

**MATATE AMOR DE ARIANA HARWICZ,
LA ESCRITURA COMO CUCHILLO**

*Marie Audran,
Rennes 2, Francia*

Me recliné sobre la hierba entre árboles caídos y el sol que calienta la palma de mi mano me dio la impresión de llevar un cuchillo con el que iba a desangrarme de un corte ágil en la yugular. Detrás, en el decorado de una casa entre decadente y familiar, podía sentir las voces de mi hijo y de mi marido [...] Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre las malezas. Los espiaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano era la madre y esposa de estos dos individuos? (Harwicz, 2012: 5).

1. INTRODUCCIÓN: EL DESEO Y LA LOCA

“Deseo luego soy una débil mental”. Esa sentencia muy dura la pronunció Ariana Harwicz (escritora argentina nacida en 1978) recién en una presentación de su obra que organizamos en París. No la pronunció como convicción propia sino como idea acosadora que la empujó a escribir su segunda novela *La débil mental* y, suponemos, la primera, *Matate amor* que estudiaremos en esta ponencia. Nos llamó la atención aquel desvío de la cita de Descartes y nos pareció que ahí estaba el punto neurálgico del planteo acerca de la locura. Desde el giro cartesiano, la existencia se atribuye a la razón y niega por completo el deseo, el carácter físico de las necesidades vitales y por último el origen femenino de la existencia. Siguiendo este razonamiento, el deseo que se expresa es locura, entonces se tiene que apartar, callar, reprimir.

Matate amor es un *huis-clos* rural confinado en el espacio delimitado de una casa de campo en el que la protagonista recién madre está atrapada en un trío madre-marido-bebé. El deseo de la protagonista -sus pulsiones eróticas y tanáticas- estructura la novela en un vaivén continuo entre relaciones familiares tradicionales que la agobian y la reprimen y huidas compulsivas a un bosque donde se libera en el encuentro con la mirada primitiva y tranquilizadora de un ciervo. Ariana Harwicz indaga el deseo y siempre lo encara desde la doble perspectiva social e íntima. Como ya lo intuimos, el deseo, desde la perspectiva social, es una fuerza que tiene que ser contenida porque si no lo es, se vuelve síntoma de locura. La novela en varios puntos hace eco a la propia vida de la escritora. Ariana Harwicz se “exilió” a Francia en 2007 para estudiar literatura comparada y se quedó viviendo en un pueblo rural en una casa cercada por un

bosque a dos horas de París donde se embarazó. A Ariana Harwicz le gusta jugar con las palabras, sacarlas de su jaula semántica. Si en Argentina la palabra exilio es muy pesada y remite al exilio político durante la dictadura militar, ella la usa para hablar de su triple exilio: un exilio geográfico y cultural de Argentina a Francia; un exilio social de la ciudad al campo y un exilio corporal hacia la maternidad. De este triple exilio, nació la escritora. De manera dialéctica, *ex_iliarse*, o sea *ex_centrase*, fue necesario para captarse y escribir fue, en este lugar encerrado y ajeno, necesario para sobrevivir.

Ariana Harwicz comparte esta narrativa del deseo con otras narradoras argentinas jóvenes como por ejemplo Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Romina Paula, Mariana Enríquez, que intentan reubicar el deseo en una sociedad en que “todo es lenguaje” que parece vaciar y negar los contenidos profundos y singulares de los cuerpos y de las palabras. Esta revaloración del deseo se hace a menudo desde el cuerpo propio de las protagonistas que llega a ser *mise en abyme* utópica de una sociedad que incluye al deseo. La ambivalencia entre pulsión distópica de un deseo oprimido u opresor y pulsión utópica de un deseo liberado y creativo llevan a actitudes distintas de cancelación o de afirmación. El título *Cómo desaparecer completamente* (2004) de Mariana Enríquez expresa esta pulsión canceladora en una sociedad menemista que niega el cuerpo y celebra la palabra falsa. En *Muerta de hambre* (2004) de Fernanda García Lao, la gordura y pulsión devoradora de la niña es un modo de contrarrestar el deseo filicida de sus padres. El cuerpo está preso entre estas dos pulsiones de cancelación y afirmación, entre la sociedad y la intimidad. La obra de Ariana, es un grito de reivindicación que apunta a ser, fuera de la razón, fuera de la norma. Es un verdadero silogismo: contra el “pienso luego soy” que lleva al “deseo luego soy una débil mental” apunta a “deseo luego soy”.

2. LOCURA: SEMÁNTICA DICOTÓMICA Y DIALÉCTICA

Antes de entrar en el análisis, proponemos estudiar las etimologías y definiciones posibles de “loca/locura” que se organizan en los dos espacios dicotómicos de la norma y de la creación y abren reflexiones y preguntas.

La palabra española “loco/a” derivaría del latín “*locus*” que tiene que ver con el lugar, con el espacio. La relacionamos con las palabras “excéntricas”, “idas”, “fuera del mundo”, imágenes de “exilio”, de “destierro” enumeradas en la convocatoria. La referencia espacial siempre tiene que ver con el margen o el movimiento de

huida/descentramiento: exterior al centro, fuera del mundo, exterior a su país, exterior a su tierra, y “fuera de sí”. La locura sería un estado en el que se encuentra la persona “habitada por la abyección” (Kristeva, 1980: 9). Vincularemos este concepto de abyección con la locura. La loca es literalmente la desubicada. La *Historia de la locura* de Michel Foucault revela el carácter esencial de la dimensión espacial de la locura. Por eso hablaremos, en esta ponencia, de “cartografías” de la locura que oscilan siempre entre encierro y éxtasis.

