



Aventura

Carlos Surghi*

Todo poema responde al eco de un llamado. Se interna en él, avanza, sigue lo que se esfuma, acaso avizora algo, pero al fin, regresa con la opacidad de la mudez que caracteriza a la poesía o con el resplandor de un lenguaje ininteligible. Sin embargo, lo que vuelve –o aquello con lo que el poema regresa, lo que hace de él algo extraordinario– no es tanto ese lenguaje minado de contradicciones y paradojas como la *aventura* que lo impulsa¹. El llamado al poema entonces se ha desvanecido, lo que decía o pedía por su palabra se ha extraviado, tal vez no hubo nada que entender en lo requerido de esa interpelación, es más, acaso ni siquiera existiese ese llamado, por lo cual, cualquier respuesta carecería de sentido. Nada más solitario entonces que un poema. Como la figura del cazador australiano que en la llanura escucha la reacción de su presa al arrojar su boomerang y nada conseguir, salvo que éste regrese a su mano, así el poema sale a la aventura de ser simplemente lo sucedido: curva en el tiempo, impulso físico, sonido que atraviesa el aire en su arrojado hacia el futuro.

Y, sin embargo, en ello algo comienza, algo se vuelve fábula de un origen. Aun así, el poema funciona sin pasado, se orienta hacia una suerte de advenimiento del cual todo se está por decir y, de no creer, siempre algo falta: su tema, su comunicabilidad, su saber deductivo. Respuesta a una carta destruida, o conversación en la que el viento se lleva las palabras, el poema es entonces una insistencia que nadie requiere, la memoria de una voz que no tiene sujeto. Pero en la negatividad extrema –en su resistencia

1 La aventura sería la forma de realización de todo poema. No solo porque toda verdad es tal en lo contado y no en la réplica a algo anterior, sino porque, como señala Agamben, hay en la aventura una experiencia del ser: “En la medida en que expresa la unidad inescindible de evento y narración, cosa y palabra, la aventura no puede no tener, más allá de su valor poetológico, un significado ontológico particular, si el ser es la dimensión que se abre a los hombres en el evento antropogénico del lenguaje, si el ser, en las palabras de Aristóteles, siempre es algo que «se dice», entonces no hay duda de que la aventura tiene que ver con una determinada experiencia del ser” (2018, p. 32).

*Universidad Nacional de Córdoba / Conicet | carlos.eugenio.surghi@unc.edu.ar

denodada, en la soledad de su regreso– el poema tiene una tradición, la misma que inventa al renunciar a su pasado material e inmediato. Esa tradición no es más que una reunión de nombres, una afinidad, el círculo o la línea zigzagante en un mapa del nomadismo de las palabras que, por pertenencia a una tribu, se agrupan al ser imantadas por un ritmo que las convoca².

Acaso esto justifica la poesía de Liliana Ponce, ya que usando esa tradición ha conseguido su lugar, su distinción y su pertenencia a una etnia poética particular. Solo de este modo adquiere relevancia el epígrafe de Georges Bataille que la poeta eligiera para *Boomerang Naturae*, donde se reúnen los siete libros que, desde 1976 y hasta la fecha, ha publicado. “Y no me detendré hasta que no haya avanzado lo más lejos que pueda” (2025, p. 15), dice el Bataille que Ponce coloca al comienzo, que cita como para ordenar todo lo que, aun en la prefiguración de un plan, ha quedado disperso. Que la poesía avance, que sea promesa de futuro en *lo más lejos que pueda*, que emule en su acumulación la extensión que el verso le otorga y que parece dictar *no me detendré*, en definitiva, que la poesía sea un artefacto natural –tal vez a eso se refiera el título elegido– es resultado de que todo poema sea una aventura. “La aventura es tanto el encuentro con el mundo como consigo mismo y, por ello, motivo de deseo y también de desconcierto” (2018, p. 21), este señalamiento de Agamben, que refiere a los viejos trovadores, puede sin embargo leerse como simple suceder del mundo, como aquello que hace al poema *forma de la aventura*. Y es que solo así *adventus* –llegada de lo misterioso– y *eventus* –eso que llega– son el *continuum* de la poesía de Ponce, son lo que acontece y debe de algún modo ser contado.

