



ESCRITURA Y CRIATURA. UNA APROXIMACIÓN A *INSTRUCCIONES PARA DISECAR AL LEÓN*, DE YVAÍN ELTIT

Javier Bello
Universidad de Chile
jbello@gmail.com

ORCID: 0009-0008-4632-1199

Muy acertadamente dice Andrés Morales en el prólogo que en estos poemas “los adjetivos cumplen un papel predominante (en su exuberancia delimitada por la precisión de los mismos)” (p.9); es a partir de esta afirmación que el prologuista sigue los contrastes a través de los que se oponen y entrelazan lo exquisito y lo coloquial: Morales observa un discurso culto que convive “en armonía” con las formas de lo popular (incluidos los chilenismos), creando lo que Neruda llamó en plena vanguardia “una poesía sin pureza”.

Neruda aboga en ese breve “manifiesto” -publicado en el primer número de su revista *Caballo verde para la poesía* (1935)- por “Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos” (Neruda 1935, s/p); también escribe, para terminar sus palabras, que “Quien huye del mal gusto cae en el hielo”(s/p), situando a este libro lejos de las poéticas de lo geométrico y lo intelectual (por ejemplo el Huidobro de *Horizonte cuadrado* (1917), y José Gorostiza, entre otros), y acercándolo a las del desorden y de lo orgánico de los elementos del texto (Girondo y De Rokha, por ejemplo).

Siguiendo a Neruda, puedo afirmar que en estos versos se representa lo sucio, lo bajo, lo manchado, lo abyecto, lo obsceno, lo deforme, lo monstruoso, que la poesía de Yvaín tiene el poder de transfigurar a partir de la pasión que intenta destruir la imagen fabulesca del objeto amoroso perdido, pero que termina por feminizar y demoler al hablante, porque la fuerza que la dirige es la de la melancolía. Es decir, se trata de la pasión por ese León –en primera instancia-, en sí mismo un pleonasmo del hombre viril y reproductor, a la vez figura totémica, también tutor del hablante: su pupilo (“Noche de los leones”, p. 44), a veces sarcásticamente un cachorro. Como dice Morales, es el destinatario del amor del poeta, un amor masculino y femenino a la vez, que se revela en la constitución andrógina del hablante.

Estos poemas son evidentemente poemas de amor, pero como afirma el prologuista, están sostenidos, sin embargo, por un trasfondo, a partir de cuyas contradicciones observa al lenguaje como protagonista. Ese “trasfondo” del que habla Morales tiene que ver, sin duda, con que lo escatológico se vuelve en estos poemas una escatología en el sentido de la búsqueda de los fines metafísicos y existenciales, de la tensión del fenómeno poético desde los restos y desperdicios hacia el absoluto y hacia las lindes de lo cósmico, integrado en un entorno geográfico determinado: se trata de la ciudad de Santiago, que se menciona directa o metonímicamente algunas veces, instalada y extendida incluso hasta los “fiordos” (p. 28)¹ de ese territorio mítico ercilliano que comparte con gran parte de nuestra poesía andina contemporánea.

Cito otra vez a Andrés Morales: “Hay aquí una lucha titánica: sexual y plena de cruel ternura... Física y espiritual, agónica y con vocación de trascendencia” (p.9). Lo sexual, sin embargo, pese a esta tensión, no aparece aquí idealizado. No se trata de un amor platónico, sino un amor por un objeto que el hablante reconoce perdido, sin saber lo que perdió en él (Freud, 1915). Un objeto representado por el devenir de la erogenización no sólo de las partes pudendas, sino de todos los órganos del cuerpo masculino, la erótica de los actos impúdicos y las secreciones - desperdiciadas según el modelo reproductivo heteronormado-, aquí alimenticias, contaminantes, fecundantes. Así, escroto, pecho, pelaje, rostro, testículos, glande, muslos, recto, ano, semen, se hacen presentes en múltiples actos copulativos orales y anales.

