

## Los gestos indecibles del poema

Mariano Calbi (UNLZ)

### 1. Gestos

Nicolás Rosa (1997) decía que los vestigios no son formas de apelación a la razón de la historia, sino maneras en las que sus significaciones tienden a extinguirse y que en ellos, puede percibirse “el intento de la semiosis de convertir un índice en presagio y el presagio en la no-temporalidad de su desaparición” (p. 103). También sostenía que si toda gramática implica un registro descriptivo-morfológico (las gramáticas de la descripción) y un registro aspectual-sintáctico y discursivo, el estudio del vestigio necesitaría una gramática de la contingencia (“ocasional”), es decir, una gramática de la irrupción que brotase de la propia interrupción que el vestigio provoca. Nicolás Rosa imaginaba entonces la organización de un saber extra-lingüístico y concentrado en el puro gesto (“intempestivo”), fuera del tiempo discursivo (“extemporáneo”) y fracturado por intermitentes turbulencias (“conturbado”) (p. 103).

En “La danza como metáfora del pensamiento”, Alain Badiou (1998/2009) nos presenta una serie de elementos que permiten desarrollar esta hipótesis. Allí sostiene que para Nietzsche, la danza es inocencia, nuevo comienzo y juego. “Inocencia” porque es mostración de un cuerpo que prescinde de su peso y “nuevo comienzo” porque en cada oportunidad tiene que inventar su propio inicio. Y también es “juego”, porque libera al cuerpo de la mímica estandarizada por las costumbres, la seriedad o la conveniencia. De este modo, la danza no sería una consecuencia de la movilidad sino una “rueda que se mueve por sí misma” (p. 105). Una movilidad no impuesta que se despliega a partir de la expansión de su centro y exige prescindir de su representación como obligación coreográfica. Por eso, al cuerpo alineado, esclavizado y sonoro del desfile militar, Nietzsche opone el cuerpo aéreo y vertical, es decir, un cuerpo que se despegaba del suelo y hace que la tierra y el aire intercambien sus posiciones. No obstante, no se trata del impulso o la energía salvaje del “éxtasis primitivo” o la “repetición olvidadiza del cuerpo” (p. 108). Por el contrario, la danza muestra la retención inmanente al movimiento y se opone a la espontaneidad. La celeridad extrema de la danza es habitada por el poder afirmativo de su retención o la lentitud secreta del movimiento real, que ligan por equivalencia la aparición y la desaparición de los gestos: lo que tiene lugar como

real es indiscernible de su propia retención como virtual (p. 109). Un aparecer inseparable de su desaparecer. Un cuerpo capturado por su propia inminencia. En el mismo sentido, Badiou integra y sobrepone en Mallarmé su lectura de Nietzsche. Para Mallarmé, la danza es la mostración del "antes del nombre" (p.110), es decir, la pura aparición del lugar y la exigencia del espacio, antes de que el espacio sea ocupado por la presencia efectiva de los ornamentos. Espacializado en la inminencia, es "cuerpo-pensamiento" que, perpetuamente anónimo, nunca acaba de nacer y se pierde como energía disyuntiva de la secuencia "encuentro-unión-separación" (p. 114). Como la técnica está determinada por la eclosión siempre inicial de su gesto, la bailarina no es poseedora de un saber acerca de la danza que habrá de bailar. En realidad, la bailarina destruye la danza porque, al liberar la intensidad retenida en el carácter indecible de sus gestos, cada movimiento del cuerpo se vuelve efecto de una invención y pensamiento que no relaciona nada o cuerpo desnudo, independientemente de que haya o no vestuario. Y el vértigo no está dado por el ejercicio físico sino por el presagio del infinito en la finitud del cuerpo visible o en "el instante de su gracia aérea" (p. 119).

