
Régimen escópico y experiencia

Figuraciones de la mirada y el cuerpo en
la literatura y las artes

Alicia Montes - María Cristina Ares
(compiladoras)



Argus-a

Artes y Humanidades / Arts & Humanities

Régimen escópico y experiencia

**Figuraciones de la mirada
y
el cuerpo en la literatura y las artes**

Alicia Montes & María Cristina Ares
Compiladoras

Régimen escópico y experiencia

Figuraciones de la mirada
y
el cuerpo en la literatura y las artes

Alicia Montes
María Cristina Ares
Martín Kohan
Adriana Imperatore
Iván Gordin
Julián Guidi
Anabella Macri Markov
Julieta Sbdar
Julia Scodelari
Romina Wainberg
Rocío Altinier
Michelle Arturi



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA
2022

Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes

ISBN 978-1-944508-42-5

Arte de tapa: Marcelo Malagamba, *Achupallas*,
aguafuerte-aguatinta, 1985.

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2022 Alicia Montes y María Cristina Ares

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

1414 Countrywood Ave, # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.

INDICE:

Prólogo

Alicia Montes y María Cristina Ares i

Artículos:

Feos los ojos que ven mal. El régimen escópico
en tres ficciones: *El nervio óptico* de María Gainza,
El trabajo de los ojos de Mercedes Halfon
y *Sangre en el ojo* de Lina Meruane
María Cristina Ares 1

La marca del ojo, la paradoja y la literatura.
Escritura y lectura como formas de ver
y tocar el cuerpo en *La interpretación de un libro*
de J.J. Becerra
Alicia Montes 25

El amor al tiempo: una mirada. Deseo, contratiempo
y escritura en tres poemas recientes de Blatt,
López y Bossi
Julieta Sbdar 65

De invasores y cuerpos abyectos: un diálogo
entre Lovecraft y la historieta argentina
Iván Gordin 85

Marcos animales. La mirada del voyeur animal
en *El niño pez* de Lucía Puenzo
Anabella Macri Markov 105

Bailar sobre el abismo. La mirada obstinada
en *La Wagner* de Pablo Rotemberg
Julián Guidi 127

Alter-regímenes escópicos. Modos de ver y de ser visto en la narrativa especulativa contemporánea <i>Romina Wainberg</i>	153
¿Hay vida después del panóptico? Evolución posthumana: supervivencia y resistencia en dos novelas de Samanta Schweblin <i>Julia Scodelari</i>	177
Comunicaciones:	
Violencia y deseo. La deconstrucción en escena en un poema de Mariano Blatt <i>Martín Kohan</i>	203
Sentidos en disputa y repolitización del olvido en <i>Confesión</i> de Martín Kohan <i>Adriana Imperatore</i>	213
Reinventar el desierto. Algunas consideraciones desde la literatura argentina del nuevo milenio <i>Rocío Altinier y Michelle Arturi</i>	225
Datos de autores	237

El amor al tiempo: una mirada Deseo, contratiempo y escritura en tres poemas recientes de Blatt, López, Bossi

Julietta Sbdar
Universidad de Buenos Aires

Introducción

En su libro *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa* (1997), la teórica y poeta francesa Martine Broda se ocupa de deshacer la idea clásica sobre el lirismo como una expresión enfática del yo y señala que, para la lírica, de lo que se trata es del deseo y, más específicamente, del deseo de un nombre. A contrapelo del monologismo atribuido por Bajtín a la poesía, o de la asociación entre lírica y primera persona del presente sugerida por Jakobson, Broda señala que el problema de la poesía lírica es la “invocación tuteante” (Broda, 27). El tú del poema, sin embargo, no alude al otro empírico sino al gran Otro imaginario, a la Cosa lacaniana¹³ cuyo carácter inaccesible, innombrable, es sustituido por un nombre falso. Los significantes *Beatrice* o *Laura* dibujan, para Broda, un objeto imaginario que se aleja, inaccesible, en cada invocación. El amor al nombre, de este modo, prolonga el deseo en tanto “metonimia sin fin” (13): al nombrarlo, el poema desplaza al amado, lo difumina, lo coloca todavía más lejos y lo ubica en otro tiempo.

Tomando la tesis de Broda como punto de partida, este ensayo busca rastrear la lejanía entre la voz poética y el *vos* amado desde la matriz temporal construida por el poema. En su texto “El aforismo a contratiempo”, publicado en *Psyché* (1986), Jacques Derrida lee *Romeo y Julieta* como una obra sobre “los héroes del contratiempo en nuestra mitología”

¹³ En el seminario VII, Lacan define la Cosa (*das Ding, la chose*) como el “Otro absoluto del sujeto” que siempre “se trata de volver a encontrar” (Lacan 1990 68). El nombre, señala Broda, sustituye ese encuentro imposible, envuelve lo innombrable.