Pero el poema como aventura es el poema entendido en su transcurrir meditativo, única forma de contar que Ponce le concede. Desde la naturaleza incierta de la inspiración, que irrumpe y dicta lo que excede a las palabras, a la simple descripción de un estado que llama a la poesía, y que

2 Al respecto Meschonnic señala que “a partir de Benveniste, el ritmo ya puede no ser más una sub-categoría de la forma”, por lo cual se lo debe entender como “una organización (disposición, configuración) de un conjunto”. En ese sentido, que el ritmo reúna y conjugue una experiencia tan singular como lo es la experiencia poética, se debe a que “el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización del discurso”. Por eso, la primacía del ritmo en la experiencia poética lleva a que “el ritmo en un discurso pueda tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido” (Meschonnic, 2007, p. 69).

requiere de una fidelidad en la cual la corrección no está permitida, lo que hace del poema una aventura es justamente la insistencia en el despliegue de series, acaso trazadas en ese mapa del nomadismo, simples orientaciones de la vacilación con las que la tribu del poema se conduce al llevar ese artefacto natural que es el poema entendido como un fuego sagrado. Ya en los primeros libros Ponce ha asumido un método que consiste en desplegar la expansión y la variación sobre un motivo, o que consiste en proceder por acumulación de poemas enumerados, dispuestos en un orden, siguiendo una secuencia que dispara un título para esa sección que los contiene. Por solo citar un ejemplo de esto, en su primer libro titulado *Trama continua*, las tres secciones se llaman “Vértigo por un espacio anterior”, “Están los días” y “Cuerpos imaginarios”. En el segundo, *Composición*, publicado casi diez años después, los nombres de las secciones se vuelven acaso más escuetos: “Horizontal/Vertical”, “Las puertas del agua”, “Exposiciones”. Cada uno de los poemas que ahí se reúne es un número, un orden dispuesto por quien los escribió, es una secuencia ideada por la abstracción del título de la serie. Recién en *Paseante y huésped*, de 2016, esto se verá modificado: “Stella”, “Siesta”, “Oigo una voz a la medianoche” designan poemas y no secciones, designan momentos y pasajes de palabras agrupados pero solitarios en su inscripción.

Ausentes de todo nombre, carentes de algo que los singularice más allá de la particularidad de convocar palabras para nombrar lo que escapa a las palabras, los poemas de Ponce registran una ausencia de nombre asombrosa. Como si supieran que nombrar es reducir el espesor semántico de la aventura contada, o como si supieran que ello no es más que rotular lo que solo puede nombrarse al borrar las palabras con las cuales se lo llama, es que el poema desde su inicio renuncia a esa potestad de designar las cosas. En el caso más extremo esas secciones de poemas sin nombres pueden leerse como un desplazamiento, un viaje de una estación a otra, un verdadero extravío tramado por las huellas que dejan. Entre una serie y otra, entre el trazo que las separa o las superpone, lo que se deja leer entonces es el uso de esa tradición que oficia de pasado y también de contorno. Sensualismo, orientalismo, escepticismo budista, resabios de un surrealismo particular y cierta vacuidad de imágenes elaboradas por la extensión del verso y la profusión de estados íntimos hacen al espesor de dicha tradición como lo único legible que, sin embargo, guarda la precaución de estar disimulada, oculta en el follaje de ese bosque de series que la

poeta ha ido entrelazando como si se tratara de una corona con la cual se viste o se ofrenda.

La cerrazón de ese bosque en el que se oculta el yo del poema, se puede apreciar en versos como el siguiente: “Amarrar la presencia de lo desconocido es un juego sagrado / que el espesor de dios hace temer con la sospecha de la sed” (p. 36). Negado en su avance, mudo pero balbuceante, el poema-aventura se detiene ante lo que desea y lo que desconcierta. Poseer, aferrar, tomar aquello que se ignora superpone una avidez y un desarreglo que no solo afecta a los sentidos de una supuesta subjetividad, sino que también se vuelve nueva intelección; pero también, dicha superposición vacía de significado a esas mismas palabras que han perdido la gramática de lo sagrado en la cual se ordenaban. Lo epifánico y lo hierático entonces son apenas momentos de eso sagrado que vuelve opaco al poema, pero en el poema son a la vez lo que lleva a escribir *dios* con la minúscula que lo desacraliza. Como Schelling tiempo antes lo supiera, el *sin fondo* moderno, romántico, ultimado por el juego de la ironía, no es más que un vértigo en el juego de las formas, puro avance entusiasta que no se detiene, experiencia sin trascendencia que pide por lo que se sustrae; pero al fin, también pura angustia del vacío que un yo contempla con repulsión³. Acaso de este modo, el epígrafe de Bataille, suerte de brújula para el nomadismo que emprende Ponce, se vuelva de nuevo esclarecedor: “lo que veo y lo que sé no tiene ya sentido, ni límites” (p. 15). El mapa que el poema con sus palabras va dibujando no es entonces otra cosa que la oscuridad de un firmamento, el reflejo de ese bosque haciendo eco con la noche de los *Textos de sombra* (1990) de la última Pizarnik, o con el cielo y la tinta del *Momento de simetría y Escrito con un nictógrafo* (2014) de Carrera, por solo señalar nombres de esa tribu que, a la luz de las palabras de Bataille, hablan de lo único que pueden hablar: la experiencia del poema más allá de lo que ya éste no pueda contar.

