

La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua

Gina Saraceni
Universidad Simón Bolívar - Caracas
marea132000@yahoo.com

Resumen

El presente trabajo se propone rastrear, en algunas voces de la poesía venezolana contemporánea (Igor Barreto, Yolanda Pantin), estados menores de la lengua que, por el modo como se enuncian, ponen en escena umbrales donde lo humano se excede y donde se muestra la inestabilidad de sus límites y sus posibles alianzas y contagios. El punto de partida será una reflexión sobre “lo animal” como presencia que se encuentra en el corazón de la subjetividad, en el ámbito de las pasiones, los sentimientos, la intimidad, como si la dimensión más humana del hombre necesitara de la referencia al animal para nombrarse volviéndose, de este modo, impropio. A partir de lo anterior, me interesa revisar cómo la poesía representa el umbral donde lo humano y lo animal se tocan, cuáles son las posibles significaciones de ese contacto y cómo habla la lengua que enuncia ese límite.

Palabras claves: vida, animal, exceso, lengua, poesía.

Abstract

In this paper, we propose to study some contemporary Venezuelan poets (Igor Barreto, Yolanda Pantin) and identify some lesser states of language which, through their articulation, display the threshold where humans surpass themselves and reveal the instability of its limits and its possible alliances and contagions. Our point of departure will be a meditation on “the animal condition” as a presence in the very heart of subjectivity, in our passions, feelings and intimacy, as if the most human dimension of men needed a reference to animals to be named, thus becoming improper. We shall use the above considerations to probe the ways that poetry represents the threshold where human and animal meet. In addition, we shall see

the possible meanings of this contact and the nature of the language that articulates this limit.

Key words: life, animal, surpass, language, poetry.

1. La vida oblicua

Porque desistir de nuestra animalidad es un sacrificio.

Clarice Lispector

En un pasaje de la novela *Agua viva* (1973), de la escritora brasilera Clarice Lispector (1920-1977), la narradora manifiesta su asombro ante la existencia de “una realidad nueva” donde la vida se excede y adquiere otras posibilidades de significación imprevistas para el discurso que determina lo que la vida es:

Estoy entrando subrepticamente en contacto con una realidad nueva para mí y que todavía no tiene pensamientos correspondientes, y mucho menos una palabra que la signifique. Es más una sensación atrás del pensamiento.

¿Cómo explicarte? Voy a intentarlo. Es que estoy percibiendo una realidad sesgada. Vista desde un corte oblicuo. Solo ahora presentí lo oblicuo de la vida. Antes solo veía a través de cortes rectos y paralelos. No percibía el sonso trazo sesgado.

Ahora adivino que la vida es otra. Que vivir (...) es algo más hechicero y más grácil sin por ello perder *su fino vigor animal*. Sobre esta vida *insólitamente sesgada tengo puesta mi pata que pesa*, haciendo así que la existencia fenezca en lo que tiene de oblicuo y fortuito y sin embargo *al mismo tiempo fatal*. Comprendí la fatalidad del acaso y no existe en esto contradicción. *La vida oblicua es muy íntima. No digo más sobre esa intimidad para no herir el pensar-sentir con palabras secas*. Para dejar ese oblicuo en su independencia desenvuelta (...). Somos de soslayo para no comprometer lo que presentimos de infinitamente otro en esa vida de la que te hablo (2010: 90-91; énfasis mío).

Este pasaje de la novela plantea la existencia de una vida “otra” cuyos rasgos fundamentales son la intensidad y la transversalidad; una vida que se manifiesta como sentir, como “sensación” que aparece

de modo sesgado y lateral, “detrás del pensamiento” y que se revela como presentimiento e intuición. Una vida que tiene algo de secreto y de imprevisto tanto en su forma de aparecer como en su forma de significar, y que no se puede nombrar con “palabras secas” ni tampoco mirar “desde cortes rectos y paralelos”, sino mediante un lenguaje que mira “de soslayo”, capaz de dar cuenta de “lo oblicuo de la vida”, de “lo que presentimos de infinitamente otro de esa vida”, cuya intensidad radica en su virtualidad e incumplimiento, en su “acaso” más que en su realización y que consiste más “en acordarse indirectamente de ella que en un vivir directamente” (91).

