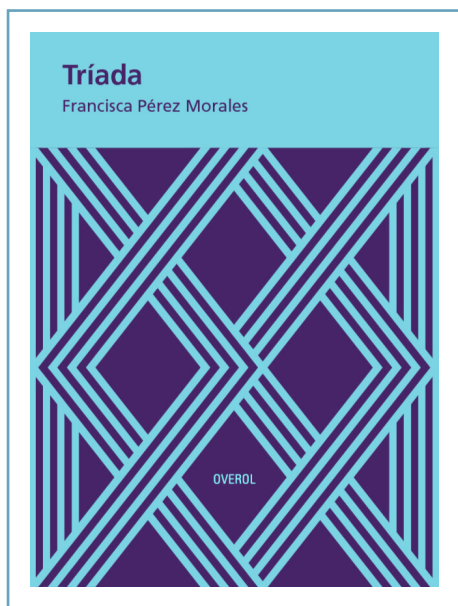


RESEÑAS



Triada.

Francisca Pérez Morales.

Santiago de Chile:

Overol, 2022.

ISBN: 978-956-6137-12-2.

65 pp.

Reseña por Javier Bello

Universidad de Chile

jbello@gmail.com

*

*Cada individuo estrictamente nace una vez
madre hay una sola garantiza
la unidad de la persona
pero la tal es débil;
igual que la memoria
la carne, olvidadiza
solo recuerda a la carne y se detiene en los detalles
—los individuos— rara vez
Enrique Linh*

Triada, de Francisca Pérez, como algunos importantes libros de la poesía latinoamericana —entre ellos *Trilce* y *Altazor*—, acarrea una nomenclatura numerológica no solo en el orden del libro o en su estructura externa, sino que esta también se arrastra hasta una hermenéutica, y un simbolismo que la manifiestan, y que se suma, de manera importante, a su contenido semántico y metafórico; ya desde el título y los subtítulos, la cita inicial de los Pixies: “Si el Hombre es 5/ entonces el Diablo es 6/

y si el Diablo es 6/ entonces Dios es 7” (7), los paratextos, los mismos versos, las figuras, apuntan en ese sentido: las asociaciones posibles de lo numerológico, sin embargo, aparentan ser, además de numerosas para este texto de carácter breve, en general demasiado estables, y pueden suscitar su asociación con los patrones de los arquetipos, que reproducen, sin alteración, símiles, simbologías, modelos, contra las particularidades de la fuerza creativa, como apunta Lezama Lima en *La expresión americana*: es decir, los ideales platónicos, el inconsciente colectivo de Jung, Nietzsche y el eterno retorno, resultan verdaderas camisas de fuerza para la creación artística. Sin embargo, este primer poemario de Francisca Pérez sale airoso de estos perjuicios, manifestando por sí mismo precisamente lo contrario.

Triada es un libro de poemas, más bien un solo largo poema, creo yo, dividido sospechosamente en sus partes exteriores, cuya expansión *in crescendo*, desde la primera a la penúltima, refuerza la posibilidad de que haya sido o pueda ser un solo texto que llegó o se formuló en oleadas. Debo decir que este poemario resulta despiadado en su particularidad, en sus enclaves, en sus precisos golpes contra el anquilosamiento de la imaginación y las representaciones cautivas, estancas, digeribles. En *Triada*, las figuras no apuntan al sentido enjaulado de los arquetipos, sino a hacer visibles, mediante una acuciante exposición de sus reversos, las triangulaciones edípicas y los modelos “religiosos” patriarcales, y sus costumbres desprendidas sobre los roles del parentesco, y la idealización de la familia trimembre; de la misma manera, su reflejo monstruoso deforma la racionalidad naturalizada del pensamiento dialéctico y, más atrás, incluso, la noción de la Trinidad cristiana como (con) fusión de lo Uno, o pérdida del Uno, como hubiera afirmado Vallejo.

