

## ***EVOHÉ*, CUERPO Y POEMA: LAS IMPLOSIONES DEL DESEO**

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO<sup>1</sup>

Publicado en 1971 por la Editorial Girón, en las proximidades del golpe de estado, *Evohé*, primer poemario de CPR, abre una línea sin antecedentes no solo para el conjunto de la poesía de su generación o de su tiempo, sino para toda la historia más o menos visible de la lírica uruguaya. Producto de la rica superación de los lenguajes exclusivos de poesía y de los esquemas de la sensibilidad y de las poéticas heredadas que una zona de los años sesenta en parte desbordó, CPR desafió no solo los estatutos de las ideologías artísticas, sino sus más patentes prácticas sociales vinculadas a formas de vida represivas de toda centralidad sexual heteronormativa. En Peri Rossi, el erotismo y la sexualidad procuran la emancipación de varios cuerpos a un tiempo: el cuerpo de sí, el cuerpo de los otros, el cuerpo de la poesía y del lenguaje, el cuerpo social, el cuerpo de la revolución política, social y cultural. En suma, el cuerpo —los cuerpos— del deseo.

Dentro de la «segunda promoción» de la denominada generación crítica por parte de Angel Rama, Peri Rossi, que como bien sabemos había surgido desde la narrativa, da lugar en *Evohé* a una sensibilidad y, por decirlo con Raymond Williams, a una estructura de sentimiento de consistencia innegociable: en esta poesía y en la que le sucederá en años posteriores el deseo se vuelve indiscernible de la sexualidad; el uno es la patencia y potencia del otro. Quiero otorgar razón a Luis Bravo a propósito de esta cuestión, cuando afirma:

El estreno de Peri Rossi con los aforismos y epigramas de *Evohé*, título evocativo de la ritualidad erótica de las bacantes griegas, establece una puesta a punto de la retórica de ascendencia sadeana: deseo y sexualidad se enlazan de manera indisoluble en el discurso; acto sexual y acto poético confluyen en un mismo espacio discursivo: «La mujer pronunciada y la palabra poseída», o «La amé/en un corro de palabras/que en torno a ella/hicieron cerco» (Bravo, 2012: 306).

En su momento, *Evohé* promueve una disidencia profunda, que como mínimo alcanza dos aspectos. Por un lado denuncia las limitaciones de una izquierda latinoamericana que disocia sus conceptos y prácticas revolucionarias del carácter revolucionario de la emancipación sexual, sobre la que esa izquierda esgrime no pocos rechazos y aún entabla persecuciones, especialmente contra la homosexualidad (caso Reynaldo Arenas es uno entre tantos, también en la izquierda uruguaya, el MLN, lo carcelario), por más que el mayo francés abriera nuevos

---

<sup>1</sup> FHCE, Universidad de la República.

cauces para una cultura de la liberación político-sexual. Mientras, por el otro, en lo que podríamos entender como la lógica del erotismo poético femenino en el campo literario uruguayo, Peri Rossi lleva su disidencia a niveles de ruptura con los desarrollos tropológicos que no solo manifiestan sino que ocultan, bajo la materialidad del desplazamiento, los modos «aceptados» (incluso a regañadientes) de esa palabra deseante:

Evohé fue un pequeño escándalo en Montevideo, donde la literatura parecía carecer de cuerpos; hasta la poesía llamada erótica (la de Delmira Agustini o de Juana de Ibarbourou) siempre era metafórica, evasiva. La irrupción, de pronto, de una poesía fuertemente sensual, que hablaba de piel y de sexos, del goce físico elevado a la categoría de éxtasis místico pareció una provocación. Nada más lejos de mi intención. No quise provocar, quise invitar (*Mi casa es la escritura*, 2006: 12).

Este libro es no solo el producto del grito del deseo: es ese mismo grito bajo formas que, articuladas, escriben la posterioridad del gritar al que señalan como origen. Ese grito de pronto se aparece como un modo poético de *producir* inusitado que, además de diseminarse, deviene en título. Así, el poemario se remonta a una raíz primaria y central que migra al lenguaje por medio del cuerpo sin abandonar el cuerpo, desde el cual adviene una materialidad corporal sonorizada, un sonar procedente de la palabra antigua de las ménades o de las bacantes, como un sonido salvaje que, paradójicamente, instala una escritura que da vuelta, invierte jerarquías: la palabra «evohé» no es en la poesía de CPR una pieza significativa en un sentido más o menos estabilizado de este último, sino el desborde mismo del significar, el de una palabra que designa las raíces del grito hundidas en un cuerpo que se resiste, según señalaré más adelante, a una modalidad «orgánica».