Tú, sujeta aún a la visión,
a esta infinitud del momento retenido

3 En relación con esto ver el pasaje de Schelling “La posibilidad del mal” en *Sobre la esencia de la libertad humana* (1969, pp. 108-136); y lo que Vicente Serrano sostiene con relación a la idea de “ansia eterna” como substituto del “absoluto” romántico en su libro *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto de lo moderno* (2014, p. 87).



pero verdaderamente muerto,
desapareces del cuerpo,
mientras el movimiento del día forma charcos
o claros en el bosque (Ponce, 2025, p. 45).

Este verso acaso sea un ejemplo de esa experiencia del poema, la que por ahora es simple permanencia en él, mirada paradójica que acaso se estremece por la infinitud de lo muerto.

Tal vez por eso las series que Ponce construye para cada poema pueden leerse como una progresión, como partes de la facultad meditativa que el poema adquiere a fuerza de solo ser leído como mediación, distancia, relato de lo que no pudo relatarse, pero que se expone al dejar un margen para el relato mismo de sus imposibilidades. Es en ese momento, cuando la aventura se traza por medio de *estancias*, cuando a cada una le vale una figura que gravita en cada serie, que el poema puede entenderse y ser leído como *pensamiento del poema*⁴. Dispuestos en esa progresión de avanzar *lo más lejos que pueda*, los poemas se vuelven también formas de organizar la negatividad sobre la cual, justamente, van avanzando. La imposibilidad es una de esas estancias, acaso la que vuelve sobre la naturaleza misma del poema como artefacto, invención, creación opaca. Por eso en una de esas series Ponce dice: “No poder mostrarlo. / Nació en el círculo tangible bajo las sombras de la invención / –la creación que no podría posponer sobre este yeso inerte / sobre el que haces que me tienda”. La invención es aquello que arroja el principio de opacidad para lo que nace como algo

Nombrado, hecho de palabras, expuesto por una boca balbuceante:

4 Agamben señala que “la crítica nace en el momento en que la escisión (poesía-filosofía) alcanza su punto extremo” pues “la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo”. Aun así, la aventura de los poetas del siglo XIII consistió en la invención de un “regazo” meditativo, doliente y melancólico que legó a occidente un desplazamiento en el sentido de la palabra “estancia”, lo que permite aplicar ahora su uso a la invención de una “topología de lo irreal”, la cual permitiría –y vaya si eso no es la poesía como pensamiento– “entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable” (2002, pp. 10-11 y 13). Recientemente Mario Montalbetti recupera esta discusión, siguiendo y contradiciendo a Badiou, sobre la diferencia entre matema y poema al pensar no la circunferencia de la esfera que forman en el pensamiento platónico que organizó la epistemología de occidente, sino más bien el “borde” de esta esfera: “Aquí nos interesa el poema que hace borde, el que intersecta lenguaje y no-lenguaje, el que por extraño que suene, no significa nada; el vehículo que circula a contramano” (2024, p. 21).

No podría mostrarlo.
Nombrar la salida de la arena
que como otro tiempo se desliza sobre la piedra de vidrio.
Siempre me estrecha con la fuerza del miedo,
o vence la esclavitud de su boca embozada.

Pero lo que no se expone, lo que no se representa en el mostrar que el poema niega, adquiere en el *como si* una suerte de velo que, más que mostrar, es mostración, montaje, mirar que mira en la acción de sustraer lo mirado:

No podría mostrarlo: cómo este viaje ata
los hilos del día vacío y viviente
del que querría arrancarte para ver
su cúspide, la hora del abandono,
la escena en el verde del agua donde éramos (p. 63).