Ahora bien, esta “gracilidad”, este aparecer impreciso y lateral, esta potencialidad e indefinición tienen una dimensión fatal “y en esto”, dice la narradora, “no existe contradicción”. Es decir, allí donde la vida traza líneas de fuga que suspenden los límites que la contienen es donde muestra su potencia de desfiguración y resistencia, su capacidad de conectarse con otras especies y materias, con otras dimensiones de la realidad y mostrar, de este manera, otras concepciones de la vida que ponen “en suspenso las distribuciones jerárquicas y las distinciones normativas que el biopoder produce sobre la variación infinita de lo viviente” (Giorgi, 2007: 12).

Llama la atención el hecho de que Lispector, cuando se refiere a la vida oblicua, destaque “su fino vigor animal”, es decir, le atribuya una fuerza, una energía, una eficiencia que es animal y, a través del mismo lenguaje, con-el lenguaje, construya una conexión con lo animal que adquiere mayor significación cuando, en la frase siguiente, señala: “Sobre esta vida insólitamente sesgada tengo puesta mi pata que pesa”. “Tengo puesta mi pata que pesa” es una frase que le arranca a la narradora su humanidad para hacerla devenir por un instante animal y hacerle pisar la vida con el peso y el vigor que tiene la pata de una bestia. Una vida esta tan delicada como “hilos de tela de araña”, pero que hay que sujetar con la fuerza de una pierna animal.

Esta referencia a *Agua viva*, de Lispector, tiene la finalidad de introducir el problema que me interesa analizar en este trabajo que se relaciona con tres asuntos puntuales: 1) el de la vida humana como una producción del biopoder que delimita y circunscribe lo humano; 2) el del devenir-animal como potencia de diferenciación de lo humano

que desestabiliza la norma que lo contiene y da lugar a variaciones singulares de la subjetividad; 3) el del lenguaje como condición de aparición de la singularidad y como instancia que nombra lo singular de lo humano y pone en escena sus devenires.

Un recorrido —sin pretensión ninguna de exhaustividad— por estas tres cuestiones, servirá para acotar el problema que me interesa trabajar en esta investigación que consiste en explorar la relación entre poesía y animalidad o, más específicamente, el modo como la poesía hace del animal una lengua que actúa en la lengua y muestra el alcance de su potencia de afectar.

2. El animal de la lengua

¡Espléndido animal salvaje, ahora eres tú el que manda!

Edith Södergran.

Cabe destacar que uno de los debates más inquietantes del pensamiento contemporáneo es el que se pregunta sobre la vida del hombre como una producción de discursos, prácticas y dispositivos que la delimitan y definen diferenciándola de la de otros seres vivos y otras especies. Estos discursos tienen el propósito de determinar “lo propio del hombre” a través de la asignación de una serie de atributos que lo sustancializan y circunscriben alrededor del concepto de *persona* como categoría jerárquica que separa al hombre como sujeto e individuo de otros seres y materias vivientes (animales, vegetales, minerales).

Gabriel Giorgi, en un artículo titulado “La vida impropia. Historia de mataderos” (2011), al reflexionar sobre la importancia del discurso de la especie como “discurso fundante y casi siempre tácito a partir del cual se trazan los límites políticos, jurídicos y culturales de la comunidad en tanto ‘comunidad humana’”, destaca que se trata de un discurso “siempre atravesado por una inestabilidad que le es inherente”, por “una falla”, por “un punto ciego” que señala su insuficiencia e inoperancia para dar cuenta de ese “más allá” de la vida entendido como “fuerza que atraviesa las construcciones normativas del individuo y de lo humano y que las amenaza con su

pura potencia de devenir y de alteración” (Giorgi, 2007: 11). “La vida”, observa Giorgi, “se ha vuelto más allá de la subjetividad lo que viene a exceder los límites del sujeto individual, a arrancarlo del campo de la experiencia, a dislocar el campo de su conciencia, a vaciar su interioridad, a tensar violentamente su lenguaje, a reorganizar sus políticas, a reconfigurar sus modos de producción” (9).

