

ASPECTOS DE LO LÚDICO EN *CONFESIONES IMPERSONALES*, DE CARLOS SCHILLING. EL YO AJENO

Julieta Jozami Nassif*

Resumen

Este artículo trata sobre *Confesiones Impersonales*, un poemario escrito por Carlos Schilling. Mi objetivo es aproximarme a las tensiones entre identidad y alteridad presentes en él, para ponerlas en relación con un proyecto poético lúdico. Partiré de la noción de “juego” de Johan Huizinga para pensar los elementos del poemario que remiten a una concepción lúdica de la poesía. Después, abordaré la configuración de la subjetividad, problematizando los yoes líricos a partir de conceptos de la propuesta teórica de Deleuze y Guattari. En este sentido, planteamos que en el libro hay dos estrategias de suspensión del yo y actualización de la alteridad: el disfraz y el devenir. Articulo estos aspectos en dos nociones que surgen del poemario: la escritura/lectura de *Confesiones Impersonales* en tanto *varieté* o espectáculo de variedades; y la poesía como apertura lúdica a lo *negado*.

Palabras clave:

CARLOS SCHILLING – *CONFESIONES IMPERSONALES* - DEVENIR - JUEGO - SUBJETIVIDAD

Abstract

This article is about *Confesiones Impersonales*, a poetry book written by Carlos Schilling. My objective is to deal with the tensions between identity and otherness that are presented on it, in order to link them with a ludic poetic project. I will start from the notion of "game" from Johan Huizinga to think about the elements of the book that refer to a ludic conception of poetry. Then, I will approach the configuration of subjectivity, problematizing the lyrical selves, based on concepts from the theoretical proposal of Deleuze and Guattari. In this sense, I propose that in the book there are two strategies of suspension of the self and updating of otherness: disguise and becoming. I articulate these aspects in two notions that arise from the poems: the writing / reading of *Confesiones Impersonales* as a *varieté* or variety show, and poetry as a ludic opening to the denied.

Key words:

BECOMING – CARLOS SCHILLING – *CONFESIONES IMPERSONALES* – GAME – SUBJECTIVITY

*Estudiante de Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Miembro del equipo de investigación “Identidad, otredad, género y escritura en la literatura argentina desde 1940 hasta el presente”. jjozamixd@gmail.com. Recibido 20/04/17. Aprobado 12/06/17.

Introducción

Carlos Schilling es un escritor cordobés cuya obra no ha sido muy estudiada aún. Licenciado en Filosofía, reseñista y periodista cultural del diario *La Voz del Interior*, su producción incluye textos de género novela –*Mujeres que nunca me amaron* (2007)–, relato –*Disfrazado de Novia* (2016), *Experimentos con Seres Humanos* (2014), *Diana y Nadia* (1999)– y poesía –*Confesiones Impersonales* (2010), *Mudo* (2001), *Formas de Ver el Mar* (2006)– y ha sido publicada casi en su totalidad por editoriales independientes cordobesas, entre ellas, Recovecos, Alción y Nudista. Es un escritor conocido en el ámbito de la poesía y la narrativa cordobesa (galardonado por el Concurso de Cuentos Mujica Láinez y por el premio Jaime Gil de Biedma, invitado del Festival Internacional de Poesía de Córdoba I y II, y, en varias oportunidades, participante de la Feria del Libro de Córdoba), la ausencia de textos académicos que aborden específicamente su producción literaria es notable.

Teniendo en cuenta este relativo vacío, es posible rastrear referencias y menciones a su obra poética. Se lo ha vinculado con constelaciones de autores incluidos en la Poesía de los 90 (Samoilovich, 2006) o con la Joven Poesía Argentina (Damiani, 2004). En un artículo reciente, Marengo (2014) lo circunscribió al fenómeno editorial dado después de la crisis económica nacional del año 2001, momento en que la expansión del circuito editorial independiente permitió la edición, publicación y difusión de estéticas *sui generis*, alejadas de la relativa homogeneidad del mercado literario de masas.

En este contexto, la obra de Schilling aún no ha sido revisada a fondo por la crítica académica. Por lo tanto, la escasez de referencias o citas a fuentes académicas específicas se debe a su inexistencia. En especial, recurriremos a textos periodísticos, reseñas y entrevistas para comenzar a mapear una posible lectura de nuestro problema.

Ahora bien, este artículo se centra en el poemario *Confesiones Impersonales* (2010. Alción). Encontramos en él una pieza clave para pensar la escritura de Schilling, ya que, además de consolidar características de su poesía, abunda en la reflexiones sobre su propia práctica de la escritura. La autorreflexividad del autor parece relevante para construir, en diálogo con los conceptos teóricos que sugeriremos, conceptos críticos que sirvan a su posterior estudio. Una serie de particularidades inscriben *Confesiones Impersonales* en una línea experimental en donde el excesivo trabajo formal se tensa en su relación con el lenguaje y el yo.

Pero los elementos formales y semánticos son reconfigurados en una búsqueda literaria que puede leerse como un espacio libre de juego. Entendemos el juego desde la perspectiva de Johan Huizinga como una “acción libre ejecutada como sí y sentida como situada fuera de la vida corriente (...), que se ejecuta dentro de un determinado orden y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas” (2007: 27). En el artículo desarrollaremos cómo *Confesiones Impersonales* se vincula a lo lúdico, particularmente en dos aspectos: el excesivo formalismo y el tratamiento del yo. El poemario, que va y viene entre el lenguaje coloquial y el lirismo, organiza la presentación de múltiples yoes líricos, usando como recurso retórico reiterado el monólogo dramático.

