

LÍRICA Y POÉTICAS NO-REPRESENTACIONALES: DOS POETAS "PERUANOS"

Lyrics and non-Representational Poetries: Two "Peruvian" poets

JOSÉ IGNACIO PADILLA BUSTILLOS
Madrid, España
moreferarum@yahoo.com

Resumen: este ensayo explora formas de subjetividad emergentes partiendo de la hipótesis de que éstas se manifiestan de manera anticipada y no del todo articulada en la poesía y en el arte. Vivimos en un momento post-identitario y la lírica se reinventa ante esta exigencia histórica. Los dos poetas estudiados, Rafael Espinosa y Emilio Lafferranderie, ponen en marcha prácticas que superan los usos habituales del discurso poético (identificación, subrogación del yo). Su modo de resistencia consiste en bloquear o dificultar los procesos de identificación que propone el mercado cultural como compensación simbólica al bloqueo de la vida política.

Palabras clave: Poesía peruana contemporánea, Post-simbolismo, Crisis de la identidad, Rafael Espinosa, Emilio Lafferranderie

Abstract: This article explores new, emergent subjectivities assuming that they are experienced/exhibited by poetry and art in anticipatory, non-fully articulated ways. In the post-identity period we live, lyric poetry evolves and is reinvented to confront new historical demands. Both of the studied poets —Rafael Espinosa and Emilio Lafferranderie— enact new practices to go beyond traditional uses of poetic discourse (identification, subrogation of the self). Their practice of resistance blocks or hampers the processes of identification that circulate on the cultural market as symbolic compensations for the blockage of political life.

Keywords: Contemporary Peruvian Poetry, Post-symbolism, Crisis of Identity, Rafael Espinosa, Emilio Lafferranderie



I. Rafael Espinosa: *Amados transformadores de corriente*

Quiero empezar con una definición operativa de la lírica. Insisto, *operativa*, no definitiva ni general. Sería: en el poema lírico el lector, el receptor, puede ocupar la posición del "yo". Sea una voz impersonal, anónima, sea subjetiva u objetiva, se trata de una voz que fácilmente puede convertirse en la del lector.

Roberta Quance (2012), de quien tomo esta definición, desarrolla la idea del poema como una suerte de ritual en el que el decir equivale a un hacer, y donde el lector da voz al discurso-partitura del otro. Quance retoma una idea de Sánchez Ferlosio: lo que distinguiría la lírica de otra poesía (y otros géneros) sería que en la experiencia del poema el emisor, el receptor y el 'personaje' se subsumen en uno y el mismo yo. El 'usuario' del poema se subroga en el 'yo' de la letra como emisor y personaje. En palabras de Ferlosio: "cuando yo leo un poema no soy uno que escucha, sino uno que dice. Lo más parecido a ello es la oración..." (citado en Quance, 2012: 233).

La experiencia de leer o recitar un poema abriría la posibilidad de hablar conjuntamente con el poeta, con su voz, y compartir la subjetividad representada. Es allí donde se sitúa un potencial acto ritual.

Ahora bien, la huella o impresión de la voz en el poema es tan fuerte que se presupone siempre. Nuestras preguntas serían: ¿ese lugar de identificación está bloqueado? ¿Hay prácticas que efectivamente lo bloquean? ¿Es deseable bloquear este tipo de identificación? Las respuestas son muy abiertas, pero asumo aquí que la exploración de posibilidades para la lírica pasa por investigar cómo se configura o bloquea la identificación/subrogación del yo.

Observemos a dos poetas. Rafael Espinosa modula una trans-subjetividad, un "afuera" hecho de sonidos y afectos que acopla los cuerpos y que contrarresta la fuerza de la "máquina de palabras" —es decir, el lenguaje en su vida social capitalista.

Emilio Lafferranderie imprime una desaceleración al lenguaje, borra toda biografía del poema y las marcas de tiempo y espacio, por lo que las palabras se van deteniendo hasta quedar inertes, se extinguen. Sus voces parecen venir de fuera de la escena, están fuera del "encuadre". El anonimato es tan radical que parece bloquear al sujeto, dejando solamente superficies intensas de palabras.