Según lo dicho hasta aquí y tomando en cuenta planteamientos de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, hay en la vida humana una zona de indeterminación, incontrolable e incontrolada, donde el ser viviente que es el hombre se excede, excede las normas que lo sujetan y controlan, y da lugar a una serie de variaciones y anomalías que suspenden el orden de distribución de los cuerpos previsto por la biopolítica para dar paso a la emergencia del defecto, del error, de lo monstruoso, de lo animal. Más precisamente, de lo que se trata es de pensar la subjetividad no como una instancia organizadora de la experiencia sino como “pura virtualidad”, como conjunto de fuerzas que tienen “una variabilidad extrema” y una capacidad de afectar y ser afectadas. Además, se trata de fuerzas que cruzan “transversalmente los reinos de lo material, lo orgánico, lo psíquico (Sauvagnargues, 2004: 16) y abren la vida a devenires no humanos, inatribuibles e inasignables, “indefinidos” en el sentido de “no-formados”, que “no se cierran en una ‘forma’ total” y que dan cuenta de modos de subjetivación singulares y “oblicuos”, modos animales de lo humano que actúan políticamente al desestabilizar la oposición entre hombre y animal y al revelar la presencia en el hombre de una diferencia fluctuante que en su indefinición revela la singularidad de lo viviente, como se pudo observar en la escena de la novela.

Cabe insistir, siguiendo los planteamientos de Deleuze, en que la presencia de lo animal en la subjetividad no hay que entenderla literalmente como transformación del hombre en animal o como un asemejarse del hombre al animal, sino más bien como “lo anómalo del hombre” (72), como lo áspero, lo rugoso, lo insólito del hombre (55), “como devenir anómalo de lo humano” (74). Es decir, el animal como un “fenómeno de borde” al igual que esa realidad sesgada u oblicua de la que habla Lispector, que irrumpe e interrumpe la

linealidad de la vida con “su pata que pesa”; el animal finalmente es lo que le sustrae el organismo al hombre al hacer funcionar sus órganos inorgánicamente. Porque no se trata, según Deleuze, “de imitar al perro sino (de) componer su organismo con otra cosa” (135). El animal entonces es esa variación de lo humano que deshace sus límites y lo proyecta hacia un más allá de lo humano al volverlo materia intensiva y expresiva.

Es importante destacar, además, que estas zonas de indistinción de lo humano donde la especie falla y donde la vida se manifiesta en toda su diferencia, encuentran un lugar de inscripción en la estética. Es decir, son el arte y la literatura los espacios donde la “vida oblicua” se hace visible como materia expresiva y donde el afecto y las sensaciones que la conforman adquieren una lengua, se vuelven lengua.

Cabe preguntarse, entonces, con Giorgi: “¿Cuál es la relación entre el lenguaje y la singularidad?, ¿acaso el lenguaje tiende a suprimir, a borrar, a aplanar aquello que desborda o desbarata las identidades (...)? ¿Las palabras son el final de la singularidad de los cuerpos? ¿O son, por el contrario, el vehículo de su emergencia, su línea de constitución?”(2007: 24).

Estas interrogantes ponen un énfasis particular en el hecho de que “la vida oblicua” es un acontecimiento del lenguaje en el sentido de que su potencia y virtualidad, su devenir y exceso, capaces de producir otros cuerpos y otras significaciones de lo humano, solo se realizan cuando tienen una inscripción en la lengua. Para que esto ocurra, la lengua también tiene que perder sus límites, desbordarse, volverse extraña, anómala, rugosa respecto a su uso mayor y alcanzar un grado animal. Para poder nombrar esa “nueva realidad” de la que habla Lispector (esa vida inorgánica abierta al devenir y la variación), es necesaria una lengua que no reproduzca las reglas sino las mine, enrareciéndolas y rehaciéndolas de otro modo.

El animal está en la lengua y su presencia se manifiesta en el hecho de que “inscribe lo inexpresado en el acto mismo de la expresión” (Giorgi, 2007: 26; nota 15), es decir, vuelve materia expresiva esa zona afectiva de lo humano que no tiene cabida en

las significaciones mayores y que se expresa tanto con el lenguaje como en su contra. Cuando aparece el animal, aparece el defecto y la lengua es puesta en estado de variación en el plano morfológico, sintáctico o semántico, según sea el caso, y esta minoración de sus normas abre paso a una “gramática de lo intensivo” que logra que la lengua haga lo que expresa mediante los modos como hace sonar y significar lo que enuncia. “Quién no ha conocido”, pregunta Deleuze, “la violencia de estas secuencias animales que (lo) arrancan (al hombre) de la humanidad aunque sea solo por un instante, y le hacen rascar su pan como un roedor o le dan ojos amarillos de un felino” (en Sauvagnargues, 2004: 74). Esta interrogante me obliga a volver por un momento a la frase de Lispector que dice: “Sobre esta vida insólitamente sesgada tengo puesta mi pata que pesa”, porque en ella se produce una variación tanto de la anatomía humana (pierna-pata) como de la lengua que nombra esa anatomía, es decir, un devenir-animal, tanto de lo humano como de la lengua que nombra a lo humano y que produce una “captura” e intercambio de fuerzas que revelan lo que puede un cuerpo y los afectos de los que es capaz (128) que, en este caso, se observan en su devenir-pata y en el peso de su pisada.