En esta oportunidad, problematizaremos las tensiones que oscilan entre los polos identidad/alteridad en relación con la subjetividad, entendiendo esta, desde la propuesta filosófica de Deleuze y Guattari, como un permanente movimiento que se manifiesta de manera creativa y rizomática. Sin embargo, si no consideramos el componente lúdico de

su escritura, las relaciones mismidad/otredad y la concepción de subjetividad que subyacen al poemario no pueden comprenderse de manera atinada.

El manual y los dados: un comienzo pautado

Para comenzar a problematizar la escritura Schilling, consideraremos aquello que los lectores ocasionales o los críticos anteriores han visto en ella, rápida o ingenuamente; qué es eso que domina el interés o la experiencia de los otros en tanto copartícipes de la lectura-juego.

A propósito de Schilling, Samoilovich (2006) se refiere al uso del endecasílabo, de la misma manera en que Marengo (2014) remite a su recuperación de la tradición culta, en particular, de sus elementos formales: rimas, verso medido, formas estróficas. También Foguet (2012: s/n), en “Objetivación de una lectura”, una reseña de *Confesiones Impersonales* publicada por la reconocida *Hablar de poesía*, hace hincapié en la “severidad formal” de la poesía de Schilling.

Si comenzamos por este aspecto, una primera mirada nos lleva a observar que *Confesiones Impersonales* consta de cincuenta poemas de treinta y tres versos endecasílabos cada uno. La preocupación por la rigurosidad formal, además, es manifestada con recurrencia: “hay demasiados versos en el mundo / (...) millones de palabras / cantadas y contadas con los dedos” (Schilling, 2010: 99); “He contado las sílabas que faltan / para que tu universo sea un verso / (...) y tu risa una rima más probable” (2010: 37). Esta búsqueda de musicalidad, que podría parecer un retorno a una manera tradicional de concebir la poesía (métrica, ritmo, rima), puede leerse como una marca lúdica de su escritura. En efecto, dice Carlos Schilling en una entrevista: “escribo poesía como quien resuelve un crucigrama, digo: me impongo restricciones formales que considero muy productivas. Esa especie de desafío intelectual me lleva a perder la cabeza durante horas” (Fernández, 2014: s/n).

En pocas palabras, podríamos decir que la estrategia de Schilling es sobrecodificar el poema en su dimensión material. Con respecto a esto, Damiani (2011) en *La gaceta* dice: “Su poesía es siempre (y antes que nada) música (...) Música vana, música porque sí”(s/n). Obviando un poco el parafraseo de los versos de Nalé Roxlo, hay que pensar en cómo la describe: “vana”, “porque sí”. No trata de remitir a algo vacío, frío o insignificante. En la idea de lo vano tal como la plantea Damiani, creemos que está el eco de la filosofía kantiana del desinterés. Una mirada que se sitúa en lo lúdico, en el entre lector/obra, en el libre juego de nuestras facultades.

Si acordamos con Huizinga en que “el juego en es una acción libre ejecutada (...) sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno” (2007: 27), cobran sentido la música porque sí, el poema crucigrama, la escritura desafío. Conducen, justamente, a ese aspecto del juego y de la actividad poética: la poesía que se hace y que es por sí misma, sin otra finalidad y sin otro ser que su propio devenir. La pregunta por el porqué de la poesía es formulada constantemente: “qué cifra su abundancia” (2010: 100), “qué sentido tiene / un juego de palabras” (2010: 37). El poemario es una respuesta tentativa.

Como es usual en su narrativa y en su poesía, Schilling va marcando las pautas de lectura, esbozando y explicitando una poética propia a medida que el movimiento de lectura avanza. Esta pauta de lectura es una norma que se ve, que se materializa en el significativo en tanto exigencia formal y que, además, reflexiona explícitamente sobre sí misma. Así, crea puestas en abismo que, en ocasiones, tienen su propia métrica y sus

propios acentos, a la vez que respetan las características formales originales del poemario:

(...) La canción que ahora vuelve
a surgir de mis labios como un rezo
personal: *Cuánto sobra, cuánto falta*
cuánta luz/ hay en casa / Si me quedo
o me voy / es lo mismo / porque soy (2010: 88)

En este ejemplo, las cursivas y las barras están puestas por el propio autor.

Ahora bien, según Huizinga, otra de las características del juego es que crea un mundo temporario distinto del mundo habitual, ordenado por reglas propias que “determinan lo que ha de valer dentro del mundo provisional que ha destacado” (2007: 24-25). Esas reglas propias constituyen un orden absoluto dentro del poemario y tienen consecuencias importantes en lo que se vuelve decible para la poesía de Schilling. Para comenzar a observar estas “instrucciones de uso” nos referiremos al título y a los poemas inicial y final.

El título del libro es el punto de partida. El género “confesiones” remite a un discurso donde un sujeto expone culpas ante una autoridad religiosa o jurídica. Es decir, que implica la concepción de un ser más bien identificable con el sujeto racional cartesiano. Mientras tanto, el adjetivo “impersonales” conduce, contrariamente, a la suspensión de ese yo indivisible, estable y racional para abrir camino a una multiplicidad de yoes, porosos, inestables, permeables a los flujos de deseo y a la afección. Es otra concepción del Ser, que Deleuze vincula con Spinoza:

Un individuo está definido por (...) un conjunto hecho de movimientos y de reposos, de velocidad y lentitudes, bajo las cuales infinidades de partes le pertenecen. En fin, cada individuo es un colectivo, cada individuo es una manada (...) por otra parte, es un poder ser afectado. Entonces no se lo define ni por una forma, cualquiera sea, ni por un sujeto cualquiera sea (Deleuze, 2005: 309)

El título del libro es casi el único paratexto que hay. La mayor parte de los poemas que lo componen (las excepciones son las “glosas”) no tienen nombre ni numeración, como si se pretendiera eliminar todo elemento de ruptura abrupta y no dejar más que un *continuum* ralentizado por umbrales de silencio -visualmente, los blancos dejados entre poema y poema- y acelerado por el ritmo y la sonoridad del flujo del lenguaje en los versos.