A la manera de un teatro Noh, con sus máscaras delineadas en la expresión minimalista, su vestuario suntuoso y simbólico, lo despojado de su escena donde solo vemos emoción y movimiento que hacen al despliegue de un réquiem que cuenta la memoria de los días; pero también a la manera del teatro Kabuki y su impacto visual, donde canto y danza se extreman al límite de la contorsión sobre un fondo blanco de polvo de arroz en los rostros de los actores que llevan adelante el drama lírico, el *poema-aventura*, “como una ilusión, así como hablo y siempre que se habla” (p. 70), escenifica una aproximación a la experiencia de vacuidad que, en su representación negada, monta el vacío mismo:

La fuerza del olvido
deja hundir un cuerpo.
Su ojo luminoso abre islas como tajos
el murmullo amargo
avanza sobre la noche del agua
-la nada de una fuente vacía (p. 75).

Ponce llega al yo de la lírica no por el camino de lo sentimental que toda tradición provee, sino más bien a través del despojo que con ella



construye. La vacuidad, lo que el Bataille citado anuncia como aquello que irrumpe “una vez abierto el fondo de los mundos” (p. 15), es lo que corre el velo del paisaje del poema donde ahora aparece un yo que se ha desdoblado; un yo que de ser mediación pasa a ser reflexión de cuanto lo rodea: “Soy la que sueña, / quiero ser lo soñado” (p. 113), y que por eso, el *yo es otro* de Rimbaud que resuena como un epitafio, no es aquí más que una reformulación donde ni siquiera ese otro aún espera: “Yo soy –o era / eternamente, no-nada, diferencia” (p. 114). El vacío del que Ponce habla es entonces el vacío que queda luego de que la aventura moderna del poema condujera a éste hasta su extremo, he ahí que el poema llega al vacío que dicta un “Pensamiento reducido a cenizas” del que, por supuesto, poco queda, ya que “en el cielo dorado traza líneas” y solo avanza por medio de paradojas: “A la luz el que habla se hace clarividente / en las palabras casuales. / A la luz las escenas visibles ilustran lo invisible / para ojos no humanos (p. 110). Y, sin embargo, aun cuando el vacío es lo que cuenta, cuando lo único a desplegar no es otra cosa que un juego de paradojas, para el poema ese es su lugar, el vacío mismo es el lugar por llenar. Se trata entonces de poemas que hacen sus versos con palabras, pero que ni bien ponen en ese espacio vacío a las palabras estas pasan a ser desconfianza, absoluta incerteza, aquello que escapa como tal ni bien éstas mismas son artefactos que buscan por medio de sus sentidos la aprehensión de lo real: “La palabra reemplaza a la mañana, / pero: no pensar la mañana / –la que llega a mí se deshace / y no puede comenzar, se consume en la deriva” (127).

Pareciera como si la poesía de Ponce renunciara a lo que convoca ni bien lo llama, ni bien hace para el poema un puente que lo conduce a ese *lo más lejos que pueda* que se había propuesto. Así tal lejanía resuena a negación, cierra lo que abrió, oscurece lo que prometió iluminar. Pero también, en esa negación, el poema avizora su posibilidad de suspender el sentido, de entregarse a una suerte de devenir sin finalidad: “Hablo en lo transitorio, busco en lo transitorio / y las señas pasan por el silencio de las cicatrices” (p. 135). En el final de *Teoría de la voz y el sueño*, Ponce reflexiona sobre la tensión que a lo largo de todo el libro se expone en las diversas series con las que lo ha compuesto. La voz como enunciación está así próxima a una mera materialidad, pero, aun cuando esa voz siempre escape a su objeto, todavía hay una materia presente, algo que la lleva a contar sobre, a proveer de imágenes eso que está ahí: el sueño. Bajo la