La escritura de Rafael Espinosa (Lima, 1962) cambia mucho de proyecto a proyecto, así que voy a concentrarme en un único libro suyo: *Amados transformadores de corriente* (2010), que comienza expresando el deseo de ser una radio.

Aún así, me gustaría ser una radio
democratizando una impresión inalienable
por encima del espacio y el tiempo
entre todos los que la escuchan
y a la misma vez despreocupada
del city tour que efectúa en sus corazones. (9-10)

A primera vista podría parecer que estamos ante la antigua poética de la resonancia romántica: yo me hago uno con el árbol, el viento, la naturaleza, el mundo; pero en una versión actualizada, con aeroplanos, transbordadores, corriente eléctrica, radios etc. —de hecho, no tan actualizada, pues estas tecnologías no son precisamente nuevas. Pero no es el caso; estamos ante otra poética. Como querría Vallejo, asoma aquí una nueva sensibilidad y no sólo un vocabulario nuevo. Si intentamos leer estos versos literalmente, y no metafóricamente, podremos hacernos una idea de su novedad o particularidad. ¿Qué tipo de subjetividad porosa sería aquella que se difunde por encima del espacio y el tiempo sociales? Repito que no se trata del romanticismo que conocemos; es más, el libro arranca con un rechazo explícito a poéticas de la resonancia entre sujeto y mundo:

En la mañana soy refractario
a la música de las esferas
[...]
En la mañana no escucho los himnos
de la naturaleza a la paz y las faenas. (9)

La observación de la ciudad de Lima muestra un cielo que no esconde estrellas ni poesía ni música celeste, sino un lenguaje banalizado, comunicaciones aprietas. El lenguaje de la ciudad, sus comunicaciones y emisiones son 'ruido' omnipresente que anula la subjetividad: no deja oír propiamente; no deja recordar tampoco.

Nuestro cielo es un audio
y lo que escucho, un robot
de gaviota negociando la suerte de los hombres,
incluso mi propio amor por las aves. (11)

A lo largo del texto el sujeto va explorando posiciones (hijo, pareja, padre). En ese sentido, opera una crítica implícita de la "identidad". No se trata del relato o los relatos en los que una suma de posiciones de sujeto, más o menos coherentes, que se activan o desactivan circunstancialmente, confluyen en lo que negociamos como identidad. En el poema no hay una sumatoria, ni una biografía. Al contrario, hay constantes divergencias y el sujeto no parece hallarse a sí mismo en ninguna de las posiciones que recorre. Concluye que el lenguaje, más que unir, separa. De ahí el contradeseo de ser radio. "Me gustaría ser una radio" es el deseo de expandirse, de llegar más allá del propio deseo y generar "un sonido rotundo, amorfo, mutante, que acople los cuerpos": una suerte de tejido sonoro participativo.

Todo lo dicho ocupa el primer poema y enmarca el libro, en el que encuentro al menos tres situaciones de lenguaje:

1. La banda sonora capitalista: es decir, un lenguaje solidificado —el de su vida social, usado por una comunidad cada vez más monoreferencial— que nos ocupa y nos dice, que equivale a hablar todo el día con playback en el trabajo

(49). En esta situación, hasta el mismo desierto se convierte en un *site* institucional, los montes cobran por salir en la televisión por cable (15). Usado así, el lenguaje produciría sujetos afásicos —nosotros. Su utopía consistiría en una sociedad telepática en la que cada cabeza sería una isla de edición.

2. La fallida escena lingüística interpersonal:

¿Por qué la máquina de las palabras
y la máquina del falo tendrían
que separar lo que todavía se amaba? (40)

Aquí a su vez se articulan tres problemáticas:

a) Que todos lloramos los mismos dramas, que nuestra experiencia está modelada por los relatos que circulan en la vida social:

Sufriamos, en nuestro corazón caían
piezas ardientes de un transbordador espacial.
En mi corazón se enciende una TV. (39)

b) Que queda una necesaria tristeza, pues la intención de hablar "un lenguaje verdadero" inevitablemente aleja al sujeto de las personas (37).