Este devenir se materializa en el lenguaje mediante el mismo acto de enunciación, lo que significa que el devenir es la producción de una lengua capaz de escribir la sensación de tener una pierna animal que pesa y pisa como la de las bestias y en la que deja de ser relevante si se trata de pierna o pata, de hombre o animal, porque lo importante son las conexiones que se producen en ese umbral indeterminado entre ambas especies que no tendría lugar sin una lengua que hablara en contra de sí misma.

La literatura, o cierto tipo de literatura, es entonces una lengua que habla contra-natura y que al hacerlo capta “las fuerzas inéditas de lo vital” (163), los modos intensos de ser de lo viviente, ese animal que desarticula la vida para hacerla sonar de otro modo, porque, como dice Lispector, en otro momento de *Agua viva*: “Cuando me resulta extraña una pintura entonces es que es pintura. Y cuando me resulta extraña una palabra, es entonces que ella adquiere sentido. Y cuando me resulta extraña la vida, entonces comienza la vida” (2010: 107).

3. Secuencias animales

Las reflexiones planteadas hasta aquí acerca de la “vida oblicua” entendida como el devenir animal de la “vida ordenada”, tienen el propósito de mostrar la relación existente entre lenguaje y singularidad e insistir en la función que cumple la literatura como instancia donde tiene lugar esa zona inasignable de la experiencia donde lo humano cambia de naturaleza y tiene una “pata que pesa”.

Si el animal está en la lengua lo que me interesa pensar es cómo el poema aúlla, relincha, grazna, canta; cómo hace de la lengua un animal: en qué medida la poesía es el grado más animal de la lengua.

El escritor surafricano John Maxwell Coetzee (1940) en un libro de ensayos titulado *La vida de los animales* (2001), plantea algunas reflexiones sobre la capacidad que tiene la poesía de significar al animal y hace referencia a un poema de Ted Hughes titulado “El jaguar”, donde se representa una escena en un zoológico en la que se suceden imágenes de diferentes animales en sus jaulas hasta llegar al jaguar que constituye una diferencia respecto de los demás por el modo como asume su condición de preso/presa: “un jaguar circulando rabioso/ por la oscuridad de su prisión, taladrándola con los ojos./ (...) /-Gira junto a los barrotes, aunque no hay jaula que pueda con él/ /Como no hay celda que aprese al visionario:/ su zancada es el páramo de la libertad:/ el mundo rueda bajo el largo impulso de su talón/ que traslada los horizontes al suelo de su jaula”.

Coetzee, al referirse al poema, llama la atención sobre la capacidad de la lengua poética de avanzar “a tuestas hacia una nueva especie de ser en el mundo, un ser que no nos resulta del todo ajeno”, y observa:

[E]n estos poemas conocemos al jaguar no por su apariencia, sino por el modo en que se mueve. El cuerpo es cuerpo en movimiento, o lo es al moverse en su interior la corriente de la vida. Los poemas piden que imaginemos ese modo de moverse, que habitemos ese cuerpo. Lo que propone Hughes no es cuestión, (...) de habitar otra mente, sino de habitar otro cuerpo. (...) nos enseña que también nosotros podemos corporeizar a los animales... mediante ese proceso llamado invención poética,

que entremezcla el aliento y el sentido (...). Nos enseña cómo dar vida a ese cuerpo vivo dentro de nosotros. Cuando leemos el poema del jaguar, cuando lo recordamos después con toda tranquilidad, durante un rato somos el jaguar mismo. Se ondula dentro de nosotros, se adueña de nuestro cuerpo, es nosotros (73).