El primer poema marca un punto de inicio explícito mediante la frase “ahora mismo empieza la canción” (2010: 7). Anuncia al lector que se va a enfrentar con una poética de lo transpersonal o lo trans subjetivo. No solo nos referimos al tránsito por una multiplicidad de yoes, sino también al paso por los umbrales de lo subjetivo, zonas de contaminación entre el yo y lo otro:

Ahora mismo empieza la canción
de las últimas horas y las voces
que la cantan parecen ser tu voz
tu propia voz, la voz de las mujeres
y los hombres que no pudiste ser
que no quisiste ser, la voz que ladra,

la voz que muge, la negada voz (Schilling, 2010: 7)

En un poemario donde abunda la primera persona del singular, el primer poema convoca a una segunda persona gramatical a “la canción”. Esta es configurada como alteridad que se asemeja, rechaza y desea a otras alteridades múltiples. En algún punto, sin embargo, es indistinguible de todas ellas. Es así que el poema y la literatura se plantean como un espacio de potencia, de disfraz y de devenir, de fuga de los estratos que constituyen el yo. En ellos se permite la posibilidad negada, otra.

El escritor cordobés lo expresa así: “Me parece que la literatura tiene un movimiento (de) trabajar en el espacio de lo potencial, de lo que no pudo ser el mundo, de lo que no es el mundo, de lo que no termina de ser” (Almeida, 2012: s/n). Por ello, hay numerosos pasajes en *Confesiones Impersonales* en los cuales el sí mismo aparece como una limitación o una cárcel: carece de música, está condenado a morder siempre su propia lengua:

la negada voz
que surge como baba de tu boca
que es la boca de nadie, sin palabras,
sin música y sin aire, despojada
también de toda carne que no sea
la carne ya mordida de tu lengua (2010: 7)

La voz, el lenguaje, como uno de los estratos fundamentales de subjetivación se descodifica, por decirlo con Deleuze, la voz atraviesa territorialidades múltiples, humanas y animales, hasta su propia abolición, su propia negación: “(...) en ninguna/ voz persiste el sonido de tu voz” (Schilling, 2010: 8).

Pero si el yo es una cárcel *material* posible, guarda la ambigüedad de que si se pierde, si el ser/ individuo/la voz muere, también muere el yo potencialmente alterno— “la canción final/ para los huesos nunca sepultados” (2010: 7). Aquí es donde parece particularmente productivo el aparato conceptual deleuziano. Permite pensar en los regímenes molares de producción social, determinantes de la existencia de sujetos en tanto organismos-rostros diferenciados; y a la vez, en regímenes moleculares de deseo capaces de sustraerse de ese código unívoco donde a un organismo le corresponde un sujeto, un rostro y una voz.

El autor traza un primer movimiento lúdico en el que nos convoca, como lectores, y advierte que su escritura transita entre lo más rígido del código y su fuga, entre el disfraz y el devenir. Por ello, dentro de los límites del poema, es válida cualquier zona de pasaje o tránsito entre el sí mismo y el otro.

El poema final del libro tampoco parece tener una ubicación antojadiza. Es más, es un poemario constantemente autorreferencial. Si el primer poema trae un “aquí comienza”, el último se pregunta: “¿es el fin el principio de otra historia?”, “¿cuál sería el modo/ de conocer que en la A ya está la Z/ y que las sobras son la obra completa?” (Schilling, 2010: 105). Incluso, los últimos cuatro poemas abandonan totalmente el monólogo dramático, antes tan visitado, para dedicarse a reflexionar sobre la poesía.

La ubicación de los poemas inicial y final revela la importancia que tiene el factor estructural en los textos de Schilling. El último, además, refuerza la idea spinoziana del individuo como multiplicidad, del ser como lo potencialmente infinito, que era anticipada por el primero:

Tal vez existen demasiados seres
en cada ser y demasiados mundos
en cada mundo y nunca se terminan
no, pasan pero nunca se terminan (Schilling, 2010: 105)

Pero también hay otra reminiscencia del poema inicial –“las bocas no besadas”, “las lenguas descarnadas” (2010: 105) –, emparejada con una sugerencia de recomienzo, de retorno. De hecho, además de ser una estrategia estructural de todo el poemario, varios poemas reiteran esa estructura cuasi circular, en la que un verso o idea similar a los iniciales se repite hacia el final. Configura un tiempo poético recursivo, en esa tensión entre lo que exige un acabamiento y, simultáneamente, sugiere un deseo ferviente de continuidad, de reinicio o de circularidad.

En la mayor parte de los poemas hay una angustia alrededor de la muerte, de los finales y del paso del tiempo como algo definitivo, componente que podría leerse como la reformulación de un tópico tan clásico como el *tempus fugit*. Entonces la poesía es la manera de contraatacar esa inexorabilidad, como dice en otro poema: “la que aplaza / cualquier posible despedida y crea / un tiempo contra el tiempo” (2010: 40). El poema final trae la misma angustia que el primero en aquello que se agota en sí mismo, en una sola posibilidad.

Cuál, cuál sería el modo de volver
a romper este vaso en otra vida
y contar cada vidrio y suponer
que la suma es la forma y la medida
de un acto para siempre reversible.
Tiene que ser, sí, debe ser posible;
más que posible, justo; más que justo,
necesario, sentir el mismo gusto
de este vino en las bocas no besadas
todavía, en las lenguas descarnadas
de quienes nunca fueron mis amantes (2010: 110)

El yo tiene que ser múltiple, el tiempo tiene que ser reversible, no solo en el sentido de lo que vuelve su marcha, sino de lo que en su reverso es distinto. Es el pliegue deleuziano, cuya línea del afuera constituye el nicho de donde surge el adentro.