c) Que, a pesar de lo anterior, en todos los lugares comunes queda capturado un resto, un destello, fracciones. Quizás aquí se anuncie el rol crítico de la poesía en cuanto práctica de lenguaje: si existe un uso del lenguaje social totalmente solidificado, que deja todo vacío, que anula sujetos y presencias, existen también otros usos de lenguaje que permiten descubrir lo que queda después o detrás de las ausencias; justamente lo que cae en los intersticios de las posiciones de sujeto y objeto. Como en Vallejo: "cuando alguien se va, alguien se queda": resplandece el sujeto del acto:

Era ya muy tarde, las discotecas habían cerrado.
Espío sus baños. En la ensenada autista
de los lavatorios quedaría encerrado por siempre
el estupor de los que se fueron. (37)

3. En línea con lo último encontramos una tercera escena: una "situación intersticial":

Seguir, dejar, pero con la sensación de que el entreacto
transporta más energía que el acto
así como experimenté en el parque. (34)

La 'escena' en el parque a la que hacen referencia estos versos es central en el libro. Es una escena de percepción, casi extática. ¿Qué sucede? Nada. Un parque, un barrendero vestido de verde, es de día. Y de pronto el "cuerpo se desenrolla / El parque se presenta" (24). Es un momento de percepción muy intensa.

Estamos:

dentro de un flujo que se desacelera,
 hasta parecer que se detiene
 precisamente porque se extingue. (25)

¿Cómo interpretar esta intensidad de la presencia, lo que se presenta y se extingue? El libro propone, con ironía, tres opciones intercambiables. A la Joyce: el parque gira, yo y el cosmos estamos en contacto. "O bien" una pesadumbre porque la prisa, el tiempo de la economía de mercado que tenemos internalizado nos hace indignos de esta sensación de presencia; "o bien" una escena prosaica del mundo del trabajo. Lo decisivo aquí es que ninguna interpretación se impone; son totalmente intercambiables. El significado es flojo y el poeta juega con poéticas, tiene una clara conciencia metapoética.

En este libro hay muchas metáforas que inmediatamente son bloqueadas. No se trata aquí de alegorías. Un encuentro con la madre, por ejemplo, no provee salvación ni orientación. La madre no es un "código de señales náuticas", dice. La madre, en tanto sujeto, también está atrapada.

Lo único que existe es un presente. Tanto el futuro como la nostalgia del pasado están bloqueados. El mundo del presente se figura como un agujero en el que uno cae.

¿Cuál sería entonces —y esto es importante— el espacio o lugar del sujeto en este mundo vano, entre la banda sonora capitalista y la inútil máquina semiótica? La escena de presencia del parque no funda, no es centro de subjetividad. Dice:

Creo que me acompañará esta escena
 para siempre. No en la memoria
 ni en el estupor estroboscópico de lo perdido
 en el recuerdo. La llevaré en cambio
 como una represa, algo en lo que no se piensa
 pero que discretamente surge. (26)

El lenguaje del poema se abre hacia todas esas zonas que desde hace un siglo llamamos "inconscientes", "pre-subjetivas", etc. El sujeto no es dueño de sí. Aquí hay trans- o ex-subjetividad:

Sencillamente existe una huerta
 de mi mente que no me pertenece
 y que me es prohibido recorrer como un cuerpo vivo
 La paseo nada más con mi poncho
 de espectro, en un estado de muerte
 al que da lo mismo llamar museo del pasado
 o parque del futuro. (17)

Esto provoca una nueva insistencia de la máquina de palabras:

Yo persisto hablando
 formándome un charco, protegido

por percepciones antiinflamables,
envuelto en un trato demasiado justo
con las cosas como para que irrumpa
un anhelo... (18)

El conflicto es interior, el espacio de la subjetividad se reparte entre sujeto y no-sujeto ¿Cuál sería la salida de este drama del sujeto sin posición? El deseo de ser radio se lanza sobre otra banda sonora, otra música, que va saturándolo todo. Es el opuesto del *playback del trabajo*. Es el sonido de los rostros, el sonido de un chorro de orina:

[...] Esclarecer, descubrir,
modelar son operaciones sonoras,
aunque el sonido deba ser apenas
un hilo, el rumor persistente
y a la vez disperso de una fuga
en el tanque del wc. Disperso
sobre todo, como un chorro de orina,
para que entre los intersticios
se forme el pensamiento. (49)

La poesía permite escuchar esta otra banda sonora. No se presenta aquí un sujeto de actos sino de entre-actos. No se pertenece, renuncia a su voz porque ésta es el *playback* capitalista. En cuanto ese flujo se desacelera, detiene, extingue, surge este otro sonido del sentido, o sentido del sonido, una masa de afectos en la que se regeneran los anhelos.

