

**Silencio parlante:
la figura del encabalgamiento en dos poemas contemporáneos**

Julieta Sbdar Kaplan
Universidad de Buenos Aires / CONICET
Argentina
julietasbdar@gmail.com

Resumen:

Este trabajo busca recuperar la figura del encabalgamiento como dispositivo que diseña una política textual. A partir de la lectura de dos poemas contemporáneos donde el género aparece como problema enunciativo, se intentará mostrar que el uso de la pausa al final del verso opera políticamente sobre la lengua. En el corpus a analizar, el uso del encabalgamiento no introduce, de manera adversativa, la absoluta mudez, sino que, en tanto intervalo entre el lenguaje y el abismo, acoge un silencio significativo, parlante.

Palabras clave: poesía argentina contemporánea; encabalgamiento; género; política.

**Speaking silence:
the figure of enjambement in two contemporary poems**

Abstract:

This paper seeks to recover the figure of *enjambement* as a device that designs a textual policy. By reading three contemporary poems where gender appears as an enunciative problem, I will try to show that the use of the pause at the end of the verse operates politically on the language. In the corpus to be analyzed, the use of *enjambement* does not introduce, in an adversative way, absolute muteness, but, as an interval between language and the abyss, it welcomes a meaningful speaking silence.

Keywords: Argentinean contemporary poetry; enjambement; gender; politics.

Fecha de recepción: 17/ 06/ 2022

Fecha de aceptación: 10/ 07/ 2022



Ningún modo seco o moderno
o veraz o realista
puede hacerle decir sin cortes
algo a la poesía.

Tamara Kamenszain

El encabalgamiento como figura

Este artículo propone seguirle la pista a una figura: el encabalgamiento. Partiendo de la observación de Terry Eagleton según la cual la experiencia de la posmodernidad –“una experiencia precocinada como una *pizza*”– arrasa con la sensibilidad verbal (2010: 27), el retorno a la figura permitiría re-sensibilizar el dispositivo verbal para hacer de la lectura una experiencia de cocción lenta.¹ Como recuerda Eagleton, el análisis retórico, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, “tenía un sentido tanto textual como político” (19), en la medida en que el análisis de tropos suponía un medio para alcanzar la persuasión discursiva. El devenir histórico de la retórica barrió con esa primera función hasta convertirla en un procedimiento estéril, un “inventario de recursos literarios” (20) también llamado, despectivamente, “escolar”. Se intentará recuperar, entonces, el análisis retórico que propone Eagleton, ya no como un ejercicio catalogador sino como una operación política, a contrapelo de la experiencia de la instantaneidad, que le devolvería al lenguaje poético su función performativa primera.

En este sentido, la pregunta que articula el presente trabajo es: ¿qué *hace* el encabalgamiento en el poema? ¿Qué imaginarios posibilita? A pesar de que Austin se haya resistido, en numerosas ocasiones, a considerar la literatura como un acto de habla, situándola más bien del lado de los actos fracasados o infelices, sostendré aquí que el poema funciona como un “acto realizativo” en la medida en que, al decir, *hace cosas con palabras*. Tomamos el concepto de performatividad, o acto realizativo, de la lingüística de Austin (*Cómo hacer cosas con palabras*, 1955), e incorporamos, para el presente trabajo, el uso que hace Judith Butler de dicha categoría desde *El género en disputa* (2007) y que revisita en sus textos posteriores. Para Butler, el género es performativo en el sentido de que se trata de una investidura, y no de una esencia interna, que

¹ Empleamos el término “figura” en el sentido clásico que, según Auerbach, tenía para los griegos: forma sensible (1998: 47) que “se refiere más bien a la actividad configuradora que a su resultado” (1998: 44). Esta concepción es revisitada en los trabajos de Barthes, donde la idea de *figuración* aparece como un dispositivo que difiere de la representación, en la medida en que el texto no representa un mundo preexistente, sino que crea sentidos mediante esa misma la actividad configuradora. Rancière, en su texto *Figuras de la historia*, le da un giro interesante al término: las figuras de la historia son aquellos testimonios mudos de la experiencia, los sujetos sin nombre que aparecen en el detrás de escena del documento histórico. Entiendo aquí la figura, entonces, como un dispositivo textual sensible, legible en su propia operación escritural, que pone en escena los sentidos enmudecidos por la mirada prosaica.

actúa por repetición hasta naturalizarse (Butler 2007: 17). Lo femenino como constructo naturalizado aparece, sobre todo, en el poema de Marina Mariasch “Mujeres del mundo unidas así”, que será analizado en lo que sigue: el sujeto del poema, hablado por otras, parece tener como destino planchar camisas, colgar sábanas, protegerse del peligro que acecha. Sin embargo, el lenguaje del poema, a través de la figura del encabalgamiento, discute esa internalización de la investidura. La figura del encabalgamiento será pensada desde la matriz realizativa (Austin 1955) pero también como constructo que permite desarmar la investidura internalizada de lo femenino (Butler 2007). En tanto acto realizativo, el encabalgamiento *hace* otra cosa: pausa la repetición de lo mismo (ese “conjunto sostenido de actos” (17) que constituye, para Butler, el género), y diseña una subjetividad alejada de lo esperable.

Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando hablamos de encabalgamiento? El epígrafe elegido para este trabajo pertenece a un poema de Tamara Kamenszain publicado en *La novela de la poesía* (2012). En él se bordea una definición de la poesía como aquello que, sin importar el estilo o el registro, está atravesado por el corte. Kamenszain, lúcidamente, lo enuncia de manera negativa. “Ningún modo (...) puede hacerle decir *sin cortes*”² es otra forma de decir: el corte opera en la negatividad, cifra el antagonismo, *le hace decir al poema* aquello que la continuidad prosaica no permite enunciar.

Este postulado poético de Kamenszain dialoga con la hipótesis planteada por Agamben en *El final del poema* (2016): el encabalgamiento, ese corte que se produce al final de algunos versos generando una tensión irreconciliable entre la unidad métrica y la unidad sintáctica, es aquello que distingue la poesía de la prosa. Si bien esta definición es problemática, sobre todo para pensar la poesía en prosa desde el siglo XIX en adelante, no la recogeré aquí en toda su extensión, sino en aquello que atañe a la definición del encabalgamiento como tensión, desajuste, entre el corte de verso y la continuidad sintáctica, pero también, a nivel rítmico, entre la pausa, la respiración de la cesura y el largo aliento de la frase.

El encabalgamiento no puede dissociarse del ritmo, ese “movimiento disruptivo en el cual el transcurrir temporal parece detenerse cualitativamente” (Monteleone 2004: 254). Siguiendo esta definición, el encabalgamiento funciona como epítome del ritmo, un lugar privilegiado para su realización, en la medida en que detiene visual y sonoramente la continuidad temporal para instalar una disrupción, un corte que dibuja otro tiempo en el poema. Denise Levertov toma de Valéry la definición de “la prosa en términos de caminar con un propósito (orientado a una meta) y a la poesía como una danza gratuita” (2020: 3). La “danza gratuita”, no instrumental, implica un desvío cifrado al final del verso, donde el cuerpo (la respiración, el aliento, la vista) se

² Las cursivas son mías.

detienen para luego seguir bailando “con un pie en el aire”, dirá Levertov o, tal como “la ninfa que danza, un sujeto imaginario escande el *corpus* lingüístico con las huellas arcaicas de una energía corporal” (Monteleone 2004: 257).

El *enjambement* –*enjamber*, de *jambe* (pierna): pasar por encima de otra cosa, saltar un obstáculo³ arroja la cadena significativa al vacío. El verso encabalgado se monta sobre el lomo del verso siguiente dejando detrás la estela del lenguaje roto. Al romper sonora, métrica y rítmicamente la sintaxis, el encabalgamiento empuja el lenguaje mostrando las huellas de su caída. Leer la política textual del poema en esa caída, en esa zona de suspensión, constituye el propósito de este texto.

Si el encabalgamiento es una zona silenciosa, vacía, del poema: ¿qué hace? ¿Qué acción realiza la caída del signo al final del verso, pausa que interrumpe el discurrir sintáctico? Retomando parcialmente la teoría de Austin, leeremos esta figura como un acto realizativo siempre paradójico, en la medida en que lo que hace el encabalgamiento no es sellar un sentido que se traduce en lo fáctico –como jurar o nombrar, ejemplos de Austin– sino suspender el sentido inmediato, la presunta referencialidad. El encabalgamiento como acto alerta sobre la capacidad denotativa del lenguaje, lo dilata hasta volverlo extraño y sugiere una segunda lectura derivada del silencio que instala. Pero, al igual que los actos realizativos mencionados por Austin como la promesa o el bautismo, la performatividad del encabalgamiento depende del terreno en el que opera el acto de habla, a saber: el poema como unidad del lenguaje. En los dos textos que se comentarán, el encabalgamiento *hace* cosas distintas: corta el catálogo de experiencias femeninas (planchar camisas, abortar, colgar sábanas, viajar temerosa en transporte público) de un hachazo (Mariasch) y configura un tiempo de la espera (el tiempo de la charla entre amigas) que suspende la continuidad verborrágica del discurso (Henderson). En ambos casos, como veremos, la figura del encabalgamiento supone una interrupción del ordenamiento reproductivo, universalizante y lógico del signo, para instalar un corte significativo, un silencio parlante, una melodía muda.