He intentado seguirle la pista en estos versos a este desfondamiento de lo nuclear y sus modelos, pero también a la imposibilidad de lo rizomático, es decir, de lo desjerarquizado, pues en *Triada* el rizoma y el pivote de la escritura no logran (re)componer una superficie que reemplace las categorías; sino, más bien, es posible encontrar el sistema que se desarma, deforma o que se fuga, multiplicándose y abandonando esta escritura en un margen infinitesimal de lo cotidiano, en la crueldad de lo pedestre, las idiosincrasias precarias, los conflictos absurdos, pero que hacen *el mundo, un mundo* que podemos entrever en la *doxa*¹ que se instala y reitera en el lenguaje colectivo, cuyas máximas la poética de Francisca Pérez elabora

1 Roland Barthes afirma: “La Doxa (la Opinión) [...] no es más que un “*objeto malo*”: ninguna definición por el contenido, solo por la forma, y esa forma mala es sin duda la repetición. ¿Pero lo que se repite no es a veces bueno? El *tema*, que es un buen objeto crítico, ¿no es algo que se repite? Es buena la repetición que viene del cuerpo. La Doxa es un objeto malo porque es una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos” (78), y concluye: “La doxa es la opinión

y trasgrede: “madre hay una sola”, “en el nombre del Padre”, “la novela de amor de las familias”, el “pienso, luego existo”, el “eterno retorno”, “yo era aquel que ayer nomás decía”, “este es mi cuerpo que será entregado por vosotros”, etc.

Lo anterior, recae, además, sobre una representación del espacio externo e interno, y del cuerpo que lo reproduce y sustituye. Se inscribe este libro, creo yo, en el problema de la experiencia rebelde ante la inevitabilidad de lo constitutivo, en el marco de una sociedad de lo Post: en *Triada*, anatomía, biología y género se sostienen y desfondan en una estructura, invisible o desaparecida, alguna vez supuesta, que parece no tener más límites inmediatos para despedazar: despliegues y repliegues, eclosiones y explosiones de las lindes, contornos que se expanden o colapsan ante cualquier contacto y cualquier violencia. Más aún, límites que se repliegan generando otros: “un tubo digestivo que se invagina” (21), y límites que escupen límites: “la taenia entierra sus instintos / bota anillos por el recto” (22).

Así, las barreras multiplicadas, dilatadas y esparcidas, y la continuidad de los fluidos, propios de la especie, que encarnan lo genital, lo sexual y lo reproductivo, la condición láctea y nutricia de (padre y) madre, la escatología de las materias fecundantes y alimenticias, lo que se descompone más allá de la higiene quirúrgica del prisma, arriban y se escapan en un tiempo instantáneo, y esto es tanto así, que se podría hablar de la creación, desde la perspectiva de estas páginas, como un proceso sin freno, sin orden, discontinuo, alegórico de la escritura como un cuerpo y un psiquismo dolorosamente transformativo, un transcurso también digestivo, sexuado y parasitario.

Tampoco *Triada* manifiesta el sublime de la necesidad ideológica o práctica de la resiliencia ante el desastre. La noción de resiliencia parece retornar, aquí, hacia su origen entre los materiales físicos y corporales, y a la violencia de la represión. Este espacio-cuerpo se instala, ya con toda su peligrosidad, a partir del primer fragmento de “Faro” (9); digo peligrosidad, porque la identificación entre el imaginario y el territorio, el océano-faro y la cavidad reproductiva de la mujer adúltera, vincula a este libro con el mito territorial ercilliano, pero arrastrándolo desde su centro hacia los márgenes de la identidad y la reproducción: la orilla del mar, las paredes del “muelle uterino”, el murallón, las caderas, hacen pensar en este cuerpo territorializado, membrana o tejido límite, frontera en el paisaje marítimo, donde los amantes huyen hacia su desaparición después de poseer a la madre adúltera, abandonada al medio de su falta, dibujando una falla, contorneando un vacío. O en otro poema sobre la madre (39): “ella es y no es/ ella está y no está en este mundo/ parece

corriente, el sentido repetido, *como si nada*. Es Medusa, la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es *evidente*. Pero, ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina” (133).

flotar a la superficie/ está en alguna casa entubada/ [...] /en el sector puntiagudo pregunto/ qué es lo que estás buscando/ respondes / una anémona se alimenta de lo que caiga/ se reproduce/ y sirve de hogar para otros seres/ [...] la anémona es una mujer casa” o una “mujer agotada de ser madre”, como dice otro poema del conjunto (37).