Si bien Coetzee destaca, en su lectura del poema de Hughes, la potencia expresiva de la lengua poética de nombrar un sentir animal y de hacernos sentir jaguares (como jaguares) por un instante, también observa: “No es que a los animales no les importe lo que podamos sentir hacia ellos. Sin embargo, cuando desviamos la corriente del sentimiento que fluye entre nosotros y el animal para arrimarla a las palabras, la abstraemos para siempre del animal, se la hurtamos” (70). Es decir, que la operación intelectual y estética que da lugar a la “jaguaridad” como una forma de sentir animal pertenece enteramente al hombre, lo que significa entonces que “el poema encaja en una economía íntegramente humana en la que el animal no tiene la menor participación” (id.) porque “No es propio del animal disfrutar del horror intelectual, ya que todo su ser se encuentra en su carne viviente” (94).

Esto pareciera apuntar —es una hipótesis, no una certeza— a que el devenir-animal como devenir animal de la lengua, por un lado, desarticula los límites que separan las especies activando la potencia de variación de los seres vivientes a través de su transformación en materia expresiva; por el otro, revela hasta dónde el mismo gesto poético pertenece a una “economía humana” de significación que opera desde el interior de la lengua mayor buscando ir en su contra al interferir e intervenir sus leyes y usos. Con la lengua y en su contra es como el animal se abre paso y se vuelve poesía capaz “de devolver el ser vivo y electrizante al lenguaje” (94).

A continuación voy a referirme a dos poetas venezolanos, Igor Barreto (San Fernando de Apure, 1952) y Yolanda Pantin (Caracas, 1954) con el propósito de mostrar, a través de una aproximación tentativa, cómo enfrentar al animal entendido deleuzianamente como “tratamiento de la lengua”.

Secuencia animal 1

Igor Barreto, en un fragmento de *El llano ciego* (2006a), plantea una idea que funciona como poética de toda su obra: “Un poeta debería ubicarse entre esos estratos, en esas zonas de mayor ambigüedad donde los tiempos se encuentran y se confunden; y tratar desde la confusión y el balbuceo de ensayar el canto ensanchando la posibilidad de una lírica distinta” (13). Para que el poeta tenga mayores posibilidades de alcanzar una “lírica distinta” debe poner el oído en el umbral donde los límites de la experiencia se suspenden y donde la vida hace ruido. En esa zona ambigua donde la vida se vuelve oblicua, la lengua se hace animal que escarba (en) la materia que la conforma para aprender a cantar rasguñando su organismo. Escribir en contra de la lengua pero con la lengua es lo que significa estar en la realidad para el poeta: elegir lo incierto y lo que no tiene forma y llevarlos hasta sus máximas consecuencias.

La poesía de Igor Barreto transita por esa zona de “indiferenciación” donde las distinciones dejan de ser garantías porque la vida humana deshace las clasificaciones que la regulan para dar paso a devenires que la desvían de su línea maestra. Poesía habitada por umbrales animales que dan cuenta de la proximidad existente entre el hombre y el animal cuando el lenguaje es su lugar común, cuando la poesía introduce “un cuerpo vivo” en la lengua para que respire a través de las palabras.

La obra de Igor Barreto está atravesada por la presencia animal. Desde sus primeros poemarios *Crónicas llanas* (1989), *Tierranegra* (1993), *Carama* (2000), hasta las más recientes *Soul de Apure* y *El llano ciego* (2006), *El duelo* y *Carreteras nocturnas* (2010), encontramos al animal —caimanes, perros, garzas, gallos, serpientes, caballos, manatíes, reses, grillos, tigres— como una constante de su imaginario y un modo de hacer significar el lenguaje poético.

En Barreto, el animal es un estado sonoro que alude a los sentimientos más imprecisos: la tristeza, la incertidumbre, la ajenidad, la intemperie, la espera, el olvido. Cuando aparece un animal, aparece con él la pregunta acerca de “cuál es la realidad”, porque su presencia alude a “realidades profundas (...) que refieren

de manera sesgada el mundo íntimo de quien escribe” (2006a: 73). El poeta se ve obligado a afinar el oído y a capturar en la quietud que cunde en la sabana, “el habla animal” que el “silencio enciende” (2006b: 16), porque en “el oído está mi salvación”, porque aquí los ojos están en los oídos (24) que son el órgano donde lo animal se vuelve literatura. La poesía es “un habla que habla de otra habla” (2006a: 78), de un crujido animal que detiene al poeta al hacerle temblar el tímpano con esa sonoridad indefinida que solo los animales son capaces de producir. Estos llamados dan cuenta de la vida oblicua, del “devenir oculto” de la vida donde “entiendo y siento a un mismo tiempo”, como observa Barreto, “donde todo se confunde y recobro mi asombro al ver, al sentir, emerger una imagen, un motivo nuevo y diferente” (1989: 66).