De esta manera, el poemario avanza desplegando una serie de yoes inestables y discontinuos. Por lo tanto, cancela el simulacro de identidad entre la voz de los distintos poemas y de una poesía pretendidamente autobiográfica. En cambio, opta por explotar la veta ficcional y dramática de lo poético y subrayar la distancia que hay entre las voces de los enunciadores líricos y la voz autoral. De este modo, crea el ámbito lúdico en el que la voz de todo ser es posible y ninguna es enjuiciable. El juego suspende cualquier pertinencia de juicio ético ya que establece un estado de excepción, de suspensión temporal de la vida ordinaria (Huizinga, 2007: 27). Entonces, toda voz y toda perspectiva se vuelven dignas del poema.

Las muecas de lo impersonal: el disfraz y el devenir

Con gusto al proyecto neobarroco de Severo Sarduy, el yo se disfraza y se enmascara, adquiere o simula formas y nombres distintos, o se suelta a la fuga y al devenir. Muta: “Ahora soy un rey (...). Ahora soy un sol (...). Ahora soy un dios”

(2010: 77-78). Problematizaremos los modos en el que el yo se contrae, se pliega y despliega, cómo deja entrar voces otras a través de corrimientos entre las fronteras de la identidad y la alteridad, y cómo esto supone momentos de incertidumbre: “planta que trepa soy, bestia que reptá, / pero qué soy si nunca soy lo mismo” (2010: 75).

Esto hace que varios poemas de *Confesiones Impersonales* tengan, más bien, un carácter de pasaje, de escala hacia otro territorio. Este pasaje lúdico de un yo a otro(s) permite experimentar con temáticas poco habituales para la poesía lírica argentina. Marengo (2014) habla sobre la exploración del mal desde la perspectiva del yo lírico en Schilling. Nosotros usaremos la fórmula de “lo negado”, reiterada en el poemario, para referirnos a la apropiación de la voz de cualquier alteridad –relacionada o no con el mal.

Cada poema presenta un microcosmos alrededor de un personaje o de una idea y, en tanto unidad relativamente aislada, tiene una organización particular de las cosas, configuraciones propias en torno a lo mismo/lo otro, y al sistema de oposiciones y jerarquías que se puede deducir de ellos.

En principio podemos señalar el poema trigésimo octavo, donde el yo lírico se disfrazó de pedófilo: “Chiquitos, qué bellezas. / ¿Me dejan que los lave con mis manos? / ¿me dejan que los roce con mis labios?” (2010: 81). Schilling se hace cargo de ciertas representaciones o enunciados y los hace entrar en el ámbito poético para dar con esa imagen de lo singular. El yo en este caso no se nomina como en otros poemas—por ejemplo: “si ahora adopto el nombre del verano” (2010: 85), “soy una vieja dama sin nobleza” (2010: 87) —sino que se sugiere mediante la apropiación de una cadena semiótica cristalizada en un enunciado y una representación: “vení, tocálo, ¿lo querés? Subí / al auto y dame un beso” (2010: 81).

Algo similar ocurre con el poema vigésimo cuarto, “la canción del carnicero”, en el cual se juega con la usual representación de los asesinatos como carnicerías. Se sugiere, con un dejo de amenaza, que la canción es la de un asesino. Este poema también es interesante porque, al igual que uno mencionado anteriormente, también recurre a la puesta en abismo, con las mismas características formales (la cursiva y las cesuras indicadas con barras).

*(...) corto carne
con cuchilla/ y también los huesos corto,/
Solo con mi puñal corto/ la vaca
que mejor chilla(...)
que nadie con su voz
nombre/ el cadáver en la mesa/
ni pregunte cuánto pesa/ ya sin vísceras
un hombre (2010: 54)*

De la misma manera, veamos el siguiente fragmento del poema consecutivo:

examinemos otro cuerpo vivo,
la rara anatomía de esta joven
desmayada que casi no respira
y que no quiere despertar del sueño
con los ojos vendados y vestida
como una puta, sí sí, recorramos
con un dedo el contorno de sus piernas,
calculemos el peso de sus manos,
y midamos el largo de sus brazos (2010: 83-84)

En este poema, el yo lírico se presenta como un observador de una mujer inconsciente. La mujer está construida como una otredad pasiva, tan cosificada que se extrae de ella medidas y pesos, se la observa tan detenidamente como si el poema necesitara detenerse en la minucia con que observaría el acosador... El fragmento presenta una tensión, un señalamiento irónico, porque al nombrar el diván –unos versos más adelante– se nos da a entender que la mirada perversa es la del psicoanalista. Es un enunciado misógino –“vestida como una puta”(2010: 83) –, que no se corresponde para nada con lo políticamente correcto, pero sí con estas ventriloquías poéticas; con esta asunción de que en el yo y en la literatura cabe todo lo virtualmente posible. La asunción de estas voces, que son alteridades sociales, es una de las marcas de lo experimental en la poesía de Schilling.

Ahora bien, este poema permite ahondar en otras consideraciones que se reiteran en varios poemas a propósito de las configuraciones de la identidad/otredad, relacionadas con lo que se dijo acerca de la identidad en tanto correspondencia sujeto / organismo / rostro. Sigamos examinándolo:

(...) su figura
de mujer que reposa en un diván
y que parece hundirse lentamente
en sí misma, en su carne, en esa carne
sin fondo y más oscura que la tierra
donde podríamos cavar su tumba (2010: 84)

El poema hace corresponder la mismidad de la mujer con su carne y la carne con la tumba/muerte. De nuevo se reitera la idea limitada del yo como eso que conduce a lo entrópico.