La delineación de este espacio-cuerpo instala su representación en los recovecos de la casa de familia y sus miembros: es allí, entre tubos, canales, sistemas digestivo, auditivo, visual, táctil, genitales, intestinos, esqueleto, músculos, incluso el canal represivo de la psique y el espacio de los sueños, donde esta entidad múltiple, que entre otras formas animales –la anémona, el pulpo, el perro, la anélida, la jibia, el cefalópodo, la vaca, las esponjas, los calamares, etc.– se representa, en los títulos del libro, como el parásito *Taenia* y en los versos, de manera más coloquial, como la lombriz; es esta la forma más insistente del poemario; es ella la que (se) encubre y (se) desdobra –después lo hará tomando la forma de los números naturales, racionales e imaginarios– en la triangulación edípica. Ella es la figura del miedo que acosa en este territorio de la enfermedad: “Pasar la lengua que lame bocas y leprosos” (10), en este texto que somatiza desde todos los ángulos.

Mientras más avanza, más se intensifica la escritura y su doble, el yo-taenia; en efecto, los órganos, los organismos y sus sistemas parecen aquí comarcas dispuestas para la ocupación; incluso el poema, enclave de su permanente discontinuidad en el lenguaje: el yo y las identidades se vuelven porosos, inestables; también la (in) definición de los grupos de pertenencia, que representan la relación sujeto/colectivo: “Introduzco mis dedos en la vulva de Magdalena/ soy suya a siglos mentales de distancia/ todas las magdalenas nos pasamos vidrios por la boca” (11). Para esta cornucopia de “falsos selfs”, es decir, arma defensiva del yo que encarna en cualquier medio para no ser uno mismo –utilizo apenas el término acuñado por Donald Winnicott (1965) y después trabajado por Julia Kristeva para la literatura (1999), porque no alcanza–, no parece haber en estos versos una identidad primaria u original que resuelva el dilema. El yo se refleja, multiplicándose, como en un juego de espejos, pero al mismo tiempo, cada vez, se debilita, se enferma, se contamina. Esta multiplicación tiene en *Triada* un carácter celular y carnal, y su movimiento es un constante roce polimorfo.

A diferencia de la progresiva conquista de un yo definitivo y estable (aunque algo agrietado y a veces malformado o mutilado), que deja atrás sus fascas anteriores, según el modelo de Freud –“Wo Es war soll Ich werden/ donde Ello hubo Yo advendrá” (74) fue seguramente su mayor utopía–, es fácil observar cómo en *Triada* y en la literatura Post, la condición plural de yoes observados podrían ser

manifestaciones de estados anteriores del sujeto –según los conceptos de Paul Federn (Anzieu 98-106)–, que reprimidos para afirmar un yo actual, podrían emerger en cualquier momento; yo agregaría que en *Triada*, lo hacen, además, por cualquier parte.

Otras preguntas aparecen si se interroga esta multiplicidad de autodefiniciones y figuras de *Triada*. O los yoes del libro son un mismo sujeto que ocupa diversos self, como un pulpo de tentáculos infinitos o la cabeza de una Medusa, o cada uno de ellos –separados, pero en conjunto–, conforman una mascarada. Me atrevo a afirmar también, que el proceso del sueño y las visiones de la imaginación despierta, no presentan aquí los trabajos propios de la neurosis, como quería Freud, sino los síntomas de la experiencia psicótica, según intentó demostrar Federn, y que se vuelve notorio, por ejemplo, en los siguientes versos: “Una sola noche en sueños pude verla/ la vi caer en el intestino grueso/ tenía mil rostros/ y todos se parecían al mío// subimos por la tráquea/ nos gusta la huella amarga del café/ reposamos un tiempo/ bajo las cuerdas// intentamos cantar una canción de cuna” (28)

No quiero desviarme en la lectura de los textos, pero debo insistir que en estos la concepción de lo nuclear es abandonada y reemplazada por la obstinación y resistencia en/desde lo lateral y fronterizo, es decir, aquí, contra unos límites que se desintegran, se multiplican, se truecan, o parecen no existir. La fuerza de la rebeldía en los poemas de la autora recurre a la necesidad de re-crear zonas en conflicto, paisajes oxidados, arquitecturas interiores, sistemas físicos dañados, catacumbas corporales, dispositivos disfuncionales, donde la violencia todavía puede desplegarse: una casa que es un sumidero y, si se me permite, una “tierra baldía”: “vive en un mundo desolado/ vive en un mundo de niños/ que eclosionan/ al tomar once” (14).