forma de lo cotidiano, en la serie titulada “Diario”, y como si ésta fuera un recuerdo de la práctica que ya Girri llevara e incorporara a sus libros atrayendo reflexiones sobre el acto de escribir y su negatividad, es que Ponce postula que “la escritura como analogía –y no como expresión” es nada más que “construir otra naturaleza sin moral”⁵. La inflexión que se produce en este libro lleva a pensar que más allá del poema entendido como *escritura*, no debe haber otra cosa que “una experiencia de abstención y una construcción poética que exhiba su desarrollo como su símbolo, a la vez vacío de referente, vacío de explicaciones, aislado de ideas” (p. 160). La escritura sin moral, la que para escapar a la moral le suprime al poema la preponderancia del tema, es la aventura del poema. Similar a la novela sobre nada de Flaubert, que existiría no solo por el hecho de estar escrita en el ritmo de la *palabra justa*, sino también por estar supuesta en el mismísimo acto de llamarla, de solo proponerla como una añoranza de lo que otrora en la narrativa fuera estilo, es que el poema puede desentenderse de su tema, puede prescindir de él en tanto el tema es aquello que dota de sustancia al poema. En virtud de esto Ponce se desplaza hacia la singularidad de una escritura como la japonesa o la china, pero optando por lo que puede prodigar la acción, el movimiento y la duración entendidos como elementos primordiales en ellas, ya que se anteponen al sentido o a la referencialidad, pues en su materialidad son una forma de acceder a ellos. Se trata de escrituras – las que el encuentro de la tinta, el pincel y el blanco de la hoja cuentan como la materialidad casi inmanente que permite, habilita y aproxima el goce del vacío; por lo que Ponce no duda en entender que “Escribir es hoy un vacío –está en la forma / o el pasaje, en un trozo sin pertenencia: / máxima intensidad, duración” (p. 101).

5 Un ejemplo de esa negatividad sería *Diario de un libro* que, en 1971, durante la elaboración de *En la letra ambigua selva*, Girri se propuso llevar para registrar –en un esmero obsesivo– “los múltiples avatares de los poemas” que escribía, lo que acaso hizo impulsado por “la voluntad de inmediatez y verdad” que lo interpelaba. En ese sentido, llama la atención que Girri entienda el poema como un artefacto en el que “la voluntad de crear opera como un movimiento”, tal vez como lo que pone en relación las secciones de Ponce al ser, justamente sus poemas, movimientos entre secciones. He aquí otra afinidad para la tradición en la que la poeta se inscribe, más teniendo en cuenta esta entrada en el mencionado diario el poeta: “Cada poema moviéndose como para denotar una acción definida. Realizando esa acción con la menor cantidad posible de movimientos” (1980, pp. 9, 32 y 33).

Barthes vio la potencia en acto del haiku, vio lo concentrado de un tiempo que es duración intensa. Para él el haiku “da envidia” por el simple hecho de que realiza una utopía del lenguaje: “Cuántos lectores occidentales han soñado con pasearse por la vida con un cuadernillo en la mano, anotando aquí y allá «impresiones», cuya brevedad garantizaría la perfección, cuya simplicidad demostraría la profundidad”. Sin embargo, más allá de la perfección estilística y de la autoironía, había también para Barthes en esa forma algo más, algo que tiene que ver con el sentido, con lo que entendiera como “un momento en el que el lenguaje cesa” y da paso a “una guerra contra la prevaricación del sentido” (1990. pp. 98-99), guerra que es conducida por el budismo zen. Señala entonces Barthes:

Siendo completamente inteligible, el haiku no quiere decir nada, y es a causa de esta condición doble por lo que parece estar ofreciéndose al sentido, de un modo particularmente disponible, servicial, como un huésped educado que permite instalarnos cómodamente en su casa. (p. 99)

Una metafísica sin sujeto y sin dios, que se permite aprehender las cosas en tanto que acontecimiento y no en tanto que sustancia, junto a una confección de la materialidad que la lleva adelante y que justifica la plenitud del vacío en el que se instala, es acaso lo que suspende la mediación del lenguaje occidental, o lo que Barthes llama “el infinito vicioso del lenguaje” (pp. 92-93). Pero es también lo que en la poesía de Ponce permite hablar de la inmanencia de la escritura en el poema.