(132). El destino funesto de los personajes se explica, según Derrida, por la “asincronía ejemplar” (135) entre las dos temporalidades que la obra pone en escena: por un lado, “la experiencia interior” del tiempo; por el otro, “sus marcas cronológicas o topográficas, las que llamamos ‘objetivas’ o ‘del mundo’” (135). Recordemos que cuando el padre de Julieta quiere adelantar su casamiento con Paris, es decir, cuando el tiempo objetivo se acelera, el malentendido tiene lugar: Romeo no recibe la carta que explicaba el plan y la tragedia ocurre. Entre el tiempo “del mundo” (el apuro del padre, la lentitud de la carta) y la experiencia de los enamorados se produce un desajuste que resume, a fin de cuentas, el interés de la pieza. Esa luxación entre temporalidades, esa anacronía ejemplar, conduce al contratiempo final: la carta no llega a tiempo, Romeo se suicida y Julieta se despierta tarde, cuando ya no hay más remedio. Arquetipo del amor occidental, la obra de Shakespeare pone en escena la relación indisoluble entre el amor y el contratiempo. Al invocarse, Romeo y Julieta nombran lo inaccesible, aquello que se encuentra en otro tiempo, en un pretérito lejano –la genealogía Capuleti o Montecchi– o en un futuro precipitado donde los amados se vuelven inaccesibles. El nombre del objeto amoroso, señala Derrida, se pronuncia siempre *untimely* (inoportuno, a destiempo): el tiempo de la enunciación nunca intercepta a su objeto y esa asincronía amorosa, como intentaré mostrar aquí, se traduce en el verso.

El objetivo de este trabajo es leer, en tres textos recientes de poetas argentinos (Mariano Blatt, Julián López y Osvaldo Bossi), cómo se inscribe el deseo (homo)erótico en tanto *contratiempo* de la temporalidad textual. El poema “Cuando todavía no había celular” de Mariano Blatt (*Mi juventud unida*, 2015) figura el deseo de la voz poética por Julián mediante los sucesivos llamados, nunca correspondidos, a su casa, y los encuentros marcados por el ocio y la demora. Desde un pretérito ya anunciado en el título, el poema empuja al objeto amoroso hacia una temporalidad añorada, marcada por el dispositivo de la disincronía por excelencia: el teléfono fijo. Por su parte, el poema sin título de Julián López que comienza con el verso “Que no vas a lamentarte...”, publicado en su último libro *Meteoro* (2020), yuxtapone el tiempo lineal, microscópico, de la ingesta de

Régimen escópico y experiencia

un melón, a la conversación fragmentaria, atemporal, desordenada y repetitiva, entre la voz poética y un otro. Dicha a medias, la conversación retrocede ante el avance de la experiencia gastronómica, pero también configura, por su propia fragmentariedad, el (des)encuentro amoroso. Finalmente, el poema “Flash”, de Osvaldo Bossi, publicado en el reciente *Agüita clara* (2020), inscribe el ruego de la voz poética de que llegue un “muchacho” que lo quiera. La enunciación, en un subjuntivo irrealizable, ya no traduce la conversación imposible (Blatt) o frustrada (López) con el objeto amoroso, sino que la desplaza hacia el ruego divino, a tal punto que la posibilidad del amado, deseo sin rostro, se desmaterializa y deviene una voz telefónica imaginaria.

El recorrido por estos tres poemas sugiere la pregunta, que trataré de explorar aquí, acerca de qué le hace el amor al tiempo, y qué le hace el tiempo al amor. A modo de hipótesis inicial, sugiero que la disincronía entre la voz poética y el *vos* imaginario, evidenciada en el enunciado y en la enunciación, hace del dispositivo amoroso una conversación diferida y posibilita, en última instancia, la escena, también diferida, de la escritura.

“Cuando todavía no había celular”: contratiempos del amor conjugado en imperfecto

El nombre pretérito: Julián

El poema “Cuando todavía no había celular”, publicado en *Mi juventud unida* (2015), libro inconcluso de Mariano Blatt¹⁴, es, ante todo, un poema sobre –y tejido por– el tiempo. El título no apunta, a simple vista, a ningún elemento del poema sino a sus condiciones de posibilidad: cuando todavía no había celular y el teléfono fijo, dispositivo metonímico atendido por “otros” que sustituían al amado, operaba el amor desde el

¹⁴ La primera versión de *Mi juventud unida*, publicada en 2015, recoge la producción poética de Blatt entre 2005 y 2014. La última parte se titula “Dos poemas que voy a escribir toda la vida”. La segunda versión del libro, publicada en 2020, es una edición ampliada que va hasta el año 2019, con algunos poemas agregados de años anteriores y otros corregidos. Esta ampliación del corpus poético, así como la existencia de dos poemas que se seguirán escribiendo siempre, imprime a la obra de Blatt un carácter inconcluso que también aporta a nuestra reflexión sobre la temporalidad poética.

desencuentro. El título, entonces, nos ancla en una temporalidad pretérita, marcada por dos adverbios de tiempo (“cuando”, “todavía”) y un verbo en imperfecto que se sostendrá, tensado con el pretérito perfecto, a lo largo de todo el poema. El pasado reciente (la adolescencia de los ’90, antesala del uso masivo del teléfono celular) se configura así como un tiempo añorado. Es lícito preguntarse, entonces, por ese pretérito insistente, que nada tiene que ver con el presente de lo cotidiano que se suele atribuir a la poesía de Blatt, y que dibuja, por el contrario, la experiencia atávica, siempre inaccesible, del amor.