Un ex- o trans-sujeto, pegado a sus amados transformadores de corriente. Más democrático.

Si volvemos a nuestra definición operativa de la lírica, diría que este poemario no lleva al lector a una posición habitual de sujeto. Dije que recorre y abandona las posiciones de padre, hijo, pareja. De hecho, la anécdota central del libro es un simple cruzar el parque, después de visitar a la madre. Lo que se le ofrece al lector es un proceso de desidentificación y al mismo tiempo una posición intersticial y colectiva. Mucho más radical que lo que normalmente llamaríamos "poesía social", aquí se funda un sentido de comunidad en operaciones sonoras —como el ruido del chorro de orina— que son trans-subjetivas, ex- o pre-subjetivas. Al minar la posición del sujeto, los afectos se liberan, salen del "corazón de TV", de los relatos de experiencia, vuelven a ser flujos que buscan cuerpos en los que anclarse.

II. Identidades

La idea de una subrogación del yo es tan sencilla como productiva. Da una pauta para distinguir la práctica de la poesía de otros discursos de la identidad y formas de identificación.

Es mucho lo que está en juego. Evidentemente aquí hay una crisis, pero toda crisis tiene aspectos negativos y positivos. Negativas parecen la ansiedad, la

fractura, la borradura; positivas la apertura al mundo, el trabajo incesante de producción de identidad.

"¿Quién necesita identidad?" se preguntaba Stuart Hall hace ya varios años (Hall, 1996). La pregunta sigue vigente y se la hace el que no tiene poder. En una sociedad de herencia colonial dicha pregunta es ineludible puesto que las identidades están imbricadas en un orden cultural, relaciones de poder, jerarquía.

Aquí la identificación puede ser positiva o negativa: uno puede odiarse y odiar, en cuanto reconoce al otro (sea dominante o dominado) en uno mismo.

Las políticas de la identidad, con todo su valor cívico, tienen rasgos afines a formas imperialistas de identidad étnica. Las culturas nacionales representan la diferencia como unidad o identidad. Así que uno tiene que ser muy cuidadoso, al abrir la boca, para no deslizarse a esas totalidades. Lejos de la lógica de la identidad como sí-mismo-verdadero, como un fondo o fuente de experiencia propia, las identidades parten de posiciones de enunciación no transparentes. En la enunciación no coinciden nunca el sujeto que enuncia y el enunciado.

La identidad tiene que ver con una práctica: ¿quién ha hecho esto? ¿quién es el agente? En este proceso constante de identificación hay necesariamente momentos de des-identificación, pues el sujeto tiene que desprenderse de rasgos y relatos que no considera propios, que ha aprendido o recibido, del pasado o del futuro, como interpelación ineludible y que reemplaza en una productividad insesante de sí mismo. En la poesía de Espinosa hay un corto circuito: "Sencillamente existe una huerta / de mi mente que no me pertenece / y que me es prohibido recorrer como un cuerpo vivo..."

Leonor Arfuch comenta, alrededor de Hall, que el concepto psicoanalítico de identificación (en su matriz freudiana: "la más temprana expresión de un lazo emocional con otra persona") apunta a dar cuenta de una relación de desajuste, necesariamente ambivalente, donde las partes no se subsumen una en otra (Arfuch, 2005: 24). Además de ésta, Hall asume una herencia derridiana y cuando piensa en la identificación piensa en procesos infinitos de articulación, de sutura: hay siempre demasiado o demasiado poco, una sobredeterminación o una sub-determinación, pero nunca una adecuación perfecta, una totalidad: "Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y la cultura. No son una esencia, sino un posicionamiento" (Hall, 2014a: 352).