Si bien en la poesía siempre resuena la imposibilidad del concepto, y, en cierto modo, según Gadamer, donde suele acabar el concepto empieza el poema, en Cristina Peri Rossi el poema devora al concepto y al cuasiconcepto para exponer su ruina: los significantes son materialidades del deseo que revelan las heridas de una batalla. El resultado es, a mi entender y tomando a préstamo un concepto de la física, la implosión. En términos físicos, cuando la enorme presión de una fuerza exterior se imprime sobre un cuerpo que posee una presión interna menor que la primera podemos decir que este último explota hacia adentro, es decir que por contar con menos presión en sí mismo que la que procede de afuera ese cuerpo comprime sus paredes hacia adentro e implosiona, o implota. En consecuencia, entenderé la presión externa como presión de una alteridad más poderosa y ofensiva sobre ciertas formas del deseo constituidas y comprendidas como cuerpo correlacionalmente menor, en este caso predominantemente lésbico pero reticulado en varias voces, que se ha visto compelido a una

modificación de su consistencia «corporal» (el cuerpo del deseo, su consistencia sin órganos): una presión hostil hace estallar el interior, pero eso no deviene en la muerte del deseo sino en modificación del estado del vivirlo en razón de una violencia sobre su diferencia. El deseo se sobrecoge en la forma de la enunciación, y si bien la voz de Evohé no se restringe a establecer los contornos de una identidad hace estallar por el lado de adentro la subjetividad en un yo femenino-masculino-otro, mediante una suerte de aposición de estos términos contruidos sobre lo que podríamos reconocer como un movimiento autopoiético motivado por una diagonal lésbica, activada en la configuración del poemario. En esta se asume *una* voz lésbica, tal como señala Claudia Pérez (*Microlecturas de literatura lesbiana*, desde buen tiempo atrás,<sup>2</sup> en la que Claudia trabaja la ironía de la identidad unitaria, Butler), pero se trata de *una* voz que es una parte entre *otras*: la parte de un resonar múltiple que no se reduce a una identidad con sus contornos, a una unificación del yo. La intensidad deíctica del yo pronominal abre la dispersión del género y se entrega a la historicidad referencial del pronombre: ni yo ni no yo, ni esto ni aquello, ni esta ni este. El proceso de lectura de un yo a otro devuelve en la segunda aparición a un yo masculino. ¿Pero masculino? ¿Hay en esta adscripción de género efectivamente un género o el espectro de un género que ya ha renunciado a los esencialismos? Claudia Pérez sostiene con respecto a la cuestión de la voz de CPR que

Autora, personaje masculino, objeto de deseo femenino, a veces tema lesbiano, estos aspectos se corresponden con una única matriz, o talvez la desestabilizan. [Se pregunta] ¿Se trata de una voz unificada o una constelación de apropiaciones del plano simbólico, de prácticas en el plano sexual; varias voces que se articulan desde espacios diferentes, creando una ilusión de identidad unitaria, a la vez que una ironía sobre ella [...] (*Microlecturas*, 13)

Una mujer me baila en los oídos  
palabras de la infancia  
yo la escucho  
mansamente la miro  
la estoy mirando ceremoniosamente  
y si ella dice humo  
si dice pez que cogimos con la mano  
si ella dice mi padre y mi madre y mis hermanos  
siento resbalar desde lo antiguo  
una cosa indefinible

---

2 «Investidura y parodia en la Babel de la diversidad: elaboraciones de la voz lésbica». *La palabra entre nosotras*, Montevideo: EBO, 2005, pp. 165-175.

melaza de palabras  
puesto que ella, hablando,  
me ha conquistado  
y me tiene así,  
prendido de sus letras

Cada proyección de yo insinúa lugares y parece proceder en el «interior» de un género, hasta que de pronto otro articula su voz: este «prendido de sus letras», que deviene en el conquistado «masculino» por palabras de mujer desde la infancia volcadas al presente del poema, no es sino un lugar simbólico, una voz «que me dicta»: «¿Pero qué es esa voz? ¿Soy yo? Es una parte de mí que a veces me habla» (Deslindes, 1993: 71-76).

Ese hablar, semejante lugar de la palabra tiene momentos absolutos en Evohé, aparentemente suspendido el mundo, al parecer suspendible el mundo, de pronto leemos un verso de sabor sentencioso y definitivo:

«La única realidad es el lenguaje» (Composición)

La única  
¿realidad?  
las palabras

También este:

Era ciego, y como la única realidad es el lenguaje  
no veía una mujer por ningún lado