Desde una perspectiva distinta pero convergente, en el trayecto que va de Aristóteles a Kant, Agamben (1996/2001) encuentra la posibilidad de concebir el gesto como un medio "puro", es decir, como un medio que no conduce a ningún fin o, para decirlo kantianamente, como una "finalidad sin fin" (p. 55). El gesto es la mostración del "cuerpo a cuerpo" del viviente con el lenguaje, allí donde el decir de su cuerpo desaparece a manos de lo dicho. Por eso, Agamben afirma que el gesto se aproxima al "gag" de la imagen cinematográfica, porque allí el cuerpo del actor es puesto en la tentativa de subsanar un "gigantesco vacío de memoria" o un "incurable defecto de palabra" (p.56). En esta dirección, para Agamben la danza es gesto porque "soporta y exhibe el carácter de medios de los movimientos corporales" (p. 54).

Entre la fuerza de la gravedad y la fuerza del tiempo, resulta especialmente significativa, por ejemplo, la dificultad para establecer dónde, qué o quién inicia el movimiento en los poemas de Alejandra Pizarnik (1990): allí el presente queda retenido en el gesto del tiempo pero se desvanece como gesto del cuerpo. Si la fuerza de atracción terrestre rige la positividad de la existencia, el salto pautas su inexistencia (Pizarnik, 1963-1971/1990, *Árbol de Diana*, p. 201). Pleno desequilibrio, escapa al ver y al prever. Plexo "multisensorial", el cuerpo se desplaza entre la sensación y la acción y engendra un movimiento en el que se articula aquello que escapa al orden del predicar. Al saltar, el cuerpo se consume y en el aire se hace *otro*. Respecto de esta relación, Marie Bardet (2008/2014) señala:

La danza está atravesada por la cuestión de la inscripción a través de dos movimientos en espiral, uno hacia el suelo, el otro hacia una escritura sobre otro soporte, dos sentidos que no se oponen tanto como se matizan. Entonces se anudan nuevamente la fuerza de la gravedad y la del tiempo: conservar algo del presente que pasa, he aquí un gesto del tiempo; penetrar en la gravedad de un presente siempre renovado, he aquí un gesto del peso, tejiendo ambos las alegrías y los pavores de una sensación terrestre de un tiempo que pasa (p.113).

## 2. El decir y lo dicho

Si el "tercer tigre" ("el que no está en el verso") que el poema de Borges (1960/1966, 202-203) se propone buscar no es el "imaginario" ni el "vertebrado que pisa la tierra", Dardo Scavino (2004) advierte que éste tendrá la consistencia espectral y excedentaria que el nombre en su azaroso advenimiento suscite (p. 51). Y ese "excedente espectral" es el reverso de la insistencia que el poema tematiza ("...persevero/ En buscar por el tiempo de la tarde/ El otro tigre, el que no está en el verso"), es decir, de la búsqueda del mismo nombre que la impulsa precisamente como "búsqueda". Este "buscar" implica un "encontrar", al borde de la pregunta que merodea en torno de los cuerpos físicos o "teórico-críticos" y deshace las construcciones predicativas que organizan nuestros saberes: ¿por qué hay cosas que son y no más bien nada? (Heidegger, 1929/1996, pp. 44-56). Búsqueda "indefinida, insensata y antigua" (Borges, p. 203). En la temporalización de su espaciamento nos devuelve "lo mismo" como "lo otro". En tanto ruptura o intensificación del entendimiento, no comprende lo que busca, ya que la significancia procede en este caso no de un sentido otro, sino de "lo otro" del sentido (o, en otras palabras, del "otro" que fractura y toma de rehén la intencionalidad constituyente del objeto).

En la poesía de Alejandra Pizarnik, se muere para no morir y por eso se muere a lo lejos, como quien no quiere la cosa: la cosa que viene a nacer, cuerpo a medias muriente o cuerpo a medias naciente; pregunta por la ocurrencia de la muerte o pregunta por la llegada del nombre. Porque si la pregunta es acerca del cómo de la muerte, es decir, del cómo ha de morir la muerte, esa pregunta también se adhiere a la pregunta por el llamado de los nombres: cómo es que los nombres se llaman o cuáles son los nombres de los nombres (Pizarnik, 1963-1971/1990, p. 276). Una paradoja se alimenta de otra: si la muerte no puede morir, ¿estaría viva aun "siendo" ella misma la muerte? ¿aferrarse a la vida no sería también aferrarse a la muerte que la vida conlleva por ser vida que vive?, y si lo propio del nombre es llamar a las cosas por su nombre, ¿los nombres serían cosas que pueden ser nombradas antes de que