El poema construye un tiempo textual casi mítico, separado del presente de la enunciación por la aparición, solo sugerida, del celular. ¿Qué es lo que había antes? –parece preguntarse la voz poética, o más bien: ¿cómo era el lazo con el otro, en qué coordenadas se inscribía el amor cuando no era posible rastrear la ubicación del objeto amoroso a toda hora? ¿Cómo era amar sin asegurarse de la recepción correcta del mensaje, sin dirigir la demanda a su respuesta inmediata? El “todavía no”¹⁵ que construye el poema, a modo de elegía, busca restituir la experiencia amorosa anterior al control, a la ficción de localización, a la inmediatez y a la hipervisibilidad propios de la era celular. En su libro *En caso de amor*, la psicoanalista Anne Dufourmantelle señala que el teléfono celular, con su pretensión de comunicación indefinidamente posible, “es la eterna suspensión del deseo, llevada a lo grotesco” (127). La existencia del celular, de este modo, separa el tiempo de la enunciación (marcada por el deíctico “todavía”), del tiempo del enunciado, y de este modo efectúa un primer corte temporal que se traducirá, en el poema, en una distancia temporal entre la voz poética y Julián. Al ubicarse en ese “todavía no” pretérito que

¹⁵ En su célebre texto “¿Qué es lo contemporáneo?”, Giorgio Agamben señala, a propósito de la distancia que debe tomar el sujeto con su propia época para erigirse en contemporáneo, que “el anacronismo (...) nos permite aferrar nuestro tiempo bajo la forma de un ‘demasiado pronto’, que es también un ‘demasiado tarde’, de un ‘ya’ que es, también, un ‘no aún’” (2008: 5). En ese “no aún”, o “todavía no”, se ubica el poema de Blatt, haciendo del anacronismo y del contratiempo un modo distanciado de mirar el ahora y “reconocer en las tinieblas del presente la luz que, sin que jamás pueda alcanzarnos, está perennemente en viaje hacia nosotros” (id.).

Régimen escópico y experiencia

augura el presente, el poema configura un dispositivo deseante en la medida en que el que ama y el amado también habitan ese intervalo entre dos tiempos que nunca coinciden en la medida del verso.

A lo largo del poema, los verbos en imperfecto marcan el transcurrir de un tiempo ocioso (“los días de vacaciones que no teníamos nada que hacer”), sin acontecimientos, detenido, un tiempo adolescente donde un gesto trivial como soplar el flequillo *flogger* equivale a una acción digna de ser nombrada dos veces: “a cada rato se tiraba viento/ adelantando el labio de abajo (...) pero era inútil”, “y si no, iba callado,/ soplándose el flequillo dorado/ una y otra vez”. Yuxtapuesto a ese tiempo “inútil”, silencioso, de entrecasa, conjugado en imperfecto, está el pretérito perfecto de la conversación:

“Llamé a su casa y atendió la mamá y dijo ‘Hola’,
y dije: ‘Hola, ¿está Julián?’
‘No, Julián salió’.
Y al otro día volví a llamar y otra vez la mamá dijo
‘Hola’;
‘Hola, ¿está Julián?’.
‘No, Julián salió, ¿quieres que le deje dicho algo?’”
(Blatt, 191)

Esta escena que abre el poema se repite, luego, con variaciones. La conversación telefónica, como puede leerse en esta primera estrofa, marca el ritmo: se introduce sin mediaciones, como ese *ring* telefónico que irrumpe en el espacio doméstico, mediante frases y palabras cortas que se hacen eco de un diálogo remanido, y se intercala con ese tiempo ocioso, imperfectivo, elegíaco, del encuentro. Pero, además de marcar el ritmo, la forma misma de la conversación condensa la estructura del deseo tal como puede leerse en todo el poema: como sustitución (la madre que atiende en lugar de Julián), como pregunta por la tercera persona ausente (“¿está Julián?”), como repetición (“y al otro día volví a llamar...”), como negación reiterativa (“no, Julián salió”) y finalmente como pregunta por el mensaje, es decir, por la escritura: “¿quieres que le deje dicho algo?”

Así, en lugar de narrar acciones o de figurar el encuentro, el pretérito perfecto, que insiste en los verbos declarativos (*dijo, dije, dijo*), introduce el desencuentro: quien atiende no es aquel a quien se llama sino *otro* (palabra repetida dos veces en el mismo verso: “otro día”, “otra vez”). Esta sustitución, subrayada por el poema, pone en jaque la figura del deseo como metonimia y el nombre como sinécdoque del objeto amoroso: primero la madre sustituye al hijo, con quien guarda una relación de contigüidad, y después el significante “Julián”, parte por el todo, sustituye al Otro imaginario, a la Cosa sin nombre. Mencionado cuatro veces en esa primera estrofa, el nombre *Julián* reposa en el vacío y se basta a sí mismo. La insistencia en el nombre, pero también en la negación que lo acompaña (“no, Julián salió”), no muestra la ausencia de Julián sino la afirmación del deseo amoroso que no es sino un dispositivo de la negación: “l’amour, c’est donner ce qu’on n’a pas”, señala Lacan una y otra vez¹⁶, y dice Barthes, a propósito del regalo amoroso: “el sujeto sabe que lo que da, no lo posee” (95).

Cuando todavía no había celular, susurra el poema, el teléfono fijo permitía develar la estructura metonímica del deseo: cuando se lo nombra, cuando se pregunta por él, el otro nunca está. Ese no estar, ese “no, Julián salió” afirma que el que ama, el que llama, no posee y, por eso mismo, ama. Pero esa negación, como la del título, es también temporal: Julián estaba, pero salió, ya no está. Eso que falta, ese algo que se está por escapar, presente al final del poema, es asimismo una correspondencia temporal que, de efectuarse, obturaría el deseo erótico e impediría el surgimiento de la palabra poética. En otras palabras, para que el poema exista y se expanda, para que el amor se tome su tiempo, Julián debe aparecer como tercera persona nombrada del diálogo telefónico, como no-persona, aquel que nunca atiende, pero también como eco ausente que habita otro tiempo o, como leemos al final del poema: “la poesía, lo que se dice la poesía/ solo es posible cuando te falta algo/ o cuando algo se te está por escapar” (194).