Antes de pasar a los poemas, una salvedad. Se ha dicho que nos abocaríamos al análisis figural, al tropo o incluso a la retórica. Esto puede resultar llamativo tratándose de poesía reciente, sobre todo cuando se afirma, con bastante frecuencia, que la poesía contemporánea trabaja con un lenguaje coloquial, cotidiano o llano. Descreo, en principio, de semejante

³ El diccionario Littré ofrece varias acepciones para el verbo *enjamber*, la primera de las cuales es “franchir avec les jambes seules, soit que l'on coure, que l'on marche ou que l'on saute » (“atravesar solamente con las piernas, ya sea corriendo, caminando o saltando”). La quinta definición se refiere al encabalgamiento: “on dit qu'un vers enjambe sur un autre quand, le sens n'étant pas fini, il fait rejeter sur le vers suivant un ou deux mots qui en rompent la cadence, comme dans ce vers de Racine » (« decimos que un verso se encabalgua con otro cuando, aunque el sentido no esté finalizado, expulsa al verso siguiente una o dos palabras que rompen la cadencia, como en este verso de Racine (...)” (Littré: <https://www.littre.org/definition/enjamber>, la traducción es mía).

afirmación. En primer lugar, porque sostengo, junto con Meschonnic, que “no existe eso que se llama lenguaje ordinario (...) sobre todo si es para desvalorizarlo en relación a un lenguaje poético que se pretende celebrar” (2009: 17). Es decir, no habría una oposición entre un supuesto lenguaje ordinario, cotidiano, despojado de giros del lenguaje, y un lenguaje poético, elevado, que hiciera uso de giros lingüísticos y figuras ausentes del lenguaje común. Por el contrario, uno y otro forman parte de una trama discursiva compleja. En este sentido, entonces, no puede existir tampoco el lenguaje-poético-ordinario, o coloquial, una especie de grado cero del lenguaje poético, en la medida en que toda formación discursiva implica un grado de artificialidad y redistribución de lo sensible.⁴ El encabalgamiento, como principio constructivo complejo, da cuenta de un trabajo profundo con la forma, con la materialidad del lenguaje, que aleja al poema de una presunta llaneza.

En el texto antes mencionado, Eagleton define al poema, con una concisión un tanto sarcástica, como “una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que *es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide dónde terminan los versos*”⁵ (35). La segunda parte de esta definición “antipoética al extremo” (35) pone el acento en el corte de verso: en poesía, el lugar donde terminan los versos es motivado y determinante. En el verso que por convención llamamos libre, donde el corte de verso no deriva de la unidad métrica, el uso del encabalgamiento se vuelve aún más problemático, justamente, por su arbitrariedad.

En sus ensayos sobre el corte de verso, la poeta Denise Levertov (1982) analiza el encabalgamiento en el verso libre como una hesitación que traduce el “pensar/sentir” (*thinking/feeling*). Esta hesitación interrumpiría, para la autora, la lógica propia de la sintaxis, para introducir una pausa alógica. Entendemos esta pausa alógica como correlato de eso que Julia Kristeva había denominado lo semiótico: un lenguaje previo al corte simbólico, previo a la ley y al signo binario, que recogería algo del orden de lo pulsional, del lenguaje infantil inarticulado. El lenguaje poético, para Kristeva, recoge lo semiótico y lo trae al poema. Siguiendo esa pista, el “*thinking / feeling*” de Levertov haría irrumpir una hesitación previa al predominio del signo, de lo simbólico, de la lógica.

Esta hipótesis, sin embargo, no se ajusta del todo al corpus a analizar, donde el encabalgamiento, si bien barre con el predominio del Logos, no necesariamente introduce un “pensar/sentir” alógico, una motilidad semiótica previa al corte simbólico, sino que la especificidad del encabalgamiento es el corte: un corte que reescribe de otro modo los binarismos (significado/significante, sintaxis/métrica, simbólico/semiótico, varón/mujer), no ya

⁴ Para la cuestión de la coloquialidad o lo cotidiano en la poesía contemporánea se puede consultar el artículo de Matías Moscardi en el n°13 de *El jardín de los poetas* (2021): “La lengua cotidiana. Coloquialismos de red 2.0 en la antología 30.30 poesía argentina del siglo XXI”.