El animal es entonces la intensidad de esta “escritura originaria” que el oído percibe cuando oye el devenir como si este fuera algo que se escucha, como si fuera posible oír el movimiento de una línea de fuga, como si la variación fuera un sonido que la poesía hace estallar al liberar su sonoridad imposible, “el animal del canto” (2010a: 59) que estremece la lengua de arriba abajo (Deleuze, 1996: 152-159).

En el umbral algo *pasa*, algo ocurre y algo transcurre, algo sucede y algo transita: en esto radica el grado animal de la poesía de Barreto: volver sonora la potencia de variación de la vida, capturar con la palabra lo que se juega en esa zona de indeterminación de la experiencia donde las atribuciones dejan de tener correspondencias y adquieren una lógica anómala.

En Barreto, la gallera es un umbral donde se pelea por la vida. Allí dos cuerpos animales se enfrentan y se confrontan, allí se juegan el valor y la nobleza, la resistencia y la inteligencia, allí el hombre se juega al animal:

1. En la gallera me percaté de que mi alma no estaba en mí, sino en la arena expuesta a la punzante cetrería de las aves. (...) 4. (...) la muerte está aquí (...) 6. Cuando los gallos batallan y gritan los apostadores y mana muerte emplumada de los cuerpos, son las palabras que se anudan y tropiezan las que más viven. 7. Leo el poema, y allí combaten la imaginación y la lucidez. 8. La colmena de hombres bulle sobre el modesto

redondel de tierra donde nadie gana, todos pierden. 9. A esas aves no les gusta sino el grano de vida. 10. El destino ha llegado sin clamores y los gallos dejaron de reñir. Son navajas que han perdido su filo (1993: 65-66).

En estas “Anotaciones en la gallera” acontecen varias peleas: la de los gallos, la de los apostadores y la de la poesía, porque para nombrar ese duelo animal donde “las aves escarban con humana curiosidad en cada minúsculo detalle” (2000: s/p) es necesario atacar a la lengua, picotearla, quitarle un ojo, darle “un córneo lanzazo en el arco de un ala” para hacerla tambalear y medir su equilibrio (“porque la única manera de defender la lengua es atacarla”, Deleuze, 1997: 17). Para los hombres, lo que está en juego es el “valor” productivo del gallo, pero para el gallo adiestrado al combate, de lo que se trata es de pelear por ese “grano de vida” que lo mantiene en pie, eso que la poesía le atribuye reduciéndolo a su valor más exacto: la semilla de vida. Porque al igual que los gallos riñen y buscan cómo encontrar la manera más fiera de morir, del mismo modo “la imaginación y la lucidez” se baten en el poema para alcanzar el grano de la lengua que pueda significar el batir de las alas de los gallos que se oye a lo lejos. En el umbral entre la vida y la muerte, el animal del canto experimenta cómo “anudar” lo más vivo, cómo vincular los cuerpos que combaten en la arena mediante el pico punzante de esa ave de pelea que es el poema. Porque en Barreto la lengua sopla con la intensidad que tienen las alas de las garzas y mueve al animal dentro del lenguaje en la medida en que lo hace devenir lengua que capta en acto la transición que ocurre en el umbral donde lo animal y lo humano cambian de naturaleza: “que sople fuerte el viento del idioma/ para que estas aves lleguen lejos” (Barreto, 1993: 30).

En el poema “Habladurías”, de *Carretas nocturnas*, también encontramos un umbral donde el hombre y el animal se avecinan a tal punto que es imposible distinguir lo que cada uno es y en qué está deviniendo cada quien. Zona de indistinción donde la persona y el perro, sin dejar de ser lo que son, se van componiendo de otra manera, se van convirtiendo en trayectos que afectan el sentido de lo que la norma establece que sean. El cuerpo —de uno y de

otro— es el espacio donde acontece el intercambio, donde sucede una “comunicación aberrante”, una conexión disyunta y heterogénea que actúa como fuerza positiva que interviene la lógica del linaje y de la especie biológica y da lugar a un cuerpo fuera de toda especie:

Las personas aúllan a las lunas que se tragan los incendios
(...)
Las personas se amanadan,
se amamantan, se arrejuntan (...)
callejean angustiadas y —a medianoche—
se ladran a lo lejos
cuando el otro en el negror del contraluz decide irse
y se hace muro en una esquina (2010b: 29-30).

