efectos de la minoración: poner el lenguaje en vibración y convertirlo en un ser de sensación que apela primordialmente a nuestro sentido auditivo y musical como podemos ver en estos ejemplos:

La lluvia de sobre techo y la lluvia de bajo techo cantan cantarán.
 ¡Ay, la gallina ya se entró cloqueando con las grandes alas de paraguas y este pío pío pasará pasará y el último quedará!
 La cocina enloquecida como el arca, y nosotros y toda la lluvia tropezando con el Lobo echado extraordinariamente ante la puerta.
 Se redondeaban las gotas en una torta frita, en dos, en fuente de amor de tortas fritas.
 Saca tu cuaderno, saca tu pizarra, saca tu libro, saca la mano de aquí.
 ¡Qué llueva, qué llueva!
 ¡Se quemó la batata en el horno! (p. 60).

Hacia afuera está la palabra caña dijo la araña.
 El caracol más viejito ya no fresquea con los cuernos; a la punta de la loma tendrá que subirse antes de la noche y que subir con la loma a cuestras a la punta.
 Luna de leche para terneros y niñales (p. 62).

En los dos ejemplos que siguen, donde me remito a su cuarto libro, *Libro de las mariposa* (2001), destaco el valor de la agramaticalidad que pone en juego para construir su lengua extranjera, que en este caso se construye al margen del devenir niño tan importante en los ejemplos anteriores.

Mundo, dije, ten a mis manos: que se fueran todos.

¿Que se vayan todos? ¿los hermosos mismos? ¡Esta palabra! Por las puertas abiertas mira el campo, estas vertientes para fábula.

Tus cinco gritos, grito, grito, grito.

Tu nohecita por celajes de rosácea.

Recuerdo el pastizal sin hojas, el pastizal helando, tiara extrema sobre amigas inocentes, mariposas negras en el lugar del nombre. Me hiciste de un color que oyes, es por segunda vez la noche, no me reconozco en sus miradas.

Mira, tigres: ¿nuestros gatos desmesurados a fuerza de tan solos? Te han reconocido, mi color se eriza. Escuchan el susurro del rescoldo a la ceniza.

Si pasamos ahora a Viel Temperley (2009), vamos viendo un proceso progresivamente más marcado de agenciamiento de las estéticas con las que va formando rizoma, hasta llegar a su último libro *Hospital Británico* donde entre las diversas estéticas y dimensiones con las que se vincula, entramos concretamente en contacto con la mística como lo podemos ver en estos versos que he seleccionado por su resonancia mística privilegiada

Soy el lugar donde el Señor tiende la luz que Él es (p. 383).

Me cubre una armadura de mariposas y estoy en la camisa de mariposas que es el Señor – adentro, en mí (p. 383).

El reino de los Cielos me rodea, El reino de los Cielos es el Cuerpo de Cristo – y cada mediodía toco a Cristo (p. 383).

Pero esta mística está asociada con la carnalidad a la que antes me he referido, en una realización que va mucho más allá del mero erotismo, para ponernos en contacto directamente con la corporeidad de una manera radical, según se puede ver en los siguientes versos que ponen en contacto ambas dimensiones con singular potencia:

Qué horror el paraíso
Si Adán no hubiera amado
La carne de su carne

Y el esperma es una hostia y el Hijo le apoya una mano en el sexo, como signo de afirmación de la humanidad sexuada del poeta.

Por fin, el ejemplo que leo a continuación nos permite confirmar la articulación completa que hace Viel entre las tres estéticas con las que hace rizoma, ya que a la mística en este caso se suma el surrealismo al que el poeta sigue fiel hasta su último libro:

¿Quién puso en mí esa misa a la que nunca llego? ¿Quién puso en mi camino hacia la misa esos patos marrones —pupitres con las alas abiertas— que se hunden en el polvo de la tarde sobre la pérgola que cubrían las glicinas? (p. 374).

Creo que a partir del recorrido realizado por los cuatro poetas – de los cuales como lo señalé he tomado con mayor atención a las dos mujeres por la complejidad de su lenguaje y su trabajo sobre él – queda claro en qué sentido los conceptos de-leuzianos me permitieron darles nombre con mayor precisión a los recursos puestos en juego por los poetas y analizar la dinámica de su combinación para lograr sus respectivos estilos propios y únicos.

REFERENCIAS

- BIAGIONI, Amelia. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. ISBN: 978-987-1556-20-5.
- CALVEYRA, Arnaldo. *Cartas para que la alegría* (poesía). Buenos Aires: Cooperativa Impresora y Distribuidora, 1959.
- CALVEYRA, Arnaldo. *Libro de las mariposas* (poesía). Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2001.
- PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- PIZARNIK, Alejandra. *Pizarnik: Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Corregidor, Buenos Aires, 1993.
- PIZARNIK, Alejandra. *Pizarnik: Prosa completa*. Barcelona: Ed. Lumen, 2002.
- VIEL TEMPERLEY, Héctor. *Obra completa*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2009. Colección Pez Náufrago.

SOBRE A AUTORA

Cristina Piña. Escritora, profesora, investigadora y traductora. Publicó diez libros de poemas. También doce libros de ensayo y crítica literaria, cuatro dedicados a Alejandra Pizarnik, así como el último, con Ivonne Bordelois, Nueva correspondencia Pizarnik (México, 2012 Buenos Aires, 2014) y el que está en prensa en Estados

Unidos del que es editora y autora del prólogo y un artículo – En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik (ILLI: 2015). Fue profesora titular de Teoría y crítica literarias (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata), donde dirigía el grupo de investigación “Escritura y productividad” que, además de publicar tres libros, ha organizado a partir de 2011 bianualmente las Jornadas Gilles Deleuze. Ha dictado seminarios y conferencias y asistido a congresos y Ferias del Libro como invitada en EE.UU., México, Brasil, Reino Unido (Escocia e Inglaterra), República Checa, Francia y España. En 1982 recibió la beca Fulbright para el IWP de la Universidad de Iowa; en 1998 la Beca de Traducción del Ministerio de Cultura de Francia; en tres ocasiones el Premio Konex: 2006 por Teoría Literaria (1996-2006), 2014 por Traducción (2004-2014) tanto el Diploma como el Konex de Platino; en 2011 recibió la Mención Domingo Faustino Sarmiento del Senado de la Nación por su trayectoria. Su obra poética, ensayística y de traducción ha merecido diversos premios.

E-mail: cpinaorama@gmail.com.

Recebido em 18 de abril de 2022 e aprovado em 09 de maio de 2022.