⁵ Las cursivas son mías.

para sumergirse en la indiferenciación pulsional, infantil, sino para producir otro tipo de sujeto: un sujeto que rasga las vestiduras del lenguaje prosaico que lo constituye socialmente, para instalarse en la tensión conflictiva, en el desacuerdo.

La propuesta, entonces, es leer dos poemas recientes de autoras argentinas (“Mujeres del mundo unidas así”, de Marina Mariasch, publicado en *Mutual sentimiento*, y un poema sin título de Daiana Henderson publicado en *Irse*) a la luz del antagonismo o la disonancia entre los lugares y tiempos socialmente asignados a los sujetos y los lugares y tiempos que el poema, mediante el uso específico del encabalgamiento puede otorgarles. Figura de la suspensión, como he tratado de explicar, el encabalgamiento no puede leerse unívocamente sino solo en su singularidad: lo leeremos, entonces, de acuerdo al quiebre que opera en cada sintagma, de la pausa que supone, del surco que dibuja sobre el suelo del poema.

En este corpus, la voz poética es hablada por otros que la aconsejan (Mariasch) o en la fisura del discurso imperante (Henderson). Frente a esta glosa incesante que no dice nada pero que, en su hablar, busca capturar a *las sujetas*, el corte de verso aparece como una palabra muda, un oxímoron que irá cobrando significación de acuerdo con el terreno en el que opere el corte. En estos poemas, no casualmente, se configuran escenas donde los sujetos son silenciados por la verborragia ajena (Mariasch), o eligen callar hasta encontrar la palabra justa (Henderson). El encabalgamiento, como figura pensativa que esboza una política textual, no restituye ese silencio de manera mimética: ubicado en lugares significativos, variables, el silencio del verso enuncia y esboza escenas políticas.

Entendemos el término “política”, junto con Rancière, no como un espacio de consenso tal como se define la democracia, sino como un espacio de disenso.⁶ El desacuerdo se efectúa, para Rancière, cuando los sujetos que no cuentan, aquellos que no tienen voz, reclaman un espacio de enunciación y se hacen oír.⁷ En el plano de la literatura, el correlato del desacuerdo es el malentendido⁸ y, más específicamente, el malentendido o disenso entre el significado usual de las palabras y el significado atribuido en el texto: “su propia forma de disenso [la de la literatura] consiste en crear nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas entre estados de cuerpos y significados, “hojas” que esconden el árbol a la vista de su propietario” (Rancière 2011: 69). El encabalgamiento, entonces, es pensado aquí como un malentendido entre la continuidad sintáctica y la discontinuidad métrica, pero también como un problema de cálculo entre la verborragia o el monologismo de la vida común (tal como se deja leer en los poemas elegidos) y el silencio al final de los versos. En este sentido, el

⁶ Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

⁷ Es el ejemplo de los obreros en *La noche proletaria* o los criados en *Figuras de la historia*.

⁸ “El malentendido literario”, *Política de la literatura* (2011).

encabalgamiento marca un surco entre el exceso de voces que rodea a los cuerpos y el vacío que se expande en la página, y acoge un silencio parlante que se desmarca de la lengua de los otros. Los poemas trazan así una política del deseo, entendida como corte con el monologismo ajeno e inscripción de un espacio vacío que irá dejando distintas huellas, distribuyendo de otro modo lo sensible y lo decible.

El hacha del poema

Un hacha corta el poema por la mitad: lo tajea, lo fragmenta, lo divide en dos. Se trata del hacha que interrumpe, de manera misteriosa, el poema titulado, paradójicamente, “Mujeres del mundo unidas así”, de Marina Mariasch:

Me preguntan si estoy
bien, si estoy triste o demasiado
feliz, aconsejándome
que me cuide, que no pierda
el control de mí, de
todo, y de sus camisas.
Hay vidas, hay posibilidades.
Así es como abortás porque así
lo decidiste: pastillas, un puñado
de pétalos de alcaucil componés
una puesta de sol una botella verde
vidrio junto a la cama. Así es
como planchás las mangas de camisa
de un hombre, instrucciones
en una lista, aquí los pétalos
aquí el número para pedir socorro
si cae una ciruela o un limón.
Así elegís un hacha, ves tu
sombra, pañuelo de seda,
ala sostenida por el aire
caliente, así te lo tomás todo. Soñás
con otro río, parpadeo
y olitas que forman corderos
en la espuma saltan peces
entre las rocas la sombra
desaparece. El sol
pica en lo más alto, el estado
arde entre las manos, nervioso
y monitor cuando buscás las pastillas
una bolsa de abrojos, hierba mala.
Aquí el edificio, el hall, el ascensor,
la cara desordenada de la que
sale, vos la que entra. Así
volvés en taxi esta vez no es mejor
que perdida en la manada