Espinosa hace explotar el mapa de posiciones identitarias posibles, su proceso tiende al infinito: una identificación que se satura con todo. No hay una sumatoria, sino un deslizamiento incesante. En cambio, Emilio Lafferandier, como veremos a continuación, hace implosionar el mapa, tiende al cero: se instala en la misma divergencia de toda enunciación y no permite que el enunciado aterrice. No hay posiciones. No hay pauta alguna para responder la pregunta: ¿quién ha hecho esto? En ninguna de estas prácticas poéticas se cumple la promesa de plenitud, de identidad.

Está claro que sólo cuando hay un otro, puede uno acotar qué es uno mismo (a la Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*: la mirada del otro te fija en tu identidad). Y aquí se funda la política de la diferencia: "la identificación cambia según cómo se interpela o representa al sujeto, la identificación no es automática, se puede ganar o perder. Se ha politizado" (Hall, 2014b: 369).

Me parece comprensible que nuestros poetas quieran mantenerse en la aporía, que se resistan a la identificación —sea por explosión o por implosión, tendiendo al infinito o tendiendo al vacío. Las razones pueden ser múltiples: un deseo de resistirse a formas imperialistas o autoritarias de identidad; un rechazo a identificaciones demasiado rápidas con experiencias/subjetividades del mercado de la cultura;¹ la conciencia de que las identidades están localizadas en un espacio-tiempo simbólico —que no es el del pasado que espera ser encontrado, sino el de un futuro: la identidad espera ser construida.

III. Emilio Lafferranderie – *Lugares prácticos y Caracteres*

Espinosa anunciaba un flujo que se desacelera, se detiene y extingue. Ese flujo de lenguaje que se extingue hasta que la palabra queda inerte puede servir como marco para pensar lo que hace Emilio Lafferranderie (Lima, 1972). Lafferranderie es un poeta de borraduras. Ha borrado sus primeros libros y como figura en el campo literario cultiva un perfil bajo, casi anónimo. En los dos libros que le conocemos —*Lugares prácticos* (2004) y *Caracteres* (2009) —² ha borrado toda huella de sí: sujeto, actor, espacio, tiempo, lugar, hora, estación, nación, ciudad, sexo, género, deseo. El sujeto implosiona.

Se trata de un poeta "difícil" y quizá la clave para su lectura sea abandonar el deseo de identificar la unidad del poema —la unidad de evento-sujeto-voz-espacio-tiempo.

En la única antología en la que se le incluye —*País imaginario* (Arteca, Pliego y Medo 2014)— aparece esta reflexión extraída de correspondencia con los editores: "Aquello que resta después del anonimato es una experiencia del lenguaje como una herramienta inerme. Sin articulaciones ni objetos que representar queda el poema reducido a un signo de la inercia" (47-48). Al romper la cadena sujeto-objeto lo que aparece son fragmentos de lenguaje, mundo; sin límites claros, sin unidad. No hay evento.

Veamos un poema de su primer libro, *Lugares prácticos*:

pensar la influencia de una lesión
la escasez de un hilo
los equilibrios accidentales

pocas cosas peores que un gesto
o un relato

¹ Si el sujeto es una suerte de límite interno que la identidad nunca alcanza de forma plena, son comprensibles los incesantes esfuerzos, siempre fallidos, de auto-reconocimiento y de identificación imaginaria con diferentes roles que provee el mercado de la cultura, "en tanto réplica de las identificaciones primarias, parentales" (Arfuch, 2002: 62).

² Con posterioridad a la escritura de este artículo, Lafferranderie publicó *Un intervalo, un término*.

o una secuencia de hundimientos

pensar aquello que ya no ilustra
y sólo es apto para el itinerario

la lengua sin terminales
el ejercicio privado

Propongo dos ejercicios para entrar en esta escritura:

a) El primero consiste en leer en oposición a otro u otra poeta. Lado a lado, poema a poema. En este caso se trata de Victoria Guerrero, que lo antecede en la antología mencionada. En su libro *Fiesta* (2004) hay pasiones: dolor, miedo, ansiedad por la muerte. Estas pasiones están localizadas: en un cuerpo femenino (madre, hija), en partes de cuerpos (pechos), en lugares (el Hospital del Empleado en Lima, la camilla), en escenarios (a miles de kilómetros de mi centro). Reconocemos un deseo: enterrarse en el cuerpo de la madre.