¹⁶ “El amor, es dar lo que no se tiene”: Lacan pronuncia esta frase en el seminario IV y después la repite, con variaciones, en el seminario VII, XX, y otros.

Régimen escópico y experiencia

“Más tiempo en slip”: la demora del poema

Entre la voz poética y Julián, a lo largo del texto, se establece un contratiempo: una asincronía vivida al mismo tiempo. Como la carta que Romeo no recibe, Julián, a no ser por esa vez ocasional y abreviada, no atiende los llamados del sujeto poético, y viceversa. Entre un llamado y el otro, sin embargo, aparecen los encuentros: los viajes en el 123, que Julián y el sujeto poético pagan “con una sola moneda” (192), y los días de vacaciones en la habitación donde, más de una vez, Julián se saca el jean y se demora en ponerse el jogging “para quedarse más tiempo en slip” (193). Los encuentros parecen reunir los cuerpos en un tiempo compartido como la moneda que se usa para pagar el boleto del 123 –significante *in crescendo*, como el deseo, que también se compone, en el poema, de tres: yo poético-Julián-María–: un pretérito mítico, separado del presente de la inflación, donde el precio que se paga por el amor parece ser menor. Los encuentros en la pieza o en el colectivo, marcados por la enumeración unimembre, el imperfecto musical y los detalles sensoriales funcionan como contrapunto del ritmo veloz de la conversación telefónica.

En efecto, aunque el teléfono fijo fije la ausencia prolongando el deseo, el encuentro de los cuerpos también halla su lugar en el poema. En la segunda estrofa, la voz poética camina las cuerdas entre su casa y la de Julián y, al hacerlo, camina las cuerdas del lenguaje. El pasaje mencionado abunda en la sucesión narrativa, dando cuenta de una dificultad (marcada por el frío, el viento fuerte, el peso de las propias llaves) a la hora de acercarse al objeto amoroso, es decir, de habitar la sincronía. La sintaxis busca saldar la distancia de los cuerpos mediante el polisíndeton (“y el día estaba frío, el viento era fuerte/ y seco/ y mi llavero hacía peso/ en uno de los bolsillos¹⁷”[191]). Sin embargo, a pesar de los intentos de la voz poética de acortar esa distancia, la temporalidad empuja el objeto hacia la indeterminación. Los encuentros posteriores estarán marcados por lo indefinido (Julián aparece nombrado como “alguien”, “unos pasos”, “la voz de Ju-

¹⁷ El subrayado es mío.

lián”) y la imposibilidad de completar la imagen: “un flequillo que le tapaba un ojo/ y el otro no./ Así se usaba, en esa época, cuando todavía no había celular” (191). Pero, ¿qué es lo que se usaba “en esa época”? ¿El flequillo *flogger*? ¿O se trata más bien, en este verso que da nombre al poema, de recordar un pasado previo a la hipervisibilidad, un tiempo (imaginario, ciertamente) donde el objeto de deseo no se dejaba ver completamente, no se dejaba localizar, ubicar en un solo lugar?

En los encuentros, entonces, donde el tiempo ocioso parece compartido por la voz poética y Julián, no se efectúa, tampoco, una correspondencia. Julián, enuncia el yo poético, se demora: “y él se sacó el pantalón de jogging/ que tenía puesto/ porque se iba a poner uno de jean./ Pero se demoró,/ y estuvo cerca de una hora/ en slip” (192), y más adelante: “y él siempre se demoraba cuando se sacaba el jogging/ y se tenía que poner el jean,/ para quedarse más tiempo en slip” (192-193). Ubicado casi desnudo delante de la puerta del placard, esa demora estira, como comprobamos en otro pasaje del poema¹⁸, la salida del closet: al quedarse en *slip* (¿o *sleep*?), Julián habita el intervalo entre el tiempo ocioso del jogging –ese tiempo de entrecasa, sin acontecimientos– y el tiempo de la salida, del afuera, del jean. Semidesnudo durante una hora, una hora que se repite, junto a la palabra “demora”, dos veces en el poema –primero en pretérito perfecto, como un episodio ocasional, luego en un imperfecto vuelto hábito: “siempre se demoraba”– Julián vuelve a ubicarse en otro tiempo, un tiempo que no es el de la voz poética, vestido con un rompevientos que lo protege de la desnudez, sino el tiempo suspendido, adormecido, *sleepy*, de quien, sabiéndose contemplado, permanece en el intervalo entre el adentro y el afuera, entre la hetero y la homosexualidad, entre el pasado y el presente.

¹⁸ “Después Julián se puso de novio. / A mí me pareció bien/ pero me dio muchísimos muchísimos celos./Entonces llamé a la casa de la novia, una tarde/ y le dije si podía pasar a hablar con ella./ Qué buena que era María./ Y ella me dijo que en realidad se daba cuenta/ de que Julián gustaba de mí” (193).