del transporte público. El hacha
cae blanda en el agua
apaga el fuego, encendés
la pava. Un guante azul
para agarrar la fuente.
Así colgás
la sábana bajo el sol
pálido del invierno, se agita
en la soga como una
bandera, se anuda
en la mochila, se
trenza. El sol
tiembla vos no,
leñadora al atardecer
para encender más fuego.

(Mariasch 2019: 10-11)

Así el poema. La paráfrasis de la famosa frase de Flora Tristán recogida por Marx –“proletarios del mundo, ¡uníos!”– que oficia de título agrega algo más que el reemplazo de la palabra “proletarios” por “mujeres”: agrega un adverbio de modo, “así”, que, ubicado en distintos lugares, inundará el poema. No se trata de imitar ingenuamente, entonces, un sentimiento mutuo, una unión “sorora” que diluiría las diferencias sino que el poema produce cierta extrañeza, cierto corte que hace del lenguaje una matriz variable, plástica, y que derivará en el hacha como corte transversal: corte con “el lenguaje enemigo que nos afecta / en modo diferencial”, para citar otro poema del libro (13), pero también corte con una lengua feminista pretendidamente unificadora, y que solo el poema, mediante un uso particular del encabalgamiento, puede producir.

El poema enuncia, en segunda persona, un catálogo de experiencias de mujeres: un aborto, el acto de planchar las camisas de un hombre, la imaginación de la huida, el gesto de colgar la sábana que se convierte en pañuelo. En el medio, un hacha misteriosa: “así elegís un hacha, ves tu / sombra, pañuelo de seda ,/ ala sostenida por el aire / caliente”. ¿Qué sugiere la imagen del hacha, zona opaca, irreductible del poema? Mencionada por primera vez, el hacha se plantea como un corte con las experiencias listadas anteriormente –“así es / como planchás las mangas de camisa / de un hombre, instrucciones / en una lista”. A lo largo del poema, el sujeto poético aparece borrado: o bien es el objeto de los consejos ajenos (“me preguntan si estoy / bien, si estoy triste o demasiado / feliz, aconsejándome”), o bien aparece proyectada en una segunda persona que diluye las diferencias entre una mujer y la otra. La primera persona del comienzo retrocede para dar lugar a un “vos” que puede leerse como una proyección de ese “yo” alienado o como una reproducción de las voces ajenas. En uno y otro caso, la enunciación, la

primera persona deíctica que realiza el verbo en tanto actante, se difumina. Lo femenino, en efecto, aparece como un lugar de mera reproducción, ya sea de las voces ajenas –siguiendo el consejo–, ya sea de las otras mujeres que se unen al yo por una relación de mismidad.

Sin embargo, la aparición del hacha corta esta cadena que ubica a lo femenino en un lugar estanco de reproducción. Así, el hacha del poema tala tanto la lengua de la domesticación (esa que obliga al sujeto a planchar camisas) como la cadena doméstica y reproductiva (esa cadena que se pretende, también, sin arrugas). Hacia el final del poema, el hacha se vuelve a nombrar: “el hacha / cae blanda en el agua / apaga el fuego, encendés / la pava”. En estos versos marcados por el oxímoron (hacha/blanda, agua/fuego, apaga/encendés), el hacha se vuelve un arma de doble filo: no solamente permite un corte con lo asignado, sino que también es la herramienta de la leñadora, el instrumento que le permite apagar el fuego y calentar la pava, es decir, soltar los lazos de lo obligatorio para crearse un espacio propio.