Reconocemos el esquema espacio-temporal de la percepción y propiocepción: yo-aquí-ahora, que abre un campo de presencias. La voz ocupa una clara posición de sujeto. El poema consiste en modular-intensificar las presencias en ese esquema, en producir alejamientos y acercamientos. Los afectos, con toda su intensidad, están localizados. Esa es la clave que permite el reconocimiento y la identificación. La poeta se reconoce en ese lugar; el lector se reconoce en esos lugares. La voz se sitúa en ese lugar; la lectura se sitúa en ese lugar.

En la poesía de Lafferranderie no es posible dicho reconocimiento pues el afecto no se ubica ni concentra en lugares. De hecho, no parece haber lugares. El afecto está, entonces, descolocado, descentrado, derramado.

Este simple detalle ya pone en cuestionamiento una condición de la subjetividad y la identidad: suponemos que el afecto se ubica en un lugar: el cuerpo; ¿qué pasaría si el afecto estuviera separado del cuerpo? (Por ejemplo, en el sonido del chorro de orina)

Los 27 poemas de *Lugares prácticos* funcionan como una serie. Es decir, como repetición de elementos que cobran unidad en la serialidad más que en el mismo evento del poema. Aquí no hay síntesis. Más bien encontramos lugares de paso. En el libro abundan las enumeraciones y frases sustantivadas; los verbos son menos frecuentes. Las enumeraciones podrían constituir un lugar, pero antes de que tal lugar se establezca ya hemos pasado al siguiente. La clave de este afán de velocidad está dicha al pasar: "prefiero la serie a un incidente".

¿Hay yo-aquí-ahora? Recorremos ahora múltiples y aquíes borrosos. El poeta no da pistas sobre los límites del evento, tiempo, lugar. Son apenas esbozos, enunciados frágiles, sin límites claros ni continuidad. Cancelar, suprimir, neutralizar, inutilizar. Paredes que no conducen a ninguna parte, estancias sin muros, lugares sin lugar, indicios que no indican nada: lo neutro.

Y materialmente es difícil detenerse en un punto de la serie. No hay paginación, no hay marcas tipográficas, no hay mayúsculas. Es más: es difícil referirse a un poema, nombrarlo, ubicarlo, o citarlo.

b) El segundo ejercicio que propongo consiste en remezclar los versos para potenciar o liberar los procesos neutralizadores, multiplicando las borraduras de Lafferranderie. Ya que no hay unidad, ni límites claros del poema: ¿por qué no leer los versos sueltos? ¿son versos? ¿esperamos que los versos constituyan una totalidad? Evidentemente, este procedimiento es anti-filológico; y es que no se trata aquí de proponer una hermenéutica del poema. Esto es así porque su valor está en sus posiciones de enunciación, no en sus enunciados. Su valor está en que escenifica el desfase entre enunciación y enunciado que, como vimos antes, es constitutivo de toda identidad.

Y aquí empezaría a mostrar slides, pantallazos con un verso o dos, cada vez, flotando sobre fondo blanco, ¿son lenguaje que flota, a la deriva, privado del aire de lo social?:

el trabajo de inutilizar una palabra
[...]
la escasez de una vida prodigiosa
[...]
lo neutro inmovilizando la experiencia
[...]
un vocablo desprovisto hacia afuera
[...]
las cosas riéndose sin exigir nada
[...]
hablas privadas de señas
[...]
la estricta ventaja de los sonidos
[...]

la supresión y un fonema inerte
[...]
sin ofrecer piezas ni valor de cambio
[...]

Caracteres (2009) está pensado como desaceleración, inercia: "*Caracteres* se origina en [...] una controlada desaceleración del lenguaje. Hay un esfuerzo de sitiar la palabra vía inanición. Procedimiento semejante a la estrategia medieval para tomar una ciudad: quitarle recursos, secarla y esperar que se debilite hasta que renuncie a significar. El poema como una eutanasia no-asistida".³

En el libro abundan los infinitivos; son menos frecuentes las enumeraciones. Quizá eso produzca la lentitud. Vuelve el deseo milenario del signo absoluto, donde significante y significado coincidan, pero ahora en forma de negatividad. Una palabra que no diga otra cosa que sí misma. Están bastante vistas las poéticas de la tautología; pero aquí el efecto es el opuesto al habitual: antes que identidad sucede un no-reconocimiento.