nombren a las cosas que en particular nombran? ¿cómo podría el nombre nombrar y a la vez ser nombrado? ¿cómo podría un nombre tener fuera de sí un nombre que lo nombre, si en rigor sólo podría ser reconocido como tal, en el acto singular de nombrar una cosa en particular? ¿lo general no deja acaso de ser general, cuando es puesto en uso (siente y es sentido) por un particular, volviéndose ahora singular? ¿si el nombre fuera una cosa no dejaría automáticamente de perder su generalidad inicial para pasar a ser una cosa susceptible de ser reconocida y nombrada en su singularidad? ¿qué tipo de fraude o fracaso pone en marcha el fantasma del metalenguaje si, sonámbulo entre la generalidad del concepto y la repetición, se propone nombrar un nombre, cuando no otro nombre sino, ese nombre que busca nombrar sería el más propio para autodenominarse como "nombre" que efectivamente nombra? Si al afirmar que "todos los cretenses son mentirosos", Epiménides, él también cretense, pasa por alto que existe al menos uno que no lo es, e intenta mantener alejado lo dicho de su decir, la poesía de Alejandra Pizarnik tensa esta relación y retrotrae una y otra vez lo dicho en la dirección de un decir que permanece inexpresado, bajo la figura residual del gesto (Scavino, 2004, 73; Agamben, 2005, 87; véase también Barthes, 1968/2005; Benveniste 1966/2015; Levinas, 1978/1995).

### **3. El tiempo de los "intermundos"**

Recientemente, Werner Hamacher (2011) concibió el programa de una filología hecha de puras preguntas que rechazan la constitución de un ámbito de objetos (p. 11) y envía a quien quiera aprender filología hacia aquellos para quienes el significado de las palabras es lo menos seguro y la insubordinación del lenguaje lo más conocido (p. 21). Alienta, de esta manera, una filología del cero que marque el espacio vacío en la cruz de los ejes de todos los tropos, dilate el instante, se ocupe de los "intermundos" entre los detalles y estudie los saltos que no pertenecen al tiempo de la cronometría (pp. 23-24). Vecinos del vértigo de esta operatoria intersticial, los poemas de Alejandra Pizarnik dicen "cuerpo" y es siempre un cuerpo a oscuras, cuerpo poético o cuerpo herido, que pierde o da, pero que además recibe la sangre que brota del hacerse lugar del lugar. Sangre que se hace, se bebe, se dice y circula (Pizarnik, 1963-1971/1990, *Árbol de Diana*, p. 231) sin que puedan distinguirse los bordes de un charco que no termina de crecer, cada vez que el cuerpo se despegas del suelo y deja en su lugar una palabra a medio camino, entre el gesto y el enunciado. Llamada, grito o llamarada, que pisa en falso y se pierde en una noche ilimitada: salto por encima de la propia

sombra hacia una sombra que no tiene contorno, y queda por un instante flotando en el aire, a la espera de que alguna otra cosa vuelva a encenderse y a estallar en llamas. Onomatopeya de un cuerpo que danza del revés y deja sus "huesos brillando en la noche" (p. 205) y de ese modo, busca decir el cómo del cómo se llaman los nombres o el cómo del cómo la muerte queda enajenada en un perpetuo nacimiento, no a la manera de una previsible secuencia de muerte y resurrección, sino como yacencia de cada cuerpo en una comunidad de fuerzas adyacentes que se empujan, rechazan, equilibran, desestabilizan, combinan o modifican (Nancy, 2003/2005, 17). Ni presupuestos ni pospuestos por algún fin particular o universal, los cuerpos se encuentran expuestos en conjunto y pesan ligeramente, unos contra otros, sobre su doble borde intensivo y extensivo. Es el lugar en el que la sustancia se desprende del carácter mutuo y contingente del contacto, el contagio o la red. Allí prevalecen los cuerpos en acto, replegados y plegados unos en otros y unos por otros, sin que ninguno se presuponga ni en sí mismo ni en el otro, como fundamento o expresión de las intersecciones de un mundo de "entre-cuerpos". Configuran puntos de apertura, en la claridad de los espaciamentos o en las implosiones de los agujeros negros (Nancy, 2003/2005, 71) por donde la sangre se pierde y circula. Carecen de un antes y un después, de materia previa o de un posterior "saber de sí":

Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte (...) y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acababa, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir". ("El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos" (p. 288).

En este umbral, la multiplicidad de la figurática infantil cuenta cuentos para ir a dormir y soñar despierto: aullido de caperucita roja, ahora transformada en niña-loba (Pizarnik, 1963-1971/1990, "La verdad del bosque", pp. 38 y "Extracción de la piedra de la locura", 282), que recorre el trazado de una cartografía sin aceptar respirar el soplo de Dios. Porque lo que se construye es una guarida para una criatura que rechaza la protección del juicio y sus sacerdotes (Deleuze, 1993/1996, p. 181): "La razón me muestra la salida del escenario donde levantaron una iglesia bajo la lluvia" (p. 282). Nadie quiere respirar el aliento de los dioses y ya no importa entender o no, sino ser fiel a la erupción volcánica del lenguaje (Rosa, 1997, pp. 99-100): "Conocer el volcán velorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción" (p. 153). Hablar es entonces mal hablar, maldecir o mal pensar,

para escuchar mejor lo que la domesticidad de la especie sólo puede rechazar como “pregunta-monstruo”, porque toda respuesta resulta ajena al tintineo monosilábico de aquello que se despidе de las cosas para soñarlas, antes de que sean precisamente “cosas que son”: “Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no” (p. 282). Vacilación de un juego de niños. Vacilantes porque presienten reglas cuyas formas y contenidos desconocen y son para ellos “reglas-ausentes”, es decir, sugerencias de lo que pudiera haber sido una medida -pero que nunca llegó a serlo-: pequeñas chozas de “niños perdidos en el bosque” (p. 281), buscando aquello que en la palabra “tesoro” se ausenta y tapa el ojo de la bucanera (p. 117). El juego del pasatiempo. Una forma de pasar el tiempo, sin necesidad y sin finalidad: un pasaporte a la distracción. La atención es puesta aparte para que el tiempo pase y juegue a las escondidas y a las preguntas por lo que se esconde en el habla muda de las estatuas, las muñecas y las marionetas. Hacer hablar a las cosas o hacer que las cosas hagan hablar al tiempo, a la manera de los relojes de Juanelo Turriano (Méndez Rodríguez, 2005): autómatas capaces de bailar o tocar el tambor mientras se desplazan a lo largo de cualquier superficie. Jugar con figuras a cuerda para que no se les acabe la cuerda: “De pronto el templo es un circo y la luz un tambor” (p. 303). Circo o círculo del templo de las sinonimias y las antonimias de los diccionarios, interrumpido por el ritmo en extremo de un movimiento acróbata, contorsionista, equilibrista, payaso, saltimbanqui o transformista. Alimento e impulso de lo inerte y luz abrupta de un movimiento inesperado. Al conectar o reconectar lo que no se espera que esté articulado, el cuerpo a cuerda adquiere súbitamente la capacidad de darse cuerda y tiende una topografía que sin cesar se inventa y reinventa. De ese modo, sigue el ritmo de un corazón que late en un afuera infinitamente exterior y del que procede el sin-medida, que en el movimiento destella, embebe y sobrepasa *en danza* las articulaciones de los autómatas:

En invierno, ella golpea en el vidrio, con sus piecitos calzados de azul y danza, danza de frío, de alegría, danza para calentar su corazón, su corazón de madera, su corazón de la buena suerte. En la noche ella eleva sus brazos suplicantes y crea a voluntad una pequeña noche de luna (p. 282).