“Un papelito que decía”: la escritura del amor

La disincronía entre la voz poética y Julián, esa tercera persona pretérita, suspendida en el intervalo, adopta la forma de una conversación diferida y posibilita la escena, también diferida, de la escritura. En su célebre texto «La *différance*», Derrida recuerda el doble sentido del verbo *différer*: por un lado, temporizar, es decir “recurrir, consciente o inconscientemente, a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del ‘deseo’ o de la ‘voluntad’” (Derrida, 7); por otro lado, el “no ser idéntico, ser otro, discernible” (id.). La escritura, en el poema de Blatt, es una escritura de la *différance* justamente porque, instalada en el intervalo, en el espaciamiento entre el yo y el otro discernible, juega con la temporización, con el rodeo que anticipa o posterga el deseo, “guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro” (Derrida, 11-12). En este último apartado, entonces, propongo centrarnos en los momentos en los que el poema de Blatt alude, de manera más o menos metarreferencial, a la escritura, mediante rodeos del lenguaje que la colocan en un intervalo temporal que difiere del presente.

Detecto cuatro momentos en los que el poema reflexiona sobre la escritura: 1) la pregunta de la madre, repetida dos veces en el diálogo telefónico –al principio y al final del poema–: “¿quieres que le deje dicho algo?” (191, 193); 2) la escena de escritura en el 123: “Si tenía con qué/ Julián escribía “Villa Urquiza Manda” (192); 3) la inversión de los términos respecto de 1): “Y a veces yo volvía a mi casa y al lado del teléfono había un papelito que decía/ “Te llamó Julián” (193); 4) la metarreferencia al lenguaje poético que cierra el poema: “Esos son más o menos los recuerdos que tengo/ y los escribo acá porque que yo sepa/ la poesía, lo que se dice la poesía,/ sólo es posible cuando te falta algo/ o cuando algo se te está por escapar” (194).

Los cuatro pasajes citados comparten una singularidad: referirse a la escritura mediante rodeos (*si tenía con qué, lo que se dice la poesía*) o perífrasis verbales (*deje dicho*) que funcionan como mediación entre la enunciación

poética y la reflexión sobre la escritura y generan un contrapunto con la pregunta directa por el amado: “¿está Julián?” Frente al presente de la pregunta pero también en disonancia con el pretérito del deseo, el tiempo de la escritura se puede pensar como perifrástico: compuesto, rodeante, a mitad de camino entre la conjugación y la fijeza verboidal. La pregunta de la madre, “¿quierés que le deje dicho algo?”, es tal vez la que mejor ilustra esta idea: la forma interrogativa abre la posibilidad de la escritura que no “dice”, simplemente, a modo de registro, sino que puede “dejar dicho”, introduciendo en esta forma una mediación temporal, una marca o un surco, entre el presente de la enunciación telefónica y el futuro incierto en el que Julián recibirá el mensaje. Esta pregunta nunca es respondida por la voz poética, a menos que pensemos –como busco proponer aquí– que todo el poema es una respuesta a esa pregunta: el poema “deja dicho algo”, y ese “algo” no es tan importante como el “dejar dicho” en la medida en que lo que el poema despliega, en su extensión, es la afirmación de ese contratiempo amoroso, esa diferencia perifrástica que bordea el presente.

En el segundo momento mencionado, “si tenía con qué/ Julián escribía “Villa Urquiza Manda”/ y si no iba callado...”, el primer corte de verso sugiere la pregunta por el instrumento con el cual se escribe. El “si tenía con qué” funciona a la manera de un significante vacío, puro rodeo que demora la aparición de la escritura y que la somete a un aspecto condicional. Además, Julián inscribe un nombre propio en el asiento del colectivo, así como la voz poética inscribe el nombre de Julián en el poema. Dicho de otro modo, para escribir un nombre –y esto supone, como señala Broda, invocar el deseo– hay que tener con qué: un marcador, un *Liquid Paper* o un desencuentro amoroso y temporal que permite prolongar el texto, repetir el nombre, dejar la huella de lo que quedo atrás, como el cementerio de Chacarita mientras el colectivo avanza dejando atrás sus pintadas.

Los versos “Y a veces yo volvía a mi casa y al lado del teléfono había un papelito que decía/ “Te llamó Julián”” constituyen la penúltima estrofa del poema. El deseo que vertebra el poema, el de la voz poética por Julián, muestra su otra cara al final del poema: también Julián lo llama, aunque esto, parece sugerir el final del texto, no es material para la poesía.

Régimen escópico y experiencia

Pero lo que más me interesa de estos versos es, por un lado, la ubicación del papelito al lado del teléfono: yuxtapuesto al desencuentro telefónico, el papelito, como la carta de Romeo, es otra forma del contratiempo. Escrito en pasado, sin firma pero también sin destinatario, traduce la conversación inaccesible y, al nombrar nuevamente a Julián en pretérito, acentúa la distancia con la voz poética. Anónimo, el papelito se contrapone al nombre y registra, en un pasado diferido, el nombre del objeto que le escapa.

Por último, el (ya clásico) final de este poema, a la manera de un *ars poética*, produce un giro interesante: “Esos son más o menos los recuerdos que tengo/ y los escribo acá porque que yo sepa/ la poesía, *lo que se dice la poesía*, / sólo es posible cuando te falta algo/ o cuando algo se te está por escapar¹⁹”. Más allá de la definición que retoma, de manera bastante conclusiva, la idea de la escritura como marca de una ausencia, me interesa esa expresión que resalté en cursiva: “lo que se dice la poesía”. ¿Por qué, para referirse al discurso poético, el poema bordea la afirmación? ¿A qué responde ese giro lingüístico que antecede la definición? La expresión coloquial “lo que se dice”, como “si tenía con qué”, no solo matiza lo tajante de la afirmación, sino que introduce, nuevamente, un rodeo, una mediación. Es que también la escritura —como registro, como inscripción, como ausencia— parece flotar en un tiempo diferente y diferido, como si fuese ella, en tanto significativo, ese objeto amoroso que se escapa, que se borra como el Liquid Paper del asiento del colectivo o se vuela como el papelito dejado al lado del teléfono, mientras que el rodeo lingüístico busca agarrarla provisoriamente, demorarla en la versura²⁰.