Lo nuclear, que exige a la sujeto una identidad dentro de los roles familiares y un solo cuerpo que le dé cabida a esta, se desperdiga por todas partes, lejos de la estática imaginación de los arquetipos y de la *doxa* que se reproduce por medios de clichés, los que la autora recontextualiza o descompone. Pese a su tono, pese a su temple distante, objetivista, en sus representaciones del dolor todavía podemos encontrar un soplo de la lucha por la poética y la política de nuestra lengua, de nuestros suicidas y nuestros sacrificados: Martí, Huidobro, Vallejo, Mistral, García Lorca, Neruda, Miguel Hernández, Pizarnik. Pese a lo Post, que solo parece exponer esa debilidad de la carne y la memoria de las que habla Lihn en el epígrafe de esta nota, aquí, en el libro de Francisca, podemos leer: “mi cuerpo se inmola en la gravedad/ flotar es besarle la lengua a un muerto” (18).

Si el yo-taenia es hermafrodita –“La lombriz se reproduce sola/ Frota ambos genitales” (14)–, y más allá de la fantasía incestuosa con el “pan del padre” –“El pan del padre cae al suelo/ le hago el amor” (16)–, el hermafroditismo alcanza también a su figura; a la par, surge otra fantasía: el desplazamiento del parto de la hija al ano paterno, a la vez un escape posible –arcaico, mítico, antes del comienzo– de los alcances de la madre y de la necesidad de dominio sobre el progenitor masculino (intenta llevarse sus poderes, o quiere representarlos, como una Atenea nacida también del dolor (de cabeza) de Zeus): “Salir del padre/ soñar que uno nace/ soñar que se es niño/ mi deseo siempre fue/ salir del vientre de algún hombre” (30). Esta alteración del lugar de los órganos reproductivos feminiza al padre y echa por tierra el modelo de masculinidad que lo sostiene en tanto tal; lo convierte, además, en madre y, como se lee en el poema, a la niña en niño.

El último versículo del libro, del poema “Teoría de cuerdas”, cierra el conjunto con el argumento de la venganza: “La tercera cuerda está escrita con el objetivo de matar al padre” (64). Pero cuesta deshacerse del padre parturiente: “el padre no detiene sus contracciones/ se clavan en mis oídos/ mi cráneo se abre paso entre sus músculos/ un brazo atorado en el esternón/ desde afuera se escucha/ el roce de los poliedros”, y el parto, que haría libre al yo-taenia, permitiéndole nacer a través de él, despojada de él, se hace imposible en el oído de la madre: “madre escucha de aquí nadie sale” (31). Es por medio de su escucha que la maternidad masculina es denunciada como un imposible o un desastre, a la manera de Mary Shelley en *Frankenstein o el moderno Prometeo* y a la manera de un círculo dantesco, del que nadie regresa, después de cruzar las puertas imaginarias.

La madre aparece retratada aquí como portadora de la voz de la desconfianza, la perspectiva del descreimiento ante las fantasías de la hija. En “Taenia XIX” observamos otra perspectiva del parto paterno: “asomar mi cabeza/ por el agujero de su ombligo” (31); esta trasmutación se desplaza sobre la madre; el ombligo, a partir del cual la hija fantasea con escapar de su progenitor, no tiene cordón umbilical; el *omphalon* le pertenece a la madre, representa la huella de la madre en la hija, es la madre y ella lo sabe.

En la sección de 19 poemas numerados, titulada “Taenia”, parece no haber verso donde no se haga patente la triangulación. Como ya hemos visto, el padre, sin duda, es uno de los antagonistas (me pregunto: ¿en *Tríada* hay solo antagonistas?). Dentro de estos poemas se puede separar una pequeña serie de tres (del XIV al XVI) que están dirigidos apostróficamente al padre, referido como un “Usted”; los tres son recriminatorios, aunque la recriminación directa e indirecta contra el padre (y la madre) satura con su tono las tensiones del libro. La figura paterna encarna,

sin duda, las fuerzas del abandono y la violencia, que están dirigidas y exhibidas, principalmente, sobre los niños o los yoes reflatados de la infancia: “Usted no puede ver/ cuando le abrazo la boca del estómago/ con mis segmentos// un niño le aprieta las rodillas / su hueso se parte en una playa” (25); “El padre nos expulsa/ la casa de carne entra en emergencia/ nos lleva a una sala muy blanca/ convulsiones/ el pez de la recepción tuerce la cara” (29).