Donde antes algo trascendente brillara como imantación al movimiento de las series que la poeta desplegaba, ahora solo puede verse el despliegue prosificado de una experiencia de trazo, de un despliegue que narra y reúne los movimientos que hacen a la caligrafía que exhibiría los *ideogramas* con los que la poesía ya es definitivamente otra cosa⁶. *Fudekara*, publicado en 2008, podría también traducirse muy libremente como poesía

⁶ En el ensayo titulado “De la escritura como cosmos. Notas sobre la escritura chino-japonesa”, texto que en la versión del sello tsé-tsé se incluye como postfacio de *Fudekara*, Ponce señala lo siguiente: “Tradicionalmente la escritura del chino ha sido definida como ideográfica, pero en la actualidad se prefiere la categoría de logográfica (los caracteres indican palabras concretas, no ideas); sea como fuere, el hecho de que los signos en sus orígenes hayan correspondido a objetos o acciones establece una profunda diferencia con los sistemas alfabéticos o los silábicos, que se orientan a la pronunciación de la palabra, a reproducir su fonía, para intentar

que nace del pincel, desde el movimiento y develando una forma y manejo del cuerpo, al menos así lo deja entrever Ponce cuando dice: “El término «fudekara» (*fudékará*) es una libre asociación que realicé relacionando los términos en japonés *fude* y *kara*, «pincel» y «desde» respectivamente” (p. 180). Pero también, el libro es *la escritura de clases de escritura*, el registro de ese yo que atraviesa la escritura como experiencia: “Este libro fue escrito durante las clases de caligrafía de ideogramas chinos, a cargo de la profesora Alicia N. Li, que tuvieron lugar en la Sección de Estudios Interdisciplinarios de Asia y África de la Universidad de Buenos Aires” (p. 180). La hoja, que en el ejercicio de copiar y replicar el ideograma se llena con las formas de éste, es el vacío que antes cobijaba un mapa del sentido, una serie de sendas en el bosque de palabras, claros adonde se iluminaba la persecución del significado cuando esas sendas se conectaban por medio de los recorridos que impulsaba el ritmo; y en tanto que hoja que llama al vacío, esta actualiza la notación que el haiku propone y la suspensión del sentido que el budismo conduce. *Fudekara* podría leerse entonces como el diario de los ejercicios de caligrafía oriental de una alumna⁷, pero también como esa suerte de notación entre el acontecimiento y el vacío que Barthes añorara para todo occidental proclive a las impresiones; podría a la vez entenderse como una suspensión del sentido que se ha visualizado en el recorrido de una forma que se duplica –así debe entenderse el termino caligrafía– y que también, en ese recorrido, cuenta dicha suspensión, pero en el día a día que el ejercicio requiere en tanto que *clase*⁸. Ya en el “Día 1”

cumplir la repetición del habla. La concepción ideogramática responde a una manera de observar el mundo y de registrarlo” (2008, p.44).

7 En ese sentido, en el ensayo anteriormente citado, Ponce refiere al respecto de la caligrafía: “La caligrafía constituye un arte en sí misma. Dicen los chinos que para practicarla hay que emplear los «cuatro tesoros del estudio» (*won fászu pao*): el pincel, la tinta, el papel y la piedra para entintar [...] Los calígrafos chinos emplearon numerosas imágenes para representar el aspecto poético y artístico que conlleva lograr los trazos adecuados. Dicen, por ejemplo, que un simple punto (*diàn*) debe dar la impresión de una roca caída violentamente desde lo alto, o que la línea horizontal (*heng*) debe parecer una formación de nubes repentinamente interrumpida” (2008, p. 52).

8 La escritura como *clase* podría relacionarse, jugando con sus dos sentidos, con otras series de experiencias de la escritura. Por ejemplo, la de linealidad como último resto de este acto que desarrolla en su escritura-objeto Mirtha Dermisache; o con la experiencia de la escritura-copia, como adquisición de un sentido que



Ponce escribe: “En un rincón me senté a la luz de la lámpara. Ya era tarde y todos habían comenzado a trabajar. // Estaba el papel, estaba la tinta. Escaso silencio –pensé, mientras oía el murmullo. // Sensei me dio unas notas, y empecé a leer” (p. 181).

Lo que se modifica en la hoja, en el blanco y en el espacio lleva entonces a una nueva forma de atención: “Esta noche, el ojo reemplazará al oído. El ojo reemplazará a la respiración” (p. 182), y en ese reemplazo, el yo del poema ira hacia *lo más lejos que pueda* de la mano de una escritura que, antes que reflexiva, es tal vez pura constancia, acaso experiencia de olvido: “En silencio, dibujo fragmentos de signos, trazos, como / ejercicios. // Al repetir, empecé a olvidar mi mano. Pero aún el camino será exterior por mucho tiempo. // La curva refugia maneras de envolver el blanco” (p. 185). La acción de despojo, de vaciamiento, de envoltura en la nada, de olvido de la subjetividad en la que el budismo como práctica se funda, está de algún modo presente en ese nuevo registro de escritura, en esta versión del *poema-aventura* extremándose en el registro de una práctica silenciosa⁹. El abandono que el budismo reclama supone aplacar no solo la conciencia que en occidente funda la moral de todo comportamiento, sino también despojar de finalidad a la acción misma, por más simple que sea. Sin nada que contar en un inicio en el que lo imposible de