En este poema, el encabalgamiento toma la forma de un hachazo. Un ejemplo concreto es el corte que ocurre alrededor del adverbio “así” –que, dicho sea de paso, nos advierte sobre la importancia del modo, de la forma del poema, más allá de su carácter aparentemente referencial: “así es como abortás porque así / lo decidiste”; “así es / como planchás las mangas de camisa”; “así elegís un hacha, ves tu /sombra, pañuelo de seda, / ala sostenida por el aire / caliente, así te lo tomás todo”; “así / volvés en taxi esta vez no es mejor / que perdida en la manada”; “así colgás / la sábana bajo el sol”. Evidentemente, la repetición del “así”, ya anunciada desde el título como un excedente sobre el cual hay que detenerse, no se presenta a la manera de una anáfora que pondría el acento en el comienzo del verso y en las experiencias figuradas. Por el contrario, el *así* va ocupando distintos lugares: encabalgado hacia el final del verso, solo o introduciendo un sintagma como “así es”, o al comienzo del verso, poniendo el acento en la acción: “así colgás”. Esos lugares diferentes, diferidos, que ocupa el *así*, generan distintos tipos de encabalgamiento; sugieren cortes, hachazos, distintos. En el ejemplo del aborto, verso que enuncia una decisión tomada por esa segunda persona, un corte con la cadena de la reproducción, el adverbio de modo abre y cierra el verso, produciendo un efecto circular, decisivo; en el segundo ejemplo, en cambio, que pone el foco en la instrucción, en el deber femenino –planchar las camisas de un hombre- el verso termina en “así es”, expresión coloquial, ronroneo del lugar común de la pasividad.

Al cambiar de lugar, el “así” corta diferentemente los versos y produce, en medio de la sensación de uniformidad de las experiencias femeninas, una variación silenciosa que ubica al sujeto, también, en lugares que difieren de la reproducción de lo mismo. La forma (el *así* del poema) va armando un corte, un hachazo, de lo enunciado y lo deseable. En el verso “así elegís un hacha”, el sujeto poético, que aquí adopta la segunda persona, pasa de la narración a la

enunciación y, por eso, el “así” se ubica al comienzo del verso, sin encabalgar, tomando la delantera de la subjetivación. Los distintos encabalgamientos, en efecto, van moldeando la subjetividad hasta derivar en la formulación del deseo, en la elección del objeto: el hacha, el corte. El encabalgamiento que atraviesa el poema tajea la idea de serie, desacomoda las vivencias, sugiere una segunda lectura: el poema no solo corta con el “lenguaje enemigo” que aconseja imperativamente, sino que, tajo de la rutina, también corta la reproducción mutua y unificadora, la serie que, como la camisa, se pretende sin pliegues.

Ese caramelo sobre el paladar paradigmático: encabalgar la espera

El poema sin título de Daiana Henderson, publicado en su libro *Irse* figura una escena de amistad, una conversación entre dos chicas en un patio interno de baldosas, bajo el cielo repleto de nubes:

Lu, esa noche que estábamos
en un patio interno de baldosas
rodeadas de ventanales y ese techo:
la masa compacta de nubes
a punto de desprenderse, trac,
como escarcha de freezer.
Con los cachetes del culo marcados
por la chapa perforada sobre la que nos sentamos,
no hubo palabras sonoramente enfatizadas, ni
arrepentimientos que se hacen voz en la consciencia del tiempo, ni
grandes ideas o frases de notoria elocuencia o definiciones
de experiencias particulares que pueden
universalizarse en el cerebro del otro.
No hubo nada, diría alguien, pero al pasar dijiste
algo sobre la falta de cotidianidad
y de cómo nos llevaba hacia una vida ficticia.
Eso me impactó, pero no me daría cuenta
hasta días más tarde. Como siempre
unos temas derivaron en otros
sin absoluta coherencia o continuidad.
La última vez –dije– que estuve
en este patio... y una irrupción:
vos sabés que yo soy muy... muy... y no salió nada,
pero cuando iba a ponerle encima
un parche sintáctico cualquiera
vos me hiciste un gesto como diciendo te espero
y tras unos segundos de rotar
ese caramelo sobre el paladar paradigmático, salió:
propensa
propensa
soy muy
propensa a ver estrellas fugaces
y la gente se enoja mucho cuando ves
una estrella fugaz y ellos no.



Hubo relatos ejemplificadores, hubo risa
y después nos quedamos calladas
pero antes o después, o en algún momento
vos ibas a decir eso casi sin notarlo,
como un muchas gracias,
lo de la ficción,
y no sé si antes o después o todo el tiempo
estuvimos calladas observando
y siendo observadas por
ese cielo hecho pedazos y si pudiera
hacer pasar esa noche
una estrella fugaz sobre nosotras
te juro que lo haría.