#### 4. A nada se parece

Frontera borrosa entre “palabras-instrumentos” y una “nada-de-palabras”, la imagen es imagen de objeto y anuda un “referente”, pero al mismo tiempo, remite a su propia

condición de imagen y deja ver la desaparición de los objetos de los cuales ya no es imagen (Blanchot, 1955/1996, p. 26). Y esto da lugar a la distinción entre enunciar y nombrar. Al enunciar, el que enuncia se intercala en el enunciado como quien domina las cosas para hablar de ellas y considerarlas su "objeto". En cambio, al nombrar, el que nombra sólo interviene para disolverse y ser puesto en uso por el desaparecer que nutre la aparición de las cosas. Proliferación de múltiples puntos de vacío que le hacen zancadillas a nuestro representar y lo dejan muchas veces en suspenso, cuando intenta computarlos como si también fuesen existentes. Y si la representación se interrumpe, las cosas se tornan impredecibles porque junto con ellas son rechazados el ego y todos sus términos expresivos. Cambia ahora el modo de mirar y de sostener la mirada sobre la poesía. La poesía ya no concierne al orden de lo dicho, y por consiguiente, no se somete al orden de la representación. Desde esta perspectiva, la poesía sólo sería el nombre por definición impropio de la operatoria de múltiples inexistentes: puntos en los que nada subsiste y que en plena mudanza, no cesan de no inscribirse en la presencia de lo existente. De ahí la tensión en la que pueden encontrarse las asignaturas que la invocan en sus programas, los profesores que buscamos enseñarla y los poetas que intentan escribirla. Tentativas que celebran de antemano y rigurosamente su fracaso, porque presienten que la poesía no está hecha de palabras sino de su ausencia repentina e inesperada. Ni categoría ni categorizable, no le concierne lo general ni lo particular. Se localiza allí donde no está, allí donde nunca dejó de ausentarse y de hacernos ver las huellas dejadas por cada desaparición. Básicamente inconsistente, la poesía resulta pura diseminación heterogénea y sin freno de múltiples que no son parte de Uno y que tampoco son Unos. En todo caso, múltiples de nada (Badiou, 1997, p. 109). Desde este ángulo, los discursos llamados "poéticos" constituyen sólo una de las tantas maneras posibles de responder a su operatoria. Una de los tantas maneras posibles, entre tantos otros discursos y entre tantas otras respuestas igualmente activas y no necesariamente discursivas.

Si el cuerpo enuncia, lo hace por fuera del lenguaje. Se enuncia impidiéndose como enunciado (Nancy, 2003/2005, p. 79). Porque quien habla lo suprime, el otro se pronuncia en los rasgos inagotables de su propio cuerpo. Su voz es la exigencia de espacio que el movimiento despierta. Es el timbre del lugar donde se expone la ocurrencia y la ocasión de un tono: tensión, vibración, modulación, color, grito o canto. Oscila entre la indistinción y la distinción y el sexo es contacto azaroso que va del uno al otro, desprendiéndose en el límite en el que los cuerpos se distancian y son sencillamente espacios "espacializándose" o indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel (Nancy, 2003/2005, p. 79). Es

decir, borde, fractura, intersección, apertura o medida siempre infinita y reinventada de esa separación. Por eso, los cuerpos no tienen lugar en el discurso ni en la materia y conforman el envío hacia afuera de lo que no se tiene ni tampoco se es: una mano ajena que se desliza en la mano de quien escribe. El poema dice:

Hay gestos que me dan en el sexo. Así: temor y temblor en el sexo. Ver su rostro demorándose una fracción de segundo, su rostro se detuvo en un tiempo incontable, su rostro, un detenerse tan decisivo, como quien mueve la voz y dice no. Aquel poema de Dylan Thomas sobre la mano que firma en un papel. Un rostro que dure lo que una mano escribiendo un nombre en una hoja de papel. Me dio en el sexo. Levitación; me izan, vuelo. Un no, a causa de ese no todo se desencadena. (Pizarnik, "Palabras", p.16)