“Cuando todavía no había celular” despliega, en un poco más de tres páginas, la elegía de un pretérito capaz de sostener el contratiempo

¹⁹ El subrayado es mío.

²⁰ Tanto Umberto Eco como Giorgio Agamben recuerdan la etimología del término *verso*, del latín *versura*, que alude al “punto en que el arado llega al final del surco y da la vuelta” (Agamben 252). Este rodeo del arado, para Agamben, se evidencia en el encabalgamiento en tanto disonancia entre el límite métrico y el límite sintáctico. Podemos agregar que ya la sintaxis, en este poema, produce un “cisma” (Agamben 250) en la medida en que las sucesivas perífrasis instalan una demora, un rodeo, un intervalo entre el deseo y su enunciación.

amoroso y, por ende, de acoger el deseo erótico. Hay una estrofa, en el poema, que resalta por su brevedad: compuesta por un solo verso, no se extiende en descripciones imperfectivas, reflexiones perifrásticas, pero tampoco repite el ritmo entrecortado de la conversación. Dice: “un día llamé a su casa y atendió él” (193). Mientras que el desencuentro se multiplica, se expande sobre la página, se alarga inundando el poema con el nombre del amado, el llamado correspondido, atendido por Julián, ocupa una estrofa de un solo verso, un tiempo abreviado en el que, además, el nombre *Julián* retrocede, como una sombra, bajo la huella del pronombre. La brevedad de la estrofa muestra, a fin de cuentas, que el llamado correspondido no es escribible; que la escritura poética difiere, desplaza, habita el contratiempo del significante, que equivale a decir: el contratiempo del amor.

“Que no vas a lamentarte”: la conversación diferida del amor

"El presente desgajado"

Si el poema de Blatt registra el lamento, algo irónico, de ese tiempo pretérito, previo a la correspondencia del celular y, por ende, a la suspensión del deseo, el poema sin título de Julián López, publicado en su libro *Meteoro* (2020), inicia con la negación del lamento: “que no vas a lamentarte/ por el tiempo perdido/ que no vas a apurar nada/ decís en el medio de la conversación/ cuando el cuchillo se mete/ después de una presión suave/ que parece a punto de zozobrar/ por la resistencia de la cáscara/ pero comienza a deslizarse/ adentro del melón” (López, 53). El poema, extenso como el de Blatt, avanza al ritmo de una merienda frutal, interrumpida por fragmentos de una conversación ya comenzada de la que la voz poética, concentrada en la ingesta del melón, participa distraída. Dos tiempos, entonces, se entrecruzan: el tiempo de la comida, enunciado en un presente microscópico que se desgaja, lineal, desde el primer corte del melón hasta el final de la merienda; y el tiempo de la conversación, atemporal, anacrónico, fragmentario, que instala una especie de retrofuturo –

Régimen escópico y experiencia

“que no vas a lamentarte/ por el tiempo perdido”– y desordena la “medida temporal” (López, 55) que suponen tanto la merienda como la floración del melón. Al igual que en el poema de Blatt, entonces, la conversación –esta vez, *in praesentia*– hace diferir los tiempos de la voz poética y de su interlocutor-amado, entre el apuro y el lamento, mientras que la ingesta del melón los hace coincidir en un tiempo compartido.

El poema, entonces, se despliega en un presente del detalle que, como sostiene María Moreno a propósito de una novela del autor, *La ilusión de los mamíferos*, “es propio de la letanía pero también del poeta” (2018). La letanía, en tanto enumeración repetitiva pero también en tanto oración, atraviesa el poema que se construye como una invocación casi religiosa del melón (“entre bocados de fruta que llaman/ al espíritu de la sangre”) y abunda en detalles reiterativos sobre su perfume, su textura y su apariencia. A diferencia del pretérito de Blatt, entonces, nos encontramos frente a un presente desgajado en segundos que hace durar el poema lo que dura la merienda frutal. El primer tiempo del poema, entonces, es un tiempo presente y lineal, un tiempo prosaico y enlentecido que se despliega entre el primer corte del melón, descrito como una herida que atraviesa la cáscara resistente, y el fin de la merienda, esa naturaleza muerta compuesta por los restos, las cáscaras desgajadas de la fruta: “pero tus manos y mis manos chorrean / el perfume material de esa flor rastrera/ y tenemos la sangre en la punta de la lengua/ y nos miramos a los ojos embebidos/ y hacemos el silencio de las esferas desgajadas/ porque ahora sobrevino la calma/ en el tic tac de esta mesa/ ahora que en la cocina termina la merienda/ hay una quietud fragante” (55-56).

Entre el cuchillo que atraviesa el melón y el final de la merienda, transcurre el tiempo lineal de la ingesta. Sin embargo, como se lee en el fragmento citado, ese tiempo lineal no es el del reloj que recién se deja escuchar “ahora” que se termina el melón, no es el tiempo objetivo y homogéneo, sino un presente de la enunciación que hace coincidir la merienda con la duración del poema, tal como se ve en la repetición del deíctico “ahora” hacia el final del texto. Cada verso, así, compone un gajo que se devora despacio, “sin apurar lo que está siendo” (55), con ese presente

continuo que prolonga la escena. En ese presente microscópico, alimenticio, erótico, la voz poética y el *vos* parecen habitar una sincronía:

que se mete inadvertida en la dimensión
y marca, pertinaz, secreta pero contundente
una medida temporal,
una medida de la encarnación que compartimos
una medida que las palabras no comprenden
que las palabras ni siquiera pueden percibir
a menos de que salgan de un lugar anterior
a la boca y lleguen sin prisa y sin demora
el sitio de lo que se sabe a sí
de lo que se dice (López, 55).