Es una escritura que, por supuesto, atenta contra todo decoro, sin vergüenza de su abierto falismo: una poesía que en medio de la desolación y el abandono del desamor, el presente del relato del poema, con turgencia levanta sonidos y figuras orgiásticas, pánicas: “Podrán haber amantes,/ eternos gemidos,/ más ningún otro alarido/ podrá sonar con tu miembro de rey juglar”, o despierta el motivo de lo solar fálico, a pesar de su propio apocamiento: “No es mi intención ser domador,/ pero cómo me gustaría poseerte apocadamente,/ pues en tu glande solo mi boca/ hace germinar el sol” (p.14). Pero también hace registro de la impotencia, de la flacidez y caída: “Amarte se me hace flácido,/ las carnes se deprimen por no tocar con mi meñique/ tu rabo siempre fiel a mi lengüeta/ por entre tus patas bajando por las bolas,/ encumbrando tu melena/ hasta que choque con el suelo/ a contrapeso del pasto virginal” (p.18) Es ante el sonido, contemplación o tacto de este “miembro” que el canto del juglar contesta con algarabía, y es en su deflación o ausencia que surgen delicados lamentos.

En palabras de María Zambrano:

El amor del poeta obliga a permanecer siempre cerca de aquello o aquel que le ha engendrado (amor filial), se aferra como los brazos de un niño que se niega a soltar a su

¹ El poema “Lo suelto (II)” comienza con una versión del famoso verso del “Poema XX” de Neruda: “En noches como ésta/ dormía entre tus fiordos furiosos” (28)

madre, conjunción de dos seres que más allá de conocerse, se comprenden. Al mismo tiempo, se trata de un amor que ensimismado no ve más allá de su objeto de adoración (amor de amante). Pero también se trata de un amor compartido, porque en el regreso –si es que alguna vez hubo separación–, el poeta atesora los dones y gracias recibidas, y las comparte e invita aquellos que se le acercan a vivir la experiencia que le ha sido ofrecida (amor fraternal) (2006, p. 106-107)

Todas estas formas de lo amoroso, del amor del poeta, operan en el libro de Yvaín de modo insistente, intermitente y superpuesto, pero de maneras que tergiversan lo expuesto por Zambrano: el amante aquí se aferra, como el hijo a la madre, a su propio fantasma, hecho de los reflejos narcisos de la ausencia del León; su ceguera es precisamente la que le permite entrever, a veces, más allá de su objeto de adoración, el horizonte profético que lo rodea; y es un amor que quiere compartirse con el lector, aunque lo compartido sea violento y abyecto, y por eso mismo tierno y bello.

El libro, más que una serie de instrucciones, es un conjuro al poder de la palabra para embalsamar, dominar, despojar, diseccionar al León, es decir, un canto de celos, de venganza, de destrucción (que al mismo tiempo y desde un comienzo se vuelve sobre el sujeto en un trueque autodestructivo); la escritura es una guerra de desgaste protagonizada por este “taxidermista pilucho” (p.28), “este pobre poeta montañoso” (p.25), este “poeta flaco” (p.36), que asiste al funeral del León “vestido como alegre viuda” (p.42): “para desgastarte a fuerza de palabras/ en esta arenga inmundada” (p.26), y que sólo quede “un animal embalsamado/ para un museo cerrado” (p.13), para neutralizar lo salvaje y fugaz, repentino, indiferente y voluble de esa “piel/ que huele a cerros y miel negra” (p.25), en la acumulación de tiempos hasta el infinito que, según Foucault (Foucault, 1994), representa la heterocronía del museo, un motivo reiterado entre los versos de Yvaín: “Cántame un coro sin ningún motivo,/ despreciarte los camastros es un juego recurrente/ para liquidar con pinzas de oro/ a un cachorro irreal,/ rondándote los atardeceres/ con un suicidio de poemas y galletas,/ pernoctando para agregarte/ al inventario del museo” (p.32).

Se trata de una permanente fantasía de castración y muerte: “No me puedes dejar divertirte/ a menos que las palestras me autoricen,/ te vas a la fosa removido,/ colérico y hasta tembleque,/ cuando te lleve castrado/ para prepararte las eternidades” (p.24); la violencia, incluso, se revela a través de las formas de la escritura y de las torsiones del lenguaje: “Deseando mayuscularte/ dispongo sobre un mesón/ alfileres y pergaminos” (p.34); también la expresión “Afogátame!” (p.51), por ejemplo, coopera en este sentido. Esta poderosa escritura carga con la incomodidad de lo arcaico y lo sacro; la batalla del amor esconde, erotizados y sexualizados, tanto el sacrificio ritual del tótem, como el auto sacrificio del “hijo”, ofrenda culpable del asesinato cometido contra el padre arcaico, presentándose -en una versión del relato freudiano- como reemplazo para el banquete totémico: “Quisiera servirme en una bandeja de plata/con frutillas del cerro y alguna lencería a elección” (p.39).