No se trata de una convicción teórica, sino de una experiencia que alimenta la conclusión: no es un filosofema, en rigor, sino el flujo de un padecimiento que hace al espaciamento rítmico de una ansiedad que cubre todo el cuerpo en sus versos cortos, en las lecturas no lineales que promueve, en las cercanías fortuitas de los significantes, en la iconización sexual que propone la lectura. No se trata del lenguaje, como podría tratarse en la lírica de Enrique Fierro, o en parte en la de Salvador Puig. Aquí el lenguaje trae inexcusablemente el advenimiento de un ella distinto de la voz que la llama, hasta casi indistinguirse en la contigüidad repetida por la respiración del texto:

mi mujer  
la palabra

y así sucesivamente, en medio de acumulaciones que dan lugar a la intensa corporeidad que Eros, el «monstruo invencible» de Safo, que resuena en todo *Evohé*, en los modos de la poética del amor como poesía con y de los cuerpos de mujeres con mujeres, de palabras con mujeres, de palabras. Semejante cuestión de la mujer como palabra posee una intensidad sin igual en *Evohé*. No es posible un discernimiento a referencial entre unas y otras. Así, las palabras devienen bálsamo de la decepción de las mujeres, y las mujeres son consuelo de poetas decepcionados por las palabras. Esta reversibilidad revela el juego, pero este no es gratuito: la productividad del deseo hace que el amor y el desamor ambule por el mismo rizo con las palabras. Incluso, el entrelazamiento profundo se experimenta en la conmutación de las mismas palabras. Lugares de unas y lugares de otras se dejan intercambiar: el poema habla más que su linealidad:

En las páginas de un libro que leía, perdí una mujer.

En cambio, a la vuelta de la esquina, he hallado una palabra

Así, las mujeres son pronunciadas, las palabras amadas (las mujeres son todas pronunciadas/y las palabras, son todas amadas), pero también el amor tiene una precedencia por sobre la línea temporal de la pronunciación; es instantáneo y envuelve el conjunto sin aguardar secuencias contables:

Por la calle venían tantas mujeres

que no pude pronunciarlas a todas,

en cambio, las amé una por una

La poesía, la danza de palabras en boca y cuerpo de las mujeres es capaz de conducir a aquello de donde sale el canto, develado por el deseo que construye la analogía de la imaginación hasta el paroxismo:

... malditamente me pongo a pensar en la música que harán

sus piernas

y cómo temblarán sus cabellos

sacudidos en el trino

y cómo vibrarán sus manos en la melopea

entonces con un hacha destrozo el piano

El mundo del deseo en *Evohé* se desplaza de un espacio a otro, cobrando una pluralidad de voces implosionadas dentro de un cuerpo que excede la lógica de un orden descriptible. Así, tomando los géneros como aquello que no debe conservarse en una plenitud orgánica, con sus

funciones identitaria pre-vistas, pre-figuradas, es decir como una sarta de entidades discretas, el cuerpo del deseo en que la pulsión identitaria es desbordada, se asocia con la práctica del cuerpo sin órganos, sostenida por Deleuze y Guattari. Hay que pensar el cuerpo sin órganos como una metáfora. Obviamente no existe como tal un cuerpo sin órganos, pero la metáfora surge en un campo de reflexión donde se busca enfatizar en cada persona la posibilidad de re-emplazarse desde un devenir reversible e ir al encuentro de ese potencial que nos permitirá puntualmente liberarnos de la represión.

Importa entonces que la forma de ese cuerpo alcance una incoincidencia: se contruye sin modelo, sin figuración orgánica preestablecida en clave de lo, por ejemplo: lo heterosexual, lo lesbiano, lo gay, etc. La pintura de Francis Bacon es para Deleuze, una clara muestra de un cuerpo sin órganos, pintura de intensidades de cuerpos que no se reconocen con la forma de los otros pero se abren a un vivir de otra forma. Un cuerpo sin órganos es un cuerpo no normado.

La implosión hace estallar la unicidad, lo definido, la palabra y el cuerpo y la remisión al organismo, a un orden fisiológico del deseo. El deseo se ha liberado del objeto pero ante todo ha construido en su estallar hacia adentro la verdadera entidad del ir hacia el sujeto, o más bien de una subjetividad inacabada. El deseo no es normado pero puede vivir en y hacia cuerpos normados. Por eso el cuerpo del deseo entabla siempre un desafío y una intemperie que es ostensible en *Evohé*: no se sabe hasta dónde pero un cuerpo sin órganos parece proyectarse en el horizonte de la enunciación poética.

Por eso las partes (los yoes, el léxico, los gestos verbales) no lo son de un todo posible que se puede reconstruir (sinécdoque) sino de una parte por la otra (metonimia): la id-entidad está diferida constantemente, y en todo caso es un espectro que acompaña la productividad del deseo. El cuerpo implosionado se absorbe en su propio espacio y esa liberación de energía le da forma a su «interior». La subjetividad responde, entre otras cosas, en yoes: el sujeto, como sostiene Judith Butler, no precede al deseo sino que lo funda. Así, la implosión ha impedido la discrecionalidad del yo: en lugar de subsumirse los demás en uno y de apagarse entonces la diferencia que hace lugar al deseo como producción, lo abierto diagonalizado por un eje lésbico que nunca se retira de *Evohé*, toma la palabra y sale a la intemperie.