La voz poética establece una diferencia entre la boca que come y la boca que habla, o entre la pulsión infantil²¹ y la producción de sentido. Mientras que las palabras los alejan, parece decir el poema, mientras que la conversación traza un desorden temporal y erótico, los amados parecen encontrarse en ese estadio previo al lenguaje en el que la boca mastica, traga, chorrea. Ahora bien, la anáfora “una medida”, repetida tres veces, introduce un matiz autorreferencial: la medida compartida por la voz poética y el otro es ese presente de la merienda, pero también la medida del verso que, al comienzo del fragmento citado, no corta la sintaxis, no se encabalga con el verso siguiente. Esa medida extensa del verso sintagmático genera un encuentro entre los sujetos, un encuentro previo al corte de verso pero también al corte simbólico. En consonancia con el presente de la enunciación, la medida del verso permite la sincronía de los cuerpos y de los tiempos, y se contrapone a la fragmentariedad conversacional del resto del poema, marcada por el encabalgamiento y por el uso de otros tiempos verbales que le hacen un tajo al presente.

²¹ Utilizo el término en relación al concepto de *infans*, de Giorgio Agamben, como ese estadio previo al corte simbólico.

El tiempo fragmentado de la conversación

Mientras que algunos versos del poema cifran una medida temporal donde el yo y el otro coexisten, la conversación que se incrusta en este poema, como en el de Blatt, viene a interrumpir la linealidad narrativa de la merienda e intercala un futuro cercano, pero también un pasado que fracciona la experiencia: “Que no vas a lamentarte/ por el tiempo perdido/ que no vas a apurar nada/ decís en el medio de la conversación” (López, 53). Ahora bien, ¿qué es ese tiempo perdido? ¿A qué alude el lamento? No sabemos, no podemos saberlo. Lo dicho es una fracción de la conversación a la que los lectores no tenemos acceso: la conversación se parte, como el melón, y el cuchillo del poema agujerea la charla dejándonos afuera del cuadro. A diferencia del poema de Blatt, que armaba la escena de la conversación con una serie de verbos del decir, este poema empieza *in media res*, coloca el verbo declarativo recién en el cuarto verso, y lo tacha en las citas posteriores mediante el uso del discurso indirecto libre: “que no vas a lamentarte por el tiempo/ mientras saco el primer gajo de esta urbe/ que sostengo en la mano” (53).

Como se lee en esta cita, lo dicho por el otro se repite una y otra vez, con pequeñas variaciones, y se trenza con las acciones de la voz poética: cortar el melón, sacar un gajo, comerlo: “que no vas a apurar nada y que no/ te lamentás, el primer bocado de fruta/ que renueva el espíritu de la sangre” (54). Al leer el texto, no sabemos si lo que se repite con diferencias fractales es lo dicho por el otro o lo que el poema traduce de esa conversación. Como sea, lo dicho por el otro se va perdiendo a medida que transcurre el poema. Mientras que el ritual de la fruta avanza, lineal, las palabras se cortan, se estancan, se repiten, generan un malentendido. La voz poética, así, no logra verbalizar su respuesta: “y puede que el melón esté un poco crudo, quiero decirte/ puede que lamentemos/ que sea temprano en la temporada, / quiero decirte” (54). Las palabras, en efecto, quedan en la punta de la lengua: mientras el otro habla, la voz poética lo transcribe a medias, fracciona sus palabras, las repite para deshacerlas, tra-

duce su propia imposibilidad de decir, su dificultad para entregarse al deseo. Ese “quiero decirte”, como el “no, Julián salió”, da cuenta de la conversación imposible y, al mismo tiempo, es el poema el que viene a ocupar el lugar de la ausencia de respuesta. Sobre el tiempo, parece decirnos también este poema, no hay acuerdo: mientras que para uno es demasiado temprano y el melón está crudo, el otro repite, una y otra vez, que no va a apurar nada. Nuevamente, la disincronía se instala en la conversación: reunidos en una experiencia presente que supondría una adecuación amorosa, la voz poética y su objeto amoroso habitan dos temporalidades lingüísticas distintas. La palabra, al instalarse en el lugar del melón –la boca, la punta de la lengua– deshace el tiempo compartido, fragmenta la linealidad, corta el presente y, al no terminar de decirse, instala el erotismo en el medio de la escena: “y tenemos la sangre en la punta de la lengua/ y nos miramos a los ojos embebidos/ y hacemos el silencio de las esferas desgajadas” (55).

“Flash”: el ruego subjuntivo del amor

El poema “Flash”, publicado en el último libro de Osvaldo Bossi, *Agüita clara* (2020), dista en su estructura de los poemas comentados: más breve, compuesto por cuatro estrofas de cuatro versos cada uno contiene, en su concisión y su relativa regularidad, ya no una conversación imposible con el objeto amoroso –y entonces, como en los otros poemas, desplegada en la página, reiterada con variaciones– sino un ruego desplazado, dirigido al “Señor”, que en este poema puede aludir a dios, pero que en otros poemas del libro se confunde con el médico, el padre o incluso “Os” mismo²².