Es una poesía de guerra, pero también de posguerra², podríamos decir, como sucede en el hermoso poema “Después de la pólvora” (p.53), donde el poeta convida a escuchar tras el desastre: “Oye lo que queda después de la pólvora, qué es?”/ Un poco de alegría,/ algo de hojas secas que pueden servir/ para tu torta de cumpleaños es algo difícil/ definirlo.// Estatuas con caras pedantes, / pájaros que solo están por estar/ en una penumbra de nubes remojadas con pan,/ detallando un inventario casi secreto,/ goleando un recoveco vacío,/ percibiendo algo que no llena los territorios.” Insisto en la preeminencia del discurso melancólico que desborda en estas páginas; las palabras pertenecen a aquel que contempla un territorio que no se puede llenar con *nada*, con *algo* indeterminado, que por proyección y como hará abiertamente en otros textos, termina por vaciar al sujeto.

Ese amor que se construye a la vez y en plena conciencia de distintas figuraciones de la escritura del libro, es una noticia trágica que entregan “las hojas del diario maldito” (p.11), o este “almanaque/ con valentías de cuento” (p.21), entre otras tantas representaciones del poeta y su obra. Los demás, los otros, aparecen como un retablo de enanos, amantes, pinochos, duendes, bestias, emisarios, monos, “las cabecitas de las fotos quemadas” (p.35); son, por ejemplo las “[c]omadreja roja/ [que] escudriñan por las noches/ las hojas del diario maldito,/ [y que] quizás reescriban un pasado donde los leones/ eran generosos ocupando los espacios del corazón/ levantando un amor parecido a lenguas secas” (p.11); vienen, como vemos, a inmiscuirse, a interrumpir la escritura del libro, y a aterrorizar y a torturar al poeta: “Lloro de horror y espanto,/ hay noches como aquella que los enanos/ me vienen a tocar las rodillas/ con el solo pretexto de jalarme/ hasta donde el recto soporte” (p.62).

Se trata también de una poesía de carácter anal, donde el ano, como escribe en *El público* Federico García Lorca -autor de la cita que abre el libro y antepasado de la poesía de Yvaín, como afirma Morales en el prólogo-, “es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable.” (García Lorca, 1978, p. 75-77). Este castigo del hombre, del poeta a través de su amado, es el recurso que enferma, traveste y feminiza al sujeto, como sucede en algunos profetas bíblicos, Jeremías, por ejemplo, en su afán por entregar la palabra que Dios le ha encomendado transmitir, origen que aquí aparece desplazado en la “dorada palabra” (p.42) del León –una palabra de encargo, nunca propia-, que el poeta debe hacer encarnar en escritura y criatura, aunque sólo una de éstas sea posible y pueda contener a la otra.

Creo que el carácter transgresor de este libro de Yvaín radica en que la fuerza amorosa de la entrega de la palabra se encuentra preponderantemente en la alegoría de

² Este término podría ser reemplazado por el de “postdictadura”, horizonte epocal en que indudablemente se inscribe la escritura de Eltit.

la gestación y el nacimiento imposible de un hijo/hija o incluso hijos, la fantasía de la maternidad masculina encarnada en este proceso de transformación del sujeto, tensionada en el binomio fertilidad/esterilidad. “Todo amor engendra algo”, escribe María Zambrano en un artículo de 1982 a partir del suicidio del poeta Calvert Casey, en el que defiende el amor homosexual y rechaza la infecundidad que se le atribuye (Zambrano, 2014).

Este amor que, según André Gide, no puede decir su nombre, en estas páginas se reitera con la esperanza de su reproducción; sí, porque aquella criatura variable y misteriosa que representan como tercera figura del texto -“nuestro feto imaginario” (p.19), “un consuelo inmaterial” (p.22), “un muñeco sin ojos,/ devorado por los brazos del silencio”(p.54)-, que se engendrará/está siendo engendrada, o cuya imposibilidad se lamenta en el presente del relato, de alguna manera ya ha nacido a través del poder transfigurador de la palabra de este “travestismo amoroso (p.55)”, como lo llama el autor, mudanza que incorpora tanto al León disecado, como al poeta que se transforma en madre de lo monstruoso, y al lector que recibe en sus manos este don desvariante.