Si en el anterior poema lo femenino era un otro pasivo/cosificable podemos señalar un poema distinto en el cual el yo lírico se reterritorializa en la feminidad, pero se jerarquiza con respecto a los otros personajes del monólogo dramático con gran dinamismo. Es otra estrategia de suspensión o de basculación del yo. En *Confesiones Impersonales* los yoes líricos no tienden sólo a las sobrecodificaciones del disfraz; también recurren a la fuga parcial del código, al devenir. Leamos:

Yo puedo disfrazarme de princesa/
y recorrer los campos escoltada/
por zorros y gallinas, ser señora/
de los corrales, madre más que hija (...)
llegar vestida de princesa al mundo/
de los espectros y decir: yo soy
la reina, si me miran ven el cielo
que perdieron sus ojos (...) (2010: 13-14)

En este poema, la construcción de lo femenino está totalmente invertida con respecto al anterior: actividad, desplazamiento, deseo, jerarquización. Sin embargo, esa reterritorialización femenina y antropomorfa no es estática y entrópica como antes, sino que en su dinamismo no tiene límites. Más bien, participa de nuevos devenires que vuelven a implicar nuevas fugas: “esas nubes/ oscuras son mis planes de tormenta/ y tengo otras ideas para el día/ que ya anuncian los gallos en la tierra” (2010: 14).

Las líneas de fuga del yo se propagan y superponen, agenciadas por un flujo de lenguaje que funciona a manera de conjuro que instaure nuevos órdenes: “yo puedo

disfrazarme de princesa” (2010: 13), “yo soy la reina” (2010: 14), “si dejo que mi voz / formule sus sentencias” (2010: 14). Se lo puede pensar desde muchos órdenes. Mientras que en el poema anterior se sobrecodificaba el cuerpo como un organismo/sujeto en términos cuantificables, en este hay otras afecciones que no participan necesariamente de ese plano de organización. Se involucran otros devenires y otras potencias que expanden el cuerpo: “quiero que coman pasto de mi cuerpo/ y beban agua de mis venas” (2010: 14).

En otro de los poemas, el yo lírico deviene caballo. Aquí es útil pensar con Deleuze que devenir no es imitar o lograr una correspondencia formal, sino entrar en agenciamientos que hagan oscilar el yo en un tránsito continuo hacia algo otro. Podemos decir que hay varios poemas de *Confesiones Impersonales* en donde se crea una (re)territorialidad alrededor de un yo, luego, a partir de ese territorio, se piensa una línea de fuga. El poema comienza señalando la tercera persona, pero no hay signos gráficos más allá de la coma que impidan el cruce fluido entre la primera y la tercera, entre el yo y el otro: “Ahora soy un rey, dijo el caballo”. Es un vaivén en el que se va recogiendo lo que Deleuze y Guattari llaman agenciamientos, cortes que predisponen las partes del cuerpo a afectos inusuales. Se los va enunciando: “Si me ladran los perros, les pateo”, “trote por las calles / tirando un carro lleno de verduras”, “el bruto que galopa sobre mi lomo” (2010: 78). A partir de esos agenciamientos, el devenir se juega en dos impulsos fundamentales:

...Hay
una razón para correr si nada
se mueve en el paisaje y dos impulsos
contrarios tiran de mi cuerpo: fuga
o sumisión (2010: 78)

Para decirlo con Deleuze, puede haber cierta poesía que nos presenta un yo lírico muy marcado por esquemas de arborescencia, es decir, codificado y territorializado en sistemas de oposiciones binarias estables. Al menos, poesía que ha sido leída de esa manera. Es el reflejo de las oposiciones que brinda nuestro sistema de jerarquías patriarcal, capitalista y especista para subjetivarnos y situarnos en el mundo: hombre/mujer; adulto/niño; vegetal/animal/humano. “El libro como realidad espiritual, el Árbol o la Raíz en tanto que imagen, no cesa de desarrollar la ley de lo Uno que deviene dos, dos que devienen cuatro...la lógica binaria (...). Ni qué decir que ese pensamiento jamás ha entendido la multiplicidad” (Deleuze y Guattari, 2004: 11).

Por el contrario, la poesía de Schilling intenta ser una apuesta por lo múltiple. Juega con un yo que está en constante movimiento de territorialización y desterritorialización, organización y desorganización. Atraviesa segmentos y códigos duros como una ficha se desplaza por el tablero, casillero por casillero, o se sustrae a las segmentarizaciones unívocas y roba una tarjeta, vuelve tres casilleros, vuelve al inicio. El yo entra en una zona de mutación donde se corren los límites subjetivos de lo idéntico / lo diferente y juega constantemente en esa zona de contaminación o contagio.

Esto es más exacerbado en otros textos donde el yo lírico no está construido ni con las características de lo masculino ni de lo femenino ni tan siquiera lo humano o animal, sino justamente como un devenir o una errancia: “yo también alterno: / soy dama, soy conejo, soy dos mesas / dispuestas para el té de la hora cinco” (2010: 28); o bien como una entidad sin cuerpo ni nombre conocido: “en los sentidos de mi nombre caben/ todos los nombres que el silencio arrasa” (2010: 29).

Además, hay poemas de *Confesiones Impersonales* en los que el devenir no necesariamente se da de esa manera, pero no por eso dejan de señalarse líneas de desestratificación. El vigésimo séptimo poema define una línea bastante llamativa en donde comer también se convierte en una línea de fuga, de zona de paso. El comer se vuelve la expresión del deseo de otros afectos bloqueados:

Hay deseo en las bocas que se abren
para beber el aire de otros labios
sedientos, hay deseo y hay piedad
y hay agonía cuando quiebran huesos
o muerden carne roja con sus dientes (...)
(y) no consiguen cambiarse en las criaturas
que devoran, en cerdos, cebras, cabras
o cobras, hay deseo y hay pasiones (Schilling, 2010: 60).