es más gestual que semántico, que propone Sergio Chejfec en su libro *Últimas noticias de la escritura*: “Hace bastantes años ocupé tardes enteras en copiar relatos de Kafka. Tenía unos cuadernos de tapa blanda color marrón, de formato escolar, aunque de pocas páginas. No era escolar solo el formato: creía que algo de la escritura de ese autor se impregnaría en mí gracias a la transcripción [...] El hecho de escribir, el dibujo de la letra, la ceremonia silenciosa, todo me sometía a unos protocolos que no me pertenecían, pero silenciosamente me brindaban una hospitalidad que el mundo cercano me escatimaba. Y de allí procede también el otro elemento, la escritura como algo que debe ser actuado. Actuado para que alcanzara un grado natural de verdad, y para que cada una de las poses, inclinaciones, actitudes, etc., vinculadas con la escritura, fuera un salvoconducto más eficaz no para que yo cambiara, sino para que una naturaleza adicional vinculada con la escritura o con lo literario en general viniera a rescatarme de la angustia y el desamparo” (2015, pp. 22-23 y 26-27)

9 En cuanto al camino del ideograma y su relación con la escritura china y japonesa Ponce señala “yo diría que son escrituras del silencio, hechas para el silencio, y conservan la impregnación de lo poético que no puede nombrarse pero que se aprende, el ojo es su instrumento. La voz es secuencia, temporalidad; la visión es lo instantáneo” (2008, p. 54).

contar ocupaba la preocupación del tema del poema, es decir siguiendo el extremo de la negatividad, ahora la poeta tampoco espera nada, salvo el abandono mismo:

No es el trazo mi obsesión, sino esto actuado que se inicia a la madrugada, con un insomnio puesto en la luz de
imágenes de ayer, de otra tarde

En realidad multiplico mi cuerpo, multiplico mi mente y
donde tenía brazo y mano, y donde había sed, abandono la idea de
persona (p. 184).

Sin embargo, la condición de aventura en el poema hace que éste aún se vea tentado por los recorridos de la topología de lo irreal que él funda, por la meditación en la estancia desde la que había partido como experiencia. Será acaso porque la aventura preserva de la pasividad religiosa. La unión de mirada y desplazamiento parece entonces unir dos extremos, el de esa quietud con el de la imaginación, el de la concentración con el de la fuga: “Al escribir, observo. Después, voy hacia tierras marcadas / con signos invisibles. Cierro los ojos y entro en la gruta. / Me esperas para darme el mapa // Palmo a palmo recorro la tierra leída” (p. 190). La aventura del poema une así occidente y oriente; en pocos versos la vuelta al mundo cabe en un solo día, acaso los días en los que ya anochece: “Escribo. Escribo signos. Escribo muerta. Escribo otra. / Escribo para no hablar, para no mirar (p. 194)”.

Referencias

Agamben, Giorgio (2018). *La aventura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2002). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Madrid: Editora nacional.

Barthes, Roland (1990). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.



Carrera, Arturo (2014). *Vigilámbulo. Poesía reunida. Volumen III*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Chejfec, Sergio (2015). *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.

Girri, Alberto (1980). *Obra poética III*. Buenos Aires: Corregidor.

Meschonnic, Henri (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol izquierdo editores.

Montalbetti, Mario (2024). *El pensamiento del poema*. Rosario: Nube negra.

Pizarnik, Alejandra (1990). *Poesía reunida*. Buenos Aires: Corregidor.

Ponce, Liliana (2025). *Boomerang Naturae*. Buenos Aires: EMECÉ.

Ponce, Liliana (2008). *Fudekara*. Buenos Aires: tsé-tsé.

Schelling, Friedrich (1969). *Sobre la esencia de la libertad humana*. Buenos Aires: Juárez editor.

Serrano, Vicente (2014). *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto de lo moderno*. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso.



Cuestiones estéticas. Arte, escritura y pensamiento contemporáneos (La ed.)
Cecilia Pacella y Silvio Mattoni (Eds.)
Cecilia Pacella [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Junio/julio 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)