A veces este nacimiento es sólo para sí mismo, una maternidad nada más que para la “madre”, como ensayó Gabriela Mistral en varios textos contramodélicos de la canción de cuna: “Quiero matar a la poesía/ con el solo propósito de romperme las manos/ para no escribirte una sola letra,/ aunque los emisarios prenden velas blancas/ para un parto que no será reproducido/ ni presenciado por tu calculosa indiferencia” (p.29). Desde un comienzo la feminización y la gestación –refleja de la palabra, como vemos- se va tiñendo de negación, de pérdida, de fracaso, de ausencia, de muerte: “¿Pregunto a las ninfas el escondite de tu pecho?/ Es más agreste mi útero infértil que los grises/ disputando mi pasión, anhelando lo que no existe” (p.11); “Tampoco me resulta vestirme de pastora,/ pues las cabras se hacen las inmóviles/ con tal de no presenciar mi bolsa/ de óvulos vencidos”; “Ese hijo que tú y yo no tuvimos/ es el más claro reflejo de tu dorada palabra de león” (p.42); “Alguna vez pensamos en construir/ mausoleos rojizos para nuestros cachorros” (p.51).

En “Parangón reproductivo” la posición imaginaria del sujeto indica la sustitución, por identificación, de la propia madre abandonadora: “Parir es una palabra que desde la cuna/ me ha sido negada por la bestia que me parió,/ a los dos días fui dejado a mi suerte/ en unos roqueríos/ como cena para la noche” (p.16), tal como los hijos malditos de la épica y la tragedia griega: pienso en Paris y en Edipo, nada más ni nada menos. Más adelante dice: “Al estar contigo soñaba con evaporar/ las ausencias del pasado,/ poder decirle a nuestros cachorros/ el peso de la tormenta/ y parirte dos camadas por lo menos,/ pero mi vientre lo abriste,/ igual que aquella mala-madre que me dejó solo” (p.16). Abandonada desde la cuna por la madre y el amante, con las entrañas expuestas, el deseo de esta madre sustitutiva está marcado no sólo por su empeño, sino por la tragedia. Esta fantasía y sus implicancias simbólicas se encuentra representada de manera más cabal en el primer fragmento de “Balada del feto imaginario”:

Cuando me levanté no tenía útero,
 impedido de ovularte resultados satisfactorios,
 atestiguado por manías de salón
 sazonadas por el corsé de tu carne.

Ni siquiera con diseños mentales
 o cuchillos de palo logro copular las ancas,
 postergadas al beberme tu reproductivo brebaje.

Más aunque me vista de monja
 no me baja el espíritu santo,
 arrastrando cráneos de lactantes
 me empecino en engordar para gestar embarazos
 carentes de incienso y mirra. (p.18)

En ese poema, el obstáculo manifiesta incluso la negación del amamantamiento: “Y de mis ojos no sale leche!” (p.18). El del sujeto es, entonces, un cuerpo, además de animalizado, descompuesto, donde funciones y órganos no coinciden, que encarna lo imposible y la disgregación melancólica: “Como culebra porfiada/ te amo aunque mi sangre se disloque” (p.30). Como buen barroco, ya lo sabe el autor, y ya lo sabemos nosotros, el destino final es la muerte, pero la muerte como un espacio que el sujeto prepara para sí mismo y que vela en la escritura, encarnado principalmente en el motivo del cementerio, también insistente en el poemario. De hecho, incluso el amado parece transfigurarse en cementerio: “Yo no pretendo asilarme en este cementerio/ tan parecido a ti” (p.37), y hasta el propio cuerpo del sujeto: “el arrebatopreciado de parirte un feto/ que solo las paredes de este cementerio/ albergan y fabrican” (p.37). El motivo afecta también la poética del libro, la de aquel “inquieto por construir un cementerio de papel” (p.35), e incluso da cuenta de este amor como un pasadizo de la procesión fúnebre que es el hablante hacia su destino: “A través de sus palmas/ mi cuerpo pasó como crucifijo mortuorio” (p.28). Pese a su propio empeño, este sujeto sabe, mejor que la muerte, que el destino de encarnar lo imposible es sólo uno y es seguro: “Si me preparo alguna enjundia/ es para avisarle a la muerte/ que soy el próximo en su lista” (p.26).