El poema termina con un giro en el que es ambiguo si la segunda persona que aparece es “comida” por las criaturas que ha devorado, como si esas criaturas, a su vez, se re-territorializaran en esa deglución, en ese pasar por la boca/voz: “hay la justa sensación / de que comer condena a ser comido”; “ya nada de tu cuerpo / desperdician mi amor, nada de nada” (Schilling, 2010: 60).

De la misma manera, hay otros en que se traza una línea de desestratificación que tiene que ver con esta reversibilidad. No todas se plantean como disfrute. En el décimo cuarto, el contacto disruptivo con el ámbito infantil desestabiliza al yo, lo sitúa contra una alteridad nueva, constituida por todo un bloque extraño de infancia: “no quiero ser el lado / visible de esas formas invisibles / cuando duermo en la cama de mi hija” (Schilling, 2010: 33). Las muñecas, el perro de peluche, el oso de plástico plantean dudas o generan miedos: “y no quiero saber si es más profundo / mi sueño que sus sueños de criaturas / extrañas a la vida” (2010: 33); fugan el yo algo irreconocible o informe: “por qué vive en mí un fugitivo”, “ninguna visión, ninguna cara, viene a llenar el hueco de mi cara” (2010: 33-34).

Varios poemas se juegan en estas inversiones. Estos nichos en los que hay una zona de indistinción entre lo mismo y lo otro, entre víctima y verdugo, entre animal y humano se repiten mucho: “con esa cualidad de ser ajeno / que tiene lo más propio, lo más íntimo” (Schilling, 2010: 89). La canción del carnicero reza algo similar: “*no somos simples cuchillos, / somos tu / propio revés*”.

Es una poesía, más que *impersonal*, transpersonal o transubjetiva. En casi todos los poemas hay una primera persona, pero el “yo” está diseminado en territorialidades móviles y cambiantes. No se rehúye de la singularidad ni se la esquivo. Se ahonda en cada una posible. Schilling expresa en una entrevista:

la literatura es, de alguna forma, la ciencia de lo singular, la ciencia de lo individual. Es un instrumento que nos permite llegar a las personas una por una. El principio de singularidad para mí es la máxima de la literatura. (...) No sé si el yo es sustancial o si es una construcción; sea como sea, es de una singularidad extrema. (Almeida, 2013: s/n)

Símbolos y rimas

Es curioso que señale a la literatura como ciencia de lo singular y como instrumento que permite llegar a las “personas una por una”, como citamos en el párrafo anterior. Porque ese principio de singularidad va más allá de lo personal. Al menos, para referirnos a *Confesiones Impersonales*, podríamos valernos del quinto poema:

Una canción te prometí y me estoy
complicando en un acto de tan rara
forma de ilusionismo que ningún
teatro de variedades inhumanas
me dejaría presentarlo en vivo
o en muerto. (2010: 16)

Creo que la forma de abordar la escritura/lectura de este poemario es verlo como teatro de variedades (humanas o no), una escritura/lectura *variète*. Estas son espectáculos teatrales compuestos por una cantidad de números artísticos que no necesariamente están relacionados entre sí, ni ordenados lógicamente y que pueden incluir las disciplinas teatrales, circenses o gimnásticas más diversas. De alguna manera, los diferentes artistas transcurren por el escenario mientras lo que permanece estable es el espectador y el lugar físico en donde la función se desarrolla. Esto es algo que podríamos decir sobre *Confesiones Impersonales*: el soporte material, su contexto escénico es el riguroso formalismo y, sobre ese esquema, el lector/espectador se hace partícipe del drama y el despliegue de personajes o yoes.

Huizinga considera que el drama, al manifestarse en su representación, es la forma artística que más conserva su carácter lúdico. Por eso, el poemario recupera, en la medida de lo posible, ecos teatrales o de declamación. La recurrencia al monólogo dramático, entonces, es estratégica. Incluso abundan pequeñas fórmulas fragmentarias, a veces aisladas, típicas de estos espectáculos: pequeñas presentaciones –todo el poema inicial, la introducción antes de que “cante” el carnicero–, llamados de atención –“más tiempo, por favor, sólo más tiempo” (Schilling, 2010: 90) o hasta pedidos de silencio –“ya no quiero escuchar ninguna voz más que la mía” (2010: 21).

En relación a esto, podemos retomar algo que el antropólogo escribe a propósito del carácter lúdico del teatro griego: “el actor que para el espectador se ha desprendido del mundo corriente se siente, en este entusiasmo, mediante la máscara que lleva, colocado en el yo ajeno, que no ya representa, sino que actualiza” (2007: 185).

La expresión “yo ajeno” parece sumamente acertada para expresar tanto la manera en la que el lector/espectador se hace partícipe del juego y se deja afectar por potencias desconocidas, como la tensión que hay entre la identidad y alteridad en *Confesiones Impersonales*. El deseo ferviente y festivo, reiteradísimo, de los yoes ajenos, o como decíamos antes, de las voces negadas, sin importar cuáles sean:

De una mujer que chilla por mi boca,
Y por su boca y por la boca muda
de todo lo que sea una llamada
chilla, chilla y chillando me convoca
al fulgor de la fiesta más desnuda (Schilling, 2010: 75)

Al respecto, de nuevo señalo atinadísima la breve reseña de Damiani, quien considera que:

esta fuerte apuesta arroja al poeta en una zona de indagación potencial que recorre todos sus libros, en donde las palabras son extremadas, tensadas como cuerdas a punto de romperse, para que sea imposible decidir entre el sonido y el sentido. Coherentemente, el tema en la obra de Schilling es ese mundo de posibilidades al que sólo se puede acceder a través de la poesía o la ficción. (Damiani, 2011:s/n)

Schilling se vale de la poesía como lugar por excelencia de la desestratificación del lenguaje y del quiebre de la significación cotidiana. Pero, de algún modo, también se vale del vacío del “yo” en tanto categoría gramatical y aprovecha esto para explorar “mundo sumergido en otro mundo” (2010: 33), el espacio “normal para los monstruos” (2010: 23); toda esta experiencia de borramiento y corrimiento de las fronteras de la identidad y la alteridad subjetivas. Ese chillido de boca muda que señala el poema es la llamada a la fiesta, es la suspensión de las palabras corrientes, al igual que los mugidos y ladridos del primer poema del libro. A partir de ese nicho, de ese centro de lenguaje otro, es posible la “ciencia de lo singular”.