Aquí el lenguaje poético arma un cuerpo verbal/animal a través del acercamiento inconexo de órganos de la persona y el perro, o, más exactamente, de verbos que aluden a funciones orgánicas humanas, animales, y de ambos: aullar, amanadar, ladrar al lado de amamantar, callejear, arrejuntar; lo que da lugar a un cuerpo imposible fuera del lenguaje que es el que la ciudad constituye cuando sus bordes estallan y las personas pueden solo sonar como suenan los animales y que la poesía arma llevando su lengua a un grado animal. Es entonces en el lenguaje, según Deleuze, donde “el cuerpo conoce lo que puede, (...) cómo puede o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, sea para destruirlo o ser destruido por él, sea para intercambiar con él acciones y pasiones, sea para componer con él un cuerpo más potente” (en Sauvagnargues, 2004: 136).

Secuencia animal II

Así como en Barreto el animal es una presencia sonora y animada que mueve el lenguaje hasta hacerlo ladrar y se muestra sin rodeos, como si su lugar natural fuera la poesía, en la obra de Yolanda Pantin otro es su modo de manifestarse. Se trata de un animal esquivo, discreto, que tarda en aparecer y que incluso cuando se muestra en toda su belleza y fortaleza (pensamos en los caballos), lo hace sin agresión, sin arrogancia, como si no existiera para nadie.

En Pantin, el animal es “lo imposible del lenguaje”, eso que del lenguaje está destinado a postergarse y que se nombra mediante devenires con los que se intenta significar esas “irrupciones/ que ocurren en el cuerpo/ detrás de las orejas/ en los otros terrenos” (Pantin, 2011: 21) y que desvían el curso del sentido mayor. Esas rasgaduras de la experiencia que el lenguaje solo puede expresar llegando a su límite y rompiéndose: “no alcanzo más que a golpear”, dice el hablante poético, “(...) La palabra a golpes desprendida. Volcada de revés” (Pantin, 2004: 14).

Desde *Casa o lobo* (1980), su obra más temprana, el animal aparece como presencia de algo inasimilable, que se escapa de la lógica de la estirpe y que con su presencia furtiva arrastra el cuerpo familiar hacia un devenir siniestro que enrarece su estabilidad al mostrar que la casa “es un lugar que se prueba” (17) porque no hay garantías cuando de la pertenencia se trata, cuando “lo cierto” es “lo más oscuro” (11) y la descendencia es también lo que puede interrumpirla y torcer su rumbo.

En este sentido, el animal es la lengua que se sabe en falta y que se rompe los labios para intentar expresar el punto ciego de la experiencia, el “grano de vida” del que habla Barreto. El animal es una aventura oblicua de la lengua que busca “exponer” esa singularidad de lo humano que la obliga a deshacerse y a confrontarse “con su propia potencialidad, con la potencia de decir” (Giorgi, 2007: 27).

Para significar ese punto ciego donde la vida se excede y pierde el equilibrio, donde la subjetividad se desordena y estalla, la poesía hace crecer animales en la lengua:

Mírame las manos, los ojos detrás de las trenzas, esta cantidad de vuelo por la piel (...). Pájaros emanan de tus labios y cuelgan, torre de marfil, madre de la divina gracia. Pájaros rodando de tus labios, concebida, pájaros hendidos, pájaros desprovistos y pájaros ángeles y Ángeles, miranos las manos, los ojos detrás de las trenzas, esta cantidad de vuelo en la piel (Pantin, 2004: 14).

En este fragmento se observa una variación del cuerpo humano cuyo organismo se desborda, cambia de naturaleza, se contagia y se expande. No hay límite que contenga su potencia de devenir que lo conecta con el “cuerpo vivo” de la vida y afecta su capacidad de

sentir. Aquí la piel es “esta cantidad de vuelo” que se puede mirar porque el lenguaje lo hace posible al ponerle alas a la epidermis, esa superficie externa del cuerpo donde este termina y donde comienza su afuera, lo que le es ajeno y lejano. La poesía le estira la piel a las palabras hasta hacerles alcanzar esa ajenidad y lejanía que las hace volar, que las desprende de sus límites y las pone a vibrar. El animal entonces es lo que permite que el hombre huya y se vuelva anómalo de su vida al hacerlo devenir “cantidad de vuelo”, al alterar su naturaleza conectándola con otros cuerpos y afectos. La poesía pone al pájaro en los labios y tensa la lengua hasta hacerla graznar, hasta convertir al pájaro “desprovisto” en ángel y al ángel en algo evanescente, inatribuible, informe, que solo despliega su potencia de vuelo y de canto. Pájaro de la lengua, pájaro en la lengua y pájaro contra la lengua constituyen una secuencia de estados que dan cuenta de cómo en Pantin las cualidades de las cosas y de los seres se vuelven expresión que capta las fuerzas inéditas de lo vital (cfr. Sauvagnargues, 2004: 163).