El poema cae en la cuenta del "no" y se vuelve "todo oídos", porque el "no" pulveriza la posibilidad de decir "x es esto" o "y es aquello". Se sustrae al orden que declara incompatible que algo pueda, a la vez, ser y no ser. Si el amor sucede, el poema escucha la irrupción del vacío que en él prevalece. Si hay un "no", no es porque haya un "sí" que lo preceda, del cual el "no" sería la puesta en negativo de aquello que anida en la positividad de las cosas que son. En realidad, el "no" es eco del vacío en que lo existente se sostiene. De ahí la pregnancia paratáctica que opera en lo cotidiano de una expresión como "no, nada" o en lo desconcertante de enunciados del tipo "no quiero nada" o simplemente y casi en suspenso, en la expresión más contemporánea y también cotidiana, en la que el hablante enmarca el comienzo de su enunciado y dice enfáticamente "nada" y comienza a hablar. El poema subraya entonces el carácter extraordinario que prevalece en el uso ordinario del "no". El gesto es la señal a la que el amor queda anudado: suceso de una fractura en la que el cuerpo se pronuncia viniendo desde afuera, siendo en ese caso, propiamente nada, es decir, voz quitada que nunca acaba de tomar cuerpo. Y ese punto resulta mimesis de la oscuridad de la que ese mismo punto emerge y en la que el poema presiente su *venir viniendo*: "Hablo de un poema que se acerca. Se va acercando mientras a mí me tienen lejos (...) a medida que la noche (...) se acerca y yo estoy a su lado y nada, nada sucede a medida que la noche se acerca y pasa y pasa y nada, nada sucede. Sólo una voz lejanísima (...)" (p. 16). Un estado de boca abierta a perpetuidad a la espera de palabras que se resisten a ser pronunciadas y en el que adviene el tiempo incomputable del instante. Allí un rostro irrepresentable captura el yo para hacerle decir "yo no": "(...) su rostro se detuvo en un tiempo incontable, su rostro, un detenerse tan decisivo, como quien mueve la voz y dice no." (p.16). Un viviente que al decir "yo", se ausenta junto con el objeto de su discurso -gracias a la inconsistencia de la que se

nutre – y que, paradójicamente, aun cuando se encuentra entrampado en los dominios de la inteligibilidad, finalmente, se emancipa como no-saber de una mirada que arruina el carácter absoluto del *querer-oírse-hablar*, y se instala allí donde precisamente éste mismo se disuelve y simplemente busca sin saber qué y sin querer decir ya nada (Derrida, 1967/1995, 157, 159, 166).

Que la voz haya perdido el juicio y solo diga "no" (es decir, "nada"), no quiere decir que no deje de llevar el juicio a cuevas. Proposición, sentencia o juicio penal (Agamben, 1989: p. 19): gramática sanguijuela que se alimenta de los restos de un lenguaje hecho pedazos, descompuesto, ágrafo, ilegible y desarticulado, que tensa el decir siempre recomenzado del poema y lleva las sombras del sueño hacia el abismo del insomnio de un cuerpo adolescente (Pizarnik, p. 19), al que no le importa juzgar si sueña o está despierto. Y el poema prescinde de ese umbral, para ser fiel al "no" que yerra en la noche de una música "jamás oída" (p. 300): "Maravillosa ira del despertar en la abstracción mágica de un lenguaje inaceptable. Ira del verano. Ira del invierno. Mundo a pan y agua. Sólo la lluvia se nos dirige con su ofrenda inimaginable. La lluvia al fin habla y dice" (p. 19). No hay reposo porque la sangre va y viene, mientras las palabras desaparecen, se desangran, retornan y encienden la memoria de un mundo que nunca fue, o recuerdan lo que no era como el mundo, ahora, en el poema, mundo en llamas, desintegrándose a velocidades altísimas. Mundo que tiembla porque todo tiembla cuando la luz vacila. Mundo que cruje, gime y chilla en el seno de su propia destrucción. Luz enceguedora de una mirada infatigable que hace estallar la intimidad de las pantallas. Primero, canción leve y suave pero después ladrado gitano, que el poema dedicado a Janis Joplin escucha cuando dice "no": "a cantar dulce y a morirse luego,/no:/a ladrar" (p. 66). Es el lenguaje insomne en el que prevalece la sobrecarga consonántica, gutural y tónica de un cuerpo modulado por el temblor de lo que aún se encuentra en estado naciente y por el temor fuera de tiempo a una destrucción ya consumada, que deja en el aire un monstruoso aroma a infancia: "(...) bajo olas de temblor temprano, bajo alas de temor tardío" (p. 19). Infancia ágrafa o mejor dicho poligráfica allí donde Heráclitoris escribe: "-Coja que medra no mierda –jactóse la jacto-. Jicorar con un buen coro, humor; pero jibir bajo un jibarita, es divinox. Moraleja: en caja de coja, caraj al carajo"(p. 148). Por eso, la luz más que verse se oye: voz detrás de la voz que palpita, gesto que dice y no dice el poema porque en el poema "no" se dice. En la interrupción de la frase, no cesa de no escribirse y es voz disfónica de un cuerpo que levita y rota, entre el abandono de la superficie propositiva de las sentencias y el despliegue sin destino de su horizontalidad. Y el