Por eso, el formalismo no es un procedimiento sin consecuencias a nivel de sentido, sino que, como el disfraz en la época del carnaval, es un indicio de tergiversación, de apertura a otro orden. Hace ingresar los signos a un régimen de destitución del orden sintáctico y del significado.

Este funcionamiento que se exhibe y se ostenta está cargado de autorreflexividad, de un decir su propio movimiento: “Sílabas, cuento sílabas, divido, / palabras con los dedos y descubro / que Silencio demora más que Ruido” (2010: 101). Silencio dura más que Ruido en el espacio lúdico del poema, en donde no se necesita más que la duración en tanto material significativa de las palabras. De la misma manera que “rata”, “delata”, “serpiente” y “tridente”, están para exhibir el mecanismo y reflexionar sobre él, para explorar lo negado:

Pero volvamos a mis dedos
volvamos a partir las cantidades
sensibles de este mundo que subsiste
más en el sueño que en la realidad
y nos deja cantar si no encantar
con el mismo silbido a la Serpiente y
y a la Rata: *vení,/ bailá / que el gato/
no está,/ seguí, / picá,/ la piel / cambiá...*
sí, que otra vez las manos sean patas
y los dientes colmillos, y que escarben
y que muerdan, criaturas concebidas
para ser símbolos & rimas: rata
con delata, serpiente con tridente
y que la fábula persista en mí
como la Sombra de Otro Reino (2010: 102)

En este poema (el cuadragésimo octavo) están expuestas más que bien estas relaciones entre la tensividad del lenguaje y la disposición a lo otro. Cantar es quitar al lenguaje de su uso ordinario; es “encantar”, conjurar: dejarse afectar y poner los dientes y las manos en estos devenires animales que escarban, muerden, predisponen el yo a movimientos y potencias ajenas. Este devenir criatura no es ajeno al canto y al silbido, al quiebre del lenguaje, sino que se concibe en el entre del símbolo y la rima.

El juego de palabras también puede tener otro funcionamiento. “Qué certera ilusión es la tercera (...) / distinta a la segunda y a la primera” (2010: 103), remite seguramente al dicho popular “la tercera es la vencida”. Pero, a la vez, “tercera” y “certera” son anagramas. El lenguaje en toda la literatura deja de funcionar dentro de los planos de organización y significado. Abandona su lugar comunicativo y se desestratifica, se fuga del régimen de productividad y significado para volverse sobre una economía del gasto.

Pero, en Schilling (en otro gesto que rememora al neobarroco tal como lo plantea Sarduy), hay una ostensión del artificio, un complacerse en el desperdicio y en la exhibición de la reflexión. Cuando escribe sobre los juegos de palabras o cuando incluye elementos cercanos al discurso económico—“acredite tu deuda como duda” (Schilling, 2010: 103) —o el jurídico —“que conste en actas: nombre: / sra. Marisa Badino de Schilling; / domicilio legal: este poema” (Schilling, 2010: 66)—, está procediendo de esa forma: sometiéndolos al sentido tergiversado de su obra, en un doble movimiento en el que también desacraliza el espacio poético.

Hacemos una mínima referencia antes de concluir. La irreverencia al incorporar fragmentos de discursos que clásicamente no se integrarían al lenguaje poético, también puede leerse en sentido lúdico. “Glosa a La Tempestad, de William Shakespeare” y “Glosa a Saldo, de Jean Arthur Rimbaud” lo inscriben en una tradición de reescrituras de obras canónicas. Sin embargo, también hay glosas a música comercial actual (específicamente a canciones de Pet Shop Boys, un dúo de pop electrónico, y Placebo, una banda de rock alternativo inglesa), con lo que la glosa adquiere un carácter paródico. La parodia también tiene un funcionamiento reflexivo al conocer e invertir las características del hipertexto que parodia.

Estos elementos deberían abordarse en confluencia, porque no se puede comprender la relevancia que tiene el proyecto lúdico de *Confesiones Impersonales* sino se los articula. En primer lugar, es un poemario lúdico en cuanto se autoimpone un orden particular y determina espacio y tiempos de juego/poesía como suspensiones de la vida ordinaria y sus posibles juicios. Estos límites, marcados por el título y los poemas inicial y el final del poemario, comienzan a prefigurar en el texto su carácter autorreflexivo: poesía que, como toda literatura, es una pregunta por el acto poético y sus limitaciones, poesía que muestra sus artilugios y, con toda seriedad, se burla de ellos.

En segundo lugar, la instauración de un espacio festivo y de juego está totalmente vinculada al “espectáculo de variedades”, a la posibilidad de actualizar un yo ajeno en cada pasaje poético, en cada microcosmos. Aún si adquiere ecos de alteridades sociales netamente marcadas (el pedófilo, el perverso, el asesino/carnicero), aún si escapa a cualquier caja de resonancia y el yo se desdibuja hasta ser pura errancia o devenir. Es lo que había sido señalado como transubjetividad en sus dos gestos, el disfraz y los agenciamientos del devenir.

La escritura/poesía variedad además, no puede pensarse sin el vínculo con lo metapoético, porque es en esa autorreflexión constante que muestra su carácter desinteresado. Esta sustracción a la productividad le permite pervertir o invertir cadenas semióticas cristalizadas y darles nuevas disposiciones de acuerdo al juego, a la gestión de los afectos.