Así comienza el poema: “que llegue un día, un día, un simple/ muchacho que me quiera. No pido/ más que eso. Ni mares ni estrellas/ ni abismos ni fortunas. Solo su sonrisa” (Bossi, 21²³). El ruego pone en

²² Los interlocutores abundan en la poética de Bossi. En el poema “La canción más linda del mundo”, publicado en este mismo libro, leemos las palabras de la madre dirigidas al yo poético que comparte el nombre con el autor: “Se terminó. Acá en el cielo somos todos/ peronistas, Os. Creeme (...)” (Bossi, 27).

²³ Todas las citas del poema pertenecen a la misma página.

Régimen escópico y experiencia

escena otra temporalidad: la de lo irrealizable, enunciada en un subjuntivo que se sostendrá a lo largo del poema (“que un día al darme/ vuelta sobre la cama me tope con su/ cuello, o con el dedo gordo de su pie”). La anáfora “que” encabeza las oraciones subordinadas en la medida en que la voz poética tacha, en la mayoría de los casos, el verbo principal (ruego, pido, etc.). En efecto, si en el poema de Blatt había una insistencia en el decir mientras que en el caso de López los verbos declarativos estaban suprimidos, aquí pasamos directamente a la subordinación, sin mediaciones, lo cual produce una lejanía aun mayor con el objeto amoroso. Ya no se trata, en efecto, de un pasado elegíaco ni de un retrofuturo fragmentario, sino de una temporalidad subjuntiva, imaginaria. En este “flash”, la voz poética no se detiene en una conversación imposible con un objeto amoroso nombrado, sino que construye un interlocutor al que le confía su deseo y que sustituye al amado nombrado como tercera persona genérica (“un muchacho”).

A medida que avanza el poema, el objeto se desmaterializa: pasamos del deseo de un “muchacho”, a una fragmentación corporal a través de la sinécdoque—“sonrisa”, “ojos”, “cuello”, “dedo gordo”— para finalmente derivar en la voz: “no pido/ la fantasía de un chico eterno, no... ya no./ Apenas el relámpago de su voz diciéndome/ no sé, cualquier pavada por teléfono”. La voz poética (esa que en otros poemas del libro se reconoce soñadora, poeta) concibe su propio ruego como minoritario, sencillo, “simple”, alejado de “la fantasía de un chico eterno”. La gradación, en efecto, que avanza desde la completud del “muchacho” a la sinécdoque de la “voz”, reconoce los límites del ruego. Sin embargo, detrás de esa falsa modestia se esconde la consciencia de la disincronía, de la *différance*, como dispositivo amoroso: la fantasía de la eternidad se niega tres veces (“no pido”, “no... ya no”) y, en su lugar, aparece el deseo de la voz como un relámpago que diga “cualquier pavada por teléfono”. Como la correspondencia temporal o el presente compartido, la eternidad se niega en pos del “flash”, del instante, del tiempo breve como el poema que produce un desajuste entre la voz poética y la voz telefónica. Nuevamente, el teléfono aparece como artefacto que desmaterializa el cuerpo idealizado —queda en su lugar, como resto, su voz— y configura un tiempo

instantáneo, breve, el tiempo de la conversación. Como en los otros poemas, lo que se dice no es importante, es “cualquier pavada” dicha a medias, a la distancia, fugaz.

El tiempo al amor

Si, como sostenía Martine Broda, la lírica pone en jaque el deseo de un nombre, estos tres poemas dan muestra de la subsistencia de la lírica en la contemporaneidad. La “invocación tuteante”, como hemos visto, adopta distintas formas que producen, en una lectura conjunta, una creciente desmaterialización: la repetición del nombre Julián en un diálogo telefónico que denota su ausencia, el anonimato de un “vos” que nunca termina de decir lo que tiene para decir, la sustitución mediante el ruego dirigido al Señor que ocupa el lugar de una voz imaginaria. El otro deseado, amado, es un nombre, un pronombre o un sustantivo común (“muchacho”) que vive en otro tiempo: en el pasado, en el anacronismo de la conversación fragmentaria o en una dimensión subjuntiva, irrealizable. El régimen verbal de los poemas, los deícticos que revelan el desajuste de la enunciación y la figura de la conversación como malentendido o “pavada” (Bossi, 21) permiten leer ese contratiempo entre el nombre y el yo que enuncia en los poemas, entre la voz y el vos, y mostrar hasta qué punto la temporalidad luxada o malentendida funciona como condición poética del erotismo. Así, lo que el sujeto poético mira nunca le devuelve la mirada, o si lo hace, lo hace en otro tiempo, demasiado temprano o demasiado tarde respecto de la medida del verso.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?” (trad. Ariel Pennisi). 2008 <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>)
- Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- Blatt, Mariano. *Mi juventud unida*. Mansalva, 2015.
- Bossi, Osvaldo. *Agiita clara*. Gog y Magog, 2020.
- Broda, Martine. *El amor al nombre*. Losada, 2006.
- Derrida, Jacques. « L’aphorisme à contretemps », *Psyché. Invention de l’autre II*. Galilée [pp. 131-144], 2003.
- Dufourmantelle, Anne. *En caso de amor*. Noctura editora, 2018
- Lacan, Jacques. “IV. Das Ding”, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Paidós, 1990.
- López, Julián. *Meteoro*. Literatura Random House, 2020.