(Henderson 2018: 40-41)

El poema también se construye como una conversación: la voz poética le habla a una destinataria, Lu, y recuerda esa charla alejada de lo trascendental: “no hubo palabras sonoramente enfatizadas, ni / arrepentimientos que se hacen voz en la conciencia del tiempo, ni / grandes ideas o frases de notoria elocuencia o definiciones / de experiencias particulares que pueden/ universalizarse en el cerebro del otro”. El encabalgamiento, en el pasaje citado, deja el “ni” a la intemperie. Conjunción átona, el “ni” cobra en el verso una relevancia inusitada y se acentúa por su ubicación: entre la coma y el abismo. El encabalgamiento, tal como lo veíamos en los versos de Kamenszain, traduce la negatividad, lo que no hubo, la ausencia que da forma a la enumeración. El acento está puesto en el paréntesis de la conversación prosaica, en aquello que la charla entre amigas, pero también el poema, niega: la grandilocuencia, las grandes ideas, las definiciones universalizantes. El encabalgamiento, en efecto, se hace eco de aquello que la conversación en el patio sugiere: una lengua alejada del signo falogocéntrico y cercana a lo corporal, a “los cachetes del culo marcados / por la chapa perforada”, a la lengua que hace rotar en el paladar el caramelo lingüístico, pero también a la respiración que pone en primer plano la materialidad del cuerpo.

Esta idea del corte como negatividad respecto de lo dado y lo naturalizado, como reverso del logos, aparece, como en el poema de Mariasch, sintetizado en una imagen que acompaña el principio constructivo del encabalgamiento: “la última vez –dije– que estuve / en este patio... y una irrupción: / vos sabés que yo soy muy... muy... y no salió nada / pero cuando iba a ponerle encima / un parche sintáctico cualquiera / vos me hiciste un gesto como diciendo te espero / y tras unos segundos de rotar / ese caramelo sobre el paladar paradigmático, salió: / propensa / propensa / soy muy / propensa a ver estrellas fugaces”. La interrupción, el olvido, se deja leer dos veces en este pasaje: en primer lugar, en la “irrupción” que desvía el tema de conversación (nunca sabemos qué ocurrió la última vez que ella estuvo en ese patio); en segundo lugar, en la

búsqueda de esa palabra que no aparece y que el poema traduce con una serie de silencios: la repetición del “muy”, los puntos suspensivos, el encabalgamiento, y después la repetición de la palabra buscada (“propensa / propensa”). Todo este pasaje puede leerse como una poética del corte, de la pausa que irrumpe tanto en la charla como en el poema: el predicativo subjetivo, esperable después del “soy muy”, pierde su carácter obligatorio y el sujeto, en lugar de emparchar, de planchar la conversación, en lugar de sugerir una continuidad lineal, prosaica, se permite, gracias a la espera afectiva de su interlocutora, permanecer en silencio en busca de esa palabra. La sintaxis, así, se quiebra, se agujerea, igual que ocurre con el límite métrico del verso cuando interrumpe el encadenamiento sintáctico.

El verso, como la conversación entre amigas, es una forma del lenguaje que concibe de otro modo el tiempo: permite la espera, admite la ausencia de un orden teleológico, hace fulgurar lo fallido. En su texto *Arte en flujo*, Boris Groys señala que lo específico del arte contemporáneo es su consciencia de lo obsoleto y, en consecuencia, su asimilación del fracaso. Esta idea de “giro en U” (Groys 2016: 70) en el camino del progreso resuena en los versos de Henderson. Al postergar la realización verbal, al eludir el parche sintáctico, la lengua poética actúa como la lengua afectiva de la conversación entre amigas, es decir, como una negación de la meta a la cual llegar (el concepto, la declaración, la idea) y un goce de la danza gratuita que propone el encabalgamiento, giro en U del poema. La palabra olvidada, muda, instala una escena en la que los lectores nos quedamos esperando, y esa inadecuación, ese silencio, no se resuelve cuando la palabra es hallada: “propensa / propensa / soy muy / propensa a ver estrellas fugaces / y la gente se enoja mucho cuando ves / una estrella fugaz y ellos no”. La resolución sintáctica, por el contrario, lleva a la risa, al absurdo, porque no hay teleología, no hay discurrir prosaico, no hay grandes ideas que permitan emparchar la ausencia, la falta, el silencio, sino solamente palabras que, como las estrellas fugaces, se extinguen ni bien se pronuncian, abriendo otra vez el juego, dejando al descubierto “ese cielo hecho pedazos” que es la lengua.