El animal entonces es el lugar de la literatura donde se suspenden las clasificaciones y atribuciones y donde tienen lugar esas “comunicaciones transversales”, esos “amores abominables” que “son la verdadera Naturaleza que atraviesa los reinos” (Deleuze, 1994: 16, 248).

En un poema de *La Épica del padre* (2002), leemos:

Le dije adiós al gato
en la terraza soleada

adiós

al soleado deseo
de amarlo sin daño

Le dije: “nunca más nos veremos”

Entonces

arqueó el lomo
de un brutal amarillo

y con la pata
sobre el seno

mudó el gesto
salvaje de hastío (2004: 285).

Escena de despedida entre una mujer y un gato donde la palabra cumple el adiós al inscribirlo en el cuerpo del animal. Aquí el lenguaje arquea el lomo del animal y vuelve “brutal” su amarillo, como si la violencia de la palabra final afectara su pelambre y sus fibras nerviosas. Al *crack* que esta palabra produce en el gato y en la expresión poética misma que nombra ese adiós, el felino responde poniendo “la pata sobre el seno” de la mujer queriendo detener lo inevitable, subvirtiendo el “gesto salvaje de hastío” que pareciera producirle esa sentencia. Zona de intimidad absoluta es la que aquí se observa, donde se produce un grado radical de cercanía entre lo humano y lo animal que moviliza y modifica sus cuerpos. Mujer y animal se confrontan y forman una unión improbable que tiene su dimensión más salvaje en la imposibilidad misma de su conjunción, que se muestra en el instinto animal de hablar con el cuerpo y arrestar con el cuerpo lo inevitable. Al adiós de la voz le sucede el roce de la pata, el contacto entre cuerpos aberrantes, la interpelación que implica ser tocados por una garra animal.

“La vida oblicua es muy íntima”, leíamos en Lispector, y “las palabras secas” no son suficientes para expresarla; es necesario entonces que la poesía ponga “su pata” en las partes íntimas de la lengua, las más indómitas, las más rebeldes, al control del lenguaje dominante, porque solo así se puede nombrar lo más íntimo del hombre que es también lo más “brutal” y “salvaje” de él.

Este intercambio de afectos entre “ser hablante” y “ser animal”, entre vida humana y “mera vida”, es lo que el animal de la poesía realiza al poner “su pata que pesa” sobre la intimidad salvaje y volverla evento de sentido.

Referencias

- Barreto, Igor (2010a). *El duelo*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de amigos de Santo Sepulcro.
- _____(2010b). *Carreteras nocturnas*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de amigos de Santo Sepulcro.

- _____ (2006a). *El llano ciego*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de amigos de Santo Sepulcro.
- _____ (2006b). *Soul de Apure*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de amigos de Santo Sepulcro.
- _____ (2000). *Carama*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de amigos de Santo Sepulcro.
- _____ (1993). *Tierranegra*. Caracas/Maracay: Universidad Central de Venezuela.
- _____ (1989). *Crónicas llanas*. San Fernando de Apure: Ediciones Sociedad de amigos de Santo Sepulcro.
- Coetzee, J. M. (2001). *La vida de los animales*. Barcelona: Mondadori.
- Deleuze, Gilles (1997). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Giorgi, Gabriel (2011). *La vida impropia. Historias de mataderos*. Boletín/16. Rosario: Centro de Teoría y Crítica Literarias, pp.1-22.
- _____ (2009). "Monstruosidad y biopolítica". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) LXXV (227) Abril-julio.
- Giorgi, G, Rodríguez, F. (2007). *Ensayos de biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Lispector, Clarice (2010). *Agua viva*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- _____ (2011). *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Sauvagnargues, Ann (2004) *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pantin, Yolanda (2004). *Obra reunida (1981-2002)*. Caracas: Otero Ediciones.
- _____ (2011). *21 caballos*. Caracas: La cámara escrita, Colección 5 en 5.