Es evidente, creo yo, el carácter sexuado de la violencia masculina y de su incorporación: “Usted me llevó a una playa/ donde todo es doloroso// me sacaste los broches del vestido/ derramado en las olas/ te enterraste en cada ojo/ las puntas de una crisálida de plata” (25). La venganza vuelve a operar sobre el padre enfermo, vencido: se atraganta, arruga la nariz, le dan cólicos, y, lo más importante, no se puede levantar (23), no se para; “Usted me compró un espantacuco/ que no tenía pilas/ abrir la base y poner doble A// Abra bien los ojos/ Abra bien las piernas”, donde el regalo incestuoso opera como una extensión de la deficiencia e impotencia del padre, del falo del padre que la hija quiere gestionar, por decirlo de alguna manera.

Dejo aquí encargada la lectura de “Teoría de cuerdas” (63-65), poema en prosa que cierra el volumen, seguramente el más prometedor de este libro de escritura no humanista, donde, para decirlo de un modo muy freudiano y a la vez muy shakespeariano, un yo advendrá con su venganza:

Teoría de cuerdas

1. Las tríadas se componen de tres grupos que tienen relación entre sí, se complementan y, sin la existencia de una, no es posible la existencia de la otra. Son movimiento e intercambio constante de vibración, de rabia contra su coetáneo.
2. Se necesitan tres puntos no alineados para determinar un plano, y son tres los elementos base en diferentes aplicaciones (tres colores primarios, tres planos metafísicos, tres potencias de la inteligencia humana, tres estados de la materia). Para mantener el equilibrio de la familia convencional, se usan tres elementos: padre a la cabeza, madre e hijo como base del triángulo. En paralelo, la regla de tres es una regla que no se debe romper bajo ningún ámbito, y debe repetirse cuantas veces sea posible, por lo que se suma un grupo más: vida-muerte-resurrección.
3. La finalidad es la descomposición de las triangulaciones desde dentro, abriendo las grietas de los espacios oscuros, de la regla moral familiar, de lo que se ve correcto socialmente. Las palabras se unen, como el nido de un

ave que funciona críptico, entrelazado para dar calor, crear incendios. Los circuitos son como el hielo y poseen la propiedad cortopunzante del vidrio roto. Un vidrio que cuando se une, encaja a la perfección en alguna ventana, reemplazando ese umbral parchado por el padre con cinta de embalaje.

4. Poner atención a las señales, a los pájaros que hablan y que con sus ojos negros reflejan el vacío o el espacio entre los cuerpos que no está. El ave es quizás el posible gobernador de un mundo que se reconstruye, tan bruscamente, que lo hace sin tomar en cuenta su propia esencia extinta siglos atrás. Los ornitólogos lo saben, cada pájaro tiene su propia historia construida como el eterno observador de estas murallas. Con una mitad afuera, y otra encerrada en la atmósfera.

5. La primera cuerda viene desde la entraña, desde el fondo de la tierra, y se expande hasta los faros, reflejándose hacia alguna mujer que se mire y solloce porque la mujer suele hacerlo, y también conversa con las escobas y mimetiza su cuerpo con las madejas de lana, siempre pisando estrías, aunque sus piernas se llenen de unos ojos amarillos de perro muerto.

6. La segunda cuerda forma un vitral que puede ser peligroso si no son bien encajadas las piezas. Su dimensión está repleta de flagelos de solitaria. Esto es resultado de que el padre toma control de todas las acciones, desde respirar hasta el acto de escribir. La segunda de las cuerdas parece ser un gemido doloroso, que termina en el parto o la reconstrucción de la casa, parásitos enfilados de tres en tres.

7. La tercera cuerda se manifiesta como la última respuesta vibratoria. Visualizada en un niño que juega solo, como el cazador y la presa. Contando del nueve al tres bajo el mar.

La tercera cuerda está escrita con el objetivo de matar al padre.

*

Obras citadas

- Anzieu, Didier. *El yo-piel*. Traducción de Sofía Vidarrazaga Zimmenmann. Biblioteca Nueva, 2003.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Sucre. Caracas: Monte Ávila Editores, 1978.
- Freud, Sigmund. “La descomposición de la personalidad psíquica”. *Obras completas. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson*. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. 9ª reimpresión de la 2ª ed., Buenos Aires: Amorrortu Editores, tomos IV y V, 2000. Tomo XXII 53-74.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducción de Guadalupe Santa Cruz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Edición y prólogo de Ildemar Chiampi. México: Ediciones del Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Shelley, Mary. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid, Cátedra, 2018.
- Winnicott, Donald (1965) *El proceso de maduración en el niño*. Barcelona, Laia