Vuelvo a María Zambrano, esta vez a otro texto suyo sobre los dibujos del más alto poeta del 27, titulado “Lo sacro en Federico García Lorca” (Zambrano, 1991), porque creo que sus palabras pueden dar cuenta mejor que las mías del componente (auto)irónico de la melancolía que infiltra estas páginas:

la ironía es el signo, también, que acompaña a lo sagrado. Sin ironía no hay impostores o, en el mal sentido de la palabra, profesores; no hay sacrificado [...] Su capacidad [de F.G.L.] de ironizar, sobre todo cuando se trata de sí mismo, es la ironía que sella todo verdadero sacrificio. Quisiera escapar de él y quisiera escapar

tomándolo, no a broma, porque eso no se puede, sino como si él estuviese mirando en el espejo y diciendo: 'Mira, Federico, qué hermoso eres en tu sacrificio, qué niño sacrificado'. (p.148)

Para terminar, voy a referirme a la escena que cierra estas *Instrucciones para disecar al León*, un momento que puede aportar a la comprensión del tono apocalíptico que ocupa gran parte de los poemas del libro, aunque estoy seguro que en él confabulan ampliamente otras motivaciones que tienen que ver con el horizonte político-social de los tiempos que corren. Después del poema "Versos finales", el autor cita unos versículos del "Génesis" que relatan la destrucción de Sodoma y Gomorra, un relato que ha servido de antecedente para la condena y persecución constante que en la historia del monoteísmo hemos sufrido las minorías sexuales, y que esta escritura tiene, por una parte, internalizadas, y, por otra, muy bien aprendidas:

Entonces Jehová hizo llover sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos; y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra. (*Génesis*, 19, p. 24-25)

Estas palabras finales están precedidas del último verso del libro; más bien se trata de una sola línea terminada en puntos suspensivos que, irónicamente, como postrero momento del estrago amoroso, desafía al amado perdido y lo conmina a decirle lo que el sujeto necesita que le diga para seguir escribiendo: "Ven a decirme qué más inventar para relatar una narración líquida..." (68) ¿Qué significa en este contexto una "narración líquida"? Esta misteriosa línea me recordó un par de versos anteriores, que también manifiestan la posibilidad de un después del libro y del tormento, y que también recurren a lo líquido como una necesidad del futuro, a la vez que ayudan a situar a esta obra en la tradición poética de nuestra lengua: "Tengo que licuar el futuro con plumas de cisnes/viudos, aprovechando tus heces con elegancia" (p.14).

Quizá licuar el futuro con las heces del León y con las plumas de cisnes modernistas –estas figuras darianas, mallarmeanas, que representan, entre otras cosas, a los poetas, y que se ahogaron en el famoso y también líquido poema de Huidobro, "El espejo de agua"– sea un gesto exquisito que sella la escritura de un libro que tiene la solidez de la viudez –la viudez por el amado y la viudez por el sí mismo– pero que al mismo tiempo puede ser una invitación a hacerla fluir hacia otro relato que también licúe los dualismos, como la mezcla –lograda aquí con exuberancia– de lo sucio y lo celeste, lo carnal y lo espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

- Eltit, Y. *Instrucciones para disecar al león*. Editorial Indómita, 2024.
 Foucault, M. "Utopía y heterotopías". *Licanthropía*, 3(3), 1994, pp. 30-35.

- Freud, S. “Duelo y melancolía”. En J. Strachey, A. Freud, A. Strachey & A. Tyson (Eds.), *Obras completas*, Tomo XIV. Amorrortu Editores, 2000.
- García Lorca, F. *El público y Comedia sin título*. Seix Barral, 1978.
- Neruda, P. “Sobre una poesía sin pureza”. *Caballo Verde para la Poesía*, 1(11), 7, 1935.
- Zambrano, M. “Lo sagrado en Federico García Lorca”. En: A. Iglesias (Rec.). *Algunos lugares de la pintura* (2da ed., pp. 145–150). Espasa Calpe, 1991.
- Zambrano, M. *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Zambrano, M. “Calvert Casey, el indefenso. Entre el ser y la vida”. *Obras completas VI*. Galaxia Gutenberg, 2014.