El arado de las chicas: conclusiones

En el seminario V, *Las formaciones del Inconsciente*, Jacques Lacan afirma que “el arado del significante excava en lo real del significado” (2013: 18). La frase se refiere, evidentemente, al psicoanálisis, pero, dada la etimología del término *verso* –*versus*: el punto en que el arado llega al final del surco y da la vuelta– la imagen puede hacerse extensiva para la poesía. En medio del “molinillo de palabras” (Lacan, 2013: 20) que envuelve la vida común, en medio de la glosa que atrapa a los sujetos sin dejar lugar para su enunciación, el encabalgamiento introduce un dibujo paralelo, surca un espacio donde el silencio, plataforma de lo real sin nombre, comienza a significar. Así, como hemos visto en los poemas de Mariasch y Henderson, el corte de verso, el

arado, traza un espacio que acoge la diferencia en un sentido derrideano, ya sea mediante el hachazo de las vivencias seriadas que hace del verso una unidad disyuntiva, no reproductiva (Mariasch), ya sea mediante la espera como silencio afectivo, como *caramelo* que rota en el paladar hasta encontrar una continuidad sintáctica que nos sumerja en la risa (Henderson).

Para volver a Tamara Kamenszain, su último libro, *Chicas en tiempos suspendidos* (2021), se inserta en una tradición de la escritura menor, la de las “poetisas” llamadas por el nombre de pila. Los poemas-ensayo de este libro se construyen a fuerza de repetición y aparece, una y otra vez, el verso “y sin embargo y sin embargo”. Así empieza el extenso poema que ocupa todo el libro: “poetisa es una palabra dulce / que dejamos de lado porque nos avergonzaba / y sin embargo y sin embargo / ahora vuelve en un pañuelo que nuestras antepasadas se ataron / a la garganta de sus líricas roncadas” (Kamenszain, 2021: 13). “Y sin embargo y sin embargo” ata, como el pañuelo que se anuda a la garganta o a la mochila, el pasado y el presente, el significante reprimido (“poetisa”) y su circulación social, la vergüenza y el canto. Como el “así” de Mariasch o el “ni” de Henderson, acá el nexos coordinante “y” se adosa al adversativo “sin embargo” pero el resultado no es una yuxtaposición ni una oposición tajante. Repetido dos veces, y en reiteradas ocasiones a lo largo del texto, este estribillo se encabalga con lo que sigue dejando el verso en suspenso. Presente y pasado, abuelas y nietas, palabras y silencio no permanecen en una oposición excluyente ni en una coordinación sin conflictos, sino que saltan al vacío permitiendo una variación silenciosa que hace del género y de la subjetividad un nudo maleable que se ata y se desata en consonancia con el ritmo del poema.

Se ha tratado de demostrar que el encabalgamiento funciona como un corte que opera sobre la lengua y sobre el género en tanto problema del lenguaje y de la enunciación. Sobre la lengua, porque el surco del verso instala un silencio parlante, una mudez significativa. Sobre el género, porque en ese silencio parlante encuentra un lugar de enunciación el sujeto poético que, en el reparto ordinario, es hablado por otros, colocado en un lugar de reproducción, mientras que en la distribución del verso construye su propio tiempo de enunciación: el corte, la espera, la suspensión. El encabalgamiento, en tanto acto de habla silencioso o significante en suspenso, parte el signo, suspende el significado y el género se desvía, provisoriamente, de la pose que ha internalizado.

Y sin embargo y sin embargo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2016). *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.



- Auerbach, Erich (1998). *Figura*, Madrid, Trotta.
- Austin, J. L., (1955) *Cómo hacer cosas con palabras*, edición electrónica disponible en: https://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Eagleton, Terry (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid, Akal.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Henderson, Daiana (2018). *Irse*, Rosario, Iván Rosado.
- Kamenzain, Tamara (2012). *La novela de la poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Kamenzain, Tamara (2019). *Chicas en tiempos suspendidos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Kristeva, Julia (2018). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde a la fin du XIX siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions Points.
- Lacan, Jacques (2013). *Las formaciones del Inconsciente (Seminario V)*, Buenos Aires, Paidós.
- Levertov, Denise (2020). "Sobre la función del verso", *Hablar de poesía* n°41, agosto 2020 (trad. Agustina María Ranieri).
- Mariasch, Marina (2019). *Mutual sentimiento*, Buenos Aires, Nebliplateada.
- Meschonnic, Henri (2009). *Ética y política del traducir*, Buenos Aires, Leviatán.
- Monteleone, Jorge (2004). "Ritmo, sujeto, poema", en *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, a. 13, 16, Facultad de Humanidades, Mar del Plata, 249-271.
- Moscardi, Matías (2021). "La lengua cotidiana. Coloquialismos de red 2.0 en la antología 30.30 poesía argentina del siglo XXI", *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, Año VII, n°13 segundo semestre de 2021.
- Rancière, Jacques (2011). "El malentendido literario", *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Rancière, Jacques (2019). *Figures de l'histoire*, Paris, Quadrige.