El lenguaje se despliega, lentamente; se va deteniendo, cae inerte. Esta duración que cesa enfatiza que el lenguaje se aleja de nosotros, no se acerca. Si la fe de los poetas concretos los llevó a creer que podían escuchar, alcanzar el

³ Email del autor.

lenguaje como tal, Lafferranderie nos anuncia que el lenguaje se aleja, anónimo, y calla.

Ahora bien, ¿cómo interpretamos esta voz, estas voces? Una opción⁴ sería pensar un sujeto psicótico, delirante, que no se reconoce como sujeto del discurso, como si algo hablara en lugar de él; como si los significantes, sin un significante amo que detenga el corrimiento, remitieran a significados diferentes, a muchos o a cualquiera. Emergería lo real como discurso fragmentado, alucinado. Pero al seguir este camino corremos el riesgo de estabilizar demasiado la lectura. Traducimos estas voces en fuga como síntoma de psicosis y nos quedamos tranquilos, el sujeto vuelve a su lugar. Y esto quizá nos impediría ver lo que de nuevo podría estar sucediendo en el poema; lo inédito, aquello para lo que no tenemos categorías.

Otra opción⁵ consistiría en tomar prestado un concepto de otra disciplina y traerlo aquí, para echar luz al problema. Por ejemplo, el concepto de sujeto acusmático, elaborado por Michel Chion en varios lugares (1993; 2004).

Lo acusmático se refiere a los sonidos que se oyen sin ver su origen, la fuente de la que proceden. Chion habla de una suerte de ‘acusmaseo’, un personaje-voz específico del cine, cuyos poderes se deben precisamente al hecho de que no lo vemos. El ejemplo más famoso de los que estudia es el de la voz de la madre de Norman Bates, en *Psicosis*.

La voz —y no el discurso— es un objeto ambiguo, susceptible de ser fetichizado. A diferencia de la voz en el teatro, en la ópera o en el musical, los sonidos y voces en el cine vagan por la pantalla, sin detenerse, sin lugar. La figura más potente será la que no se ve, pero cuya voz sale del mismo lugar — los parlantes— que los demás sonidos de la película.

Pensemos, por un momento, los poemas de Lafferranderie como encuadres de voces, no como escenas; encuadres de voces a veces localizadas, visualizadas, y a veces deslocalizadas, acusmáticas.

Cuando Lafferranderie ralentiza y bloquea el discurso, ¿no surge la voz? ¿no nos recuerda que el oído es algo que se experimenta pero que no se puede expresar? Al hacer un cortocircuito discursivo, su lenguaje está destinado a perder sentido, a perder el objeto de su relación simbólica, lo que equivale a una pérdida de realidad, a una desrealización del mundo —con lo cual, quizá sí que estamos ante un sujeto psicótico...⁶

Si entrar en el discurso equivale a abandonar (al menos parcialmente) la materialidad de la voz, quizá Lafferranderie está haciendo algo inverso,

⁴ Que me sugirió Javier García Liendo.

⁵ Que me sugirió José Ramón Ruisánchez.

⁶ Por otro lado, las voces que circulan por la pantalla pueden dividirse en voces-yo y voces-objeto. La voz-yo crea su propio espacio, se registra con proximidad máxima y funciona como eje de la identificación. El espectador se la apropia, la siente resonar dentro de sí. En este sentido hay un punto de contacto con la lírica tal como la define Roberta Quance. Es decir, no es tan descabellado traer a cuento una discusión sobre la voz en el cine. Las otras voces, las voces-objeto, se inscriben en espacios particulares, sensibles; están englobadas y distanciadas, no invitan a la identificación y se perciben como cuerpos en el espacio. Me pregunto si Lafferranderie consigue bloquear la voz-yo, las voces-yo que propician la identificación del lector/espectador y poblar sus espacios con voces-objeto.

abandonando el discurso para entrar en la materialidad de la voz —pero sin renunciar a la doble articulación.