Es de ese modo que hay que entender, también, el goce en el desafío formal, en la exhibición del artificio y el trabajo con el significante, en la tensión sonido/sentido. En esta tensión entre lo material y el sentido del lenguaje se da la primera supresión de la

vida cotidiana productiva y es aquí donde comienzan las primeras líneas de fuga hacia algo desconocido o ajeno, en la voz o canción que, de repente, se deja hablar por lo mudo, por quejidos, chillidos, mugidos, ladridos, por las voces negadas en cualquier orden: negadas a la vida, negadas al yo lírico, negadas a la poesía. Esa integración de lo ajeno al yo tiene su primer movimiento en los cortes que el poema imparte al lenguaje.

Conjurar –consideraciones finales.

Tratamos de trazar el recorrido de una experiencia poética compleja, entretenida y laboriosa como es *Confesiones Impersonales*, atravesando los que consideramos los pilares de una poética que aún se está gestando: lo lúdico en sus elementos formales, en la configuración de un yo múltiple y en devenir, en sus exhibiciones reflexivas y metapoéticas. Quizá reste decir que estos rodeos y pasajes subjetivos, lo que llamamos “escritura varieté”, con toda la carga de divertimento que tiene, no está exento de angustias o temores:

Quando era chico me subía a un árbol y pensaba. Pensaba en la muerte. Mejor dicho: en una solución mental contra la muerte. (...) El conjuro contra la muerte estaba en las palabras que me decía a mí mismo: yo, yo, yo. Y razonaba: si borro el pueblo, si borro el árbol, incluso si borro mi cuerpo, ese yo sigue siendo un yo posible, el yo de todos los que pueden decir yo. En mi lógica infantil, deducía que la muerte iba a mantenerse en suspenso mientras alguien pudiera pronunciar la palabra “yo”. (Fernández, 2014: s/n)

La cuestión con la experiencia del devenir, en este sentido, tiene ese doble filo, o costado oscuro de la remota pérdida de la posibilidad del yo. Como dice Deleuze, desestratificarse de manera total, perderse en la línea de fuga es la propia abolición: la muerte, la locura. La pérdida del yo aparece recurrentemente como un temor, porque la poética de Schilling presiente que sin un nombre, sin un lenguaje, sin el yo, está aldeaña la propia muerte: “Nadie me nombra fuera de esta casa” (Schilling, 2010: 29), “menos / que neblina, sustancia reducida/al espanto de no tener un nombre, / y decirse siempre en palabras ajenas” (2010: 49).

Mientras tanto, la literatura cura la angustia de lo definitivo, de aquello que no ha sido o no podría ser y explora todas las posibilidades. Muestra todas las líneas temporales alternas, en las que el amor no correspondido deviene un amor con domicilio legal en el poema, en las que se abraza los cuerpos palpitantes de abrazos imposibles, o se siente el abrazo del viento en un repentino ser-árbol. Nos dejamos afectar y nos convertimos y disfrazamos. Entonces jugamos a ser otros y otras, monstruos y animales, padre y niña, conejo, Alicia y sombra, en un conjuro contra el tiempo y contra la muerte. Un conjuro que se sabe provisorio, que conoce los límites de su propio proyecto, pero en el ínterin se maquilla y hace muecas, se divierte, pone la muerte en suspenso y se dedica a poner y sacar máscaras, a hacer que el carnaval dure.

Bibliografía:

- Almeida, Eugenia (2013, diciembre 12) “Constelaciones Familiares” en *La voz* [On line]. Disponible en: <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/constelaciones-familiares> (consultado 24-5-2017)
- Damiani, Marcelo (2004, julio-agosto) “Joven poesía argentina: R. Bléfari, F. Casas, W. Cassara, M. Gambarotta, J. F.Garcá, M. Malusardi, S. Mattoni, J. Nespolo y C. Schilling” en *Revista Lateral de Poesía*. [On line], n° 115-116. Disponible en http://www.circulolateral.com/revista/indice/115_116.htm (consultado 20-03-2017)
- (2011, enero 23) “La poesía, la música y el fin como inicio de otra historia” en *La Gaceta literaria. Diario La Gaceta*. [On line]. Disponible en: < <http://www.lagaceta.com.ar/nota/418421/la-gaceta-literaria/poesia-musica-fin-como-inicio-otra-historia.html> (consultado 20-03-2017)
- Deleuze, Gilles (2005) *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Editorial Cactus, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. Editorial Era, Mexico.
- (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia.
- Fernández, Noelia (2014, junio 28) “Carlos Schilling y sus experimentos en humanos” en *Revista Paco*. [On line]. Disponible en: <https://revistapaco.com/2014/06/28/carlos-schilling-y-sus-experimentos-con-seres-humanos/> (consultado 24-05-2017)
- Foguet, Javier (2012, julio) “Objetivación de una lectura” en *Revista Hablar de poesía*. [On line], n° 25. Disponible en <http://hablardepoesia.com.ar/numero-25/objetivacion-de-una-lectura/> (consultado 24-05-2017)
- Guattari, Felix (1996) *Caosmosis*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- Huizinga, Johan (2007) *Homo Ludens*. Alianza, Madrid.
- Marengo, María del Carmen (2014) “La cuestión del otro en la poesía argentina y la crítica postcolonial: una unión posible” En Marengo. M , Bracamonte. J (directores) *Juego de Espejos. Otriedades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*. Alción Editora, Córdoba.
- Samoilovich, Daniel (2006) “Prólogo a *Twenty Poets from Argentina*” En Jorge Fonderbrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Libros del Rojas, Buenos Aires.
- Sarduy, Severo (2011) *El barroco y el neobarroco*. Cuenco del Plata, Buenos Aires.
- Schilling, Carlos (2010) *Confesiones impersonales*. Alción Editora, Córdoba.