poema escucha un “sonido de manos enamoradas de la niebla” (p. 215), al acariciar a ciegas múltiples inexistentes que, como llamas que a las llamas reemplazan, dejan ver destellos de ademanes o actitudes imposibles: instantes que irrumpen en las flexiones imprevistas de los cuerpos, cuando éstos momentáneamente pierden pie y saltan, llevando hasta sus límites la experiencia sensible de la gravedad en la emergencia de cada gesto. Verticales u horizontales, son gestos inclasificables porque alteran o explotan el orden gravitatorio. Al recorrer las cadencias que encierran los pasos en la línea del tiempo, adivinan bruscamente el intervalo abierto entre paso y paso (Bardet, 2008/2014, p. 112). Entre uno y otro, el poema pierde la protección de su nombre y se hunde en una noche sin estrellas: “cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y la palabras no guarecen, yo hablo (Pizarnik, “Fragmentos para dominar el silencio”, p. 269).

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1989). *Idea de la prosa*. Barcelona, España: Península, 1989.
- Agamben, Giorgio (1996/2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, España: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2005). El autor como gesto. En *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Badiou, Alain (1997). *Deleuze. El clamor del ser*, Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Badiou, Alain (1998/2009). La danza como metáfora del pensamiento. En *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- Bardet, Marie (2008/2014). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Barthes, Roland (1968/2013). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Benveniste, Émile (1966/2015). De la subjetividad en el lenguaje. En *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- Blanchot, Maurice (1955/ 1992). *El espacio literario*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1960/1996). El otro tigre. En *Obras completas II*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Deleuze, Gilles (1993/1996). *Crítica y clínica*. Barcelona, España: Anagrama, p. 181.
- Derrida, Jacques (1967/1995). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Valencia, España: Pre-textos.
- Hamacher, Werner (2011). *95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Heidegger, Martin (1929/1996). ¿Qué es metafísica? En Zubiri, X. (Trad.) *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: Fausto.
- Levinas, Emmanuel (1978/ 1995). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca, España: Sígueme.
- Méndez Rodríguez, Luis (2005). Sobre autómatas en las fiestas del Corpus Christi en 1677. *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 18. p. 209-220.
- Nancy, Jean-Luc (2003/2005). *Corpus*. Madrid, España: Arena Libros.
- Pizarnik, Alejandra (1963-1971/1990), *Poesía y Prosa*. En Couffon, C. y Baron Supervielle, S. Eds. *Obras completas*. Buenos Aires, Corregidor: 1990.
- Rosa, Nicolás (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Scavino, Dardo (2004). *Saer y los nombres*. Buenos Aires, Argentina: El Cielo por Asalto.