Con esta operación Lafferranderie sacude una convicción del sentido común: que existe un "lugar de la voz" y que en él coinciden individuo, sujeto, voz propia. Es decir, que las voces están situadas en los cuerpos.

Pero la voz está disociada del cuerpo.⁷

La pregunta que sigue es: ¿cuál es el lugar de los afectos? Sin lugar, ¿el afecto se derrama por todo el poema? ¿Qué pacto social se puede construir con este lenguaje desarmado?

Al disociar la voz del cuerpo Lafferranderie nos lleva a ese espacio que entrevé Espinosa, ex- o trans-subjetivo; es un espacio que excede la potente definición de Quance: no hay posición de sujeto clara con la que identificarse o en la que situarse. Vistas así las cosas, Espinosa y Lafferranderie llevan la lírica a otro lugar, a una zona que todavía tenemos que mapear.

Hasta hace poco yo pensaba que el gran poder crítico de la poesía consistía en operar una reificación del lenguaje; en objetivarlo, en ponerlo en acto en un "yo hablo" que nos devolvía a toda su potencialidad, ilimitada, a todos sus flujos y a su existencia real, material, secular.

Leyendo a estos poetas añadiría un giro, y es que esa puesta en acto, esa reificación del lenguaje, está siempre escindida por la disociación del cuerpo y la voz. Si la identidad es una representación: ¿qué es lo que representa esta disociación? o, inversamente, ¿cómo representamos esta disociación?

Lafferranderie bloquea la interpretación. Él está entrenadísimo en ese oficio; está formado en psicoanálisis. Conoce el engaño del lenguaje, el dispositivo comunicativo-significativo que monta experiencias y perfila subjetividades. Se trata de una higiene del lenguaje. El *anti-narciso* está privado de todos los enunciados, de todas las estrategias de los enunciados para comunicar, de todo el esfuerzo del narciso para emerger y tomar forma.

Su escritura echa abajo el dispositivo del yo-mercancía-exhibición. Lo neutro aparece inmovilizando la experiencia. Por un lado inmoviliza, inutiliza, y en ese sentido produce des-identificación. Por el otro lado, moviliza flujos y reflujos, se libera el flujo de sentido. Abre la puerta a otras subjetividades e intensidades.

Actos por intuir. Flujos antes que posiciones. Casi no hay poema; sólo caracteres.

El trabajo de inutilizar una palabra
plazos y una retención de aire
alternancias del oído al tacto

lo suficiente de una pérdida similar

hechos con tal de mantener

un canto y su negativa prosódica

⁷ Para Chion esto sería puesto en evidencia por el cine hablado y sus esfuerzos —condenados al fracaso— por sincronizar la voz, por hacerla encajar, pegarse, unirse al cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor (2002), *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____(2005), "Problemáticas de la identidad", en Arfuch, Leonor (ed.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 21–43.
- ARTECA, Mario; Del Pliego, Benito; Medo, Maurizio (eds.) (2014), *País imaginario: escrituras y transtextos: poesía en América Latina, 1960-1979*. Madrid, Amargord.
- CHION, Michel (1993), *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- _____(2004), *La voz en el cine*. Madrid, Cátedra.
- ESPINOSA, Rafael (2010), *Amados transformadores de corriente*. Lima, Álbum del Universo Bakterial.
- HALL, Stuart (1996), "Who Needs Identity?", en Hall, Stuart; Du Gay, Paul (eds.), *Questions of Cultural Identity*. London, Sage, pp. 3-17.
- _____(2014a), "Identidad cultural y diáspora", en Restrepo, Eduardo; Vich, Víctor; Walsh, Catherine (eds.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, pp. 349–361.
- _____(2014b), "La cuestión de la identidad cultural", en Restrepo, Eduardo; Vich, Víctor; Walsh, Catherine (eds.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, pp. 363–404.
- LAFERRANDERIE, Emilio J. (2004), *Lugares prácticos*. Lima, Álbum del Universo Bakterial.
- _____(2009), *Caracteres*. Lima: Álbum del Universo Bakterial.
- QUANCE, Roberta Ann (2012), "Speaking with the Other: Reading Lyric", en Karageorgou-Bastea, Christina; Jade, Cathy (eds.), *Poetics of Hispanism*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 227–237.