Luego, el significado derivó hacia conceptos que tienen que ver con construcciones sociales, biopolíticas, psicoanalíticas como “demente”, “anormal” (estudiado por Michel Foucault), « abyecto » (explorado por Julia Kristeva). Ahí, el significado espacial se reúne con lo social: la loca es alguien que está fuera de la norma, en un entre-dos inasimilable y que, por lo tanto, tiene que ser excluido. Por último, es interesante tomar en cuenta dos derivaciones etimológicas que permanecen a menudo a sombras que, sin embargo, tienen que ver con la vertiente creativa e íntima del concepto. Corominas encuentra un posible origen etimológico de loco en la palabra “*clueco*” y desde entonces relaciona “loco/a” con el hecho de procrear, maternizar, crear. La etimología francesa vuelve al término “*follis*” que remite al estómago o los intestinos y, por ende, relaciona lo loco con lo abyecto, lo interior, que también se excluyen, se callan, se esconden en la sociedad pero que pueden sublimarse mediante el arte.

3. PROBLEMATIZACIÓN

En el cruce de tantos puentes de significación, entendemos que la locura es un concepto muy productivo a nivel semántico. Su origen remite al *topos* por eso lo analizaremos en términos de distopía y utopía. Es esencialmente dicotómico en tanto por un lado remite a la creación o lo propio y por otro lado remite a una construcción social que tiene que ver con la norma. La locura ocupa un lugar semántico “entre-dos” y desde luego, la loca es aquella que negocia con lo interior y lo exterior (del cuerpo, del espacio) el uno y el otro, el deseo y la norma, la materia y la forma en una dinámica creativa que la lleva a otro lugar, a un entre-dos. La loca tiene dos posibilidades: ser presa del paso, es decir, encerrada en la exclusión; o bien romper el paso para liberarse.

¿Cuál es el instrumento de tal corte? Intentaremos demostrar que el instrumento de creación y de transgresión que permite a la loca salir del paso es en este caso el cuchillo

y estudiaremos cómo actúa de manera dialéctica tal herramienta. A continuación proponemos leer la escritura de Ariana Harwicz como escritura del cuchillo, desde la idea de que cortar es crear.

Estudiar la obra de Harwicz desde el concepto de locura permite comprender su complejidad y su potencia dialéctica y transgresiva. En esta ponencia vamos a analizar cómo funciona el cuchillo de Harwicz como herramienta crítica para “cuestionar las normas”¹ y como herramienta creativa para sublimar su propia abyección. En un primer tiempo veremos cómo la escritora elabora la “monstración” de una espacialidad distópica encerradora de la locura y luego cómo trasgrede esta cartografía normalizadora hacia una cartografía utópica del éxtasis.

4. LA LOCA ENCERRADA: CARTOGRAFÍA DISTÓPICA DEL ENCIERRO

“No importa que pasara la mañana entera pensando cómo traducir mi estado de encierro” (Harwicz, 2012: 47).

En *Matate Amor*, llama la atención la delimitación muy precisa del espacio tanto geográfico como social y familiar y del tiempo mecánico, rutinario. Bien lo ha dicho Foucault. La locura es una construcción discursiva - “solo existe en la sociedad” (Foucault, 1972) - y tiene su eco espacial. En efecto, en *Histoire de la folie*, Foucault narra la evolución de los espacios discursivos e institucionales en que se encerraron a los locos (o “anormales”) y sus propósitos: normalizarlo, neutralizarlo, apartarlo, definirlo para controlarlo (relación entre saber y poder). Trasladando la concepción que tiene Judith Butler del género a la locura, podemos concebir la locura como construcción performativa e iterativa. En tal caso, es interesante fijarse en las iteraciones y citacionalidades que configuran a la protagonista para entender cómo se construye el territorio determinado que encierra la locura. Por “citacionalidad”, Judith Butler entiende “práctica reiterativa y citacional mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”² (Butler, 2009) o sea un discurso que, al ser repetitivo, va produciendo normas efectivas en lo real. Ariana Harwicz dibuja una cartografía distópica del encierro, sintomática de la locura, desde la perspectiva social dando a ver

¹ Referencia a la convocatoria

² Butler, Judith. *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Éd. Amsterdam, 2009, « pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme », p.17 (traducción para la ponencia /Marie Audran)

los mecanismos discursivos y sociales que lo configuran. Más adelante, proponemos la autopsia de esta cartografía.

Autodefinición. De manera iterativa, la protagonista sin nombre de *Matate amor*, se autodefine como loca siempre desde la comparación/oposición con la normalidad que la rodea y que parece encerrarla, excederla: “yo mismo, letrada y graduada universitaria, soy más bestia que esos zorros desahuciados con la cara tenida de rojo y un palo atravesándoles la boca de par en par”; “¿Y yo? Una mujer normal, de una familia normal, pero una excéntrica, desviada, madre de un hijo y con otro, quién sabe a esta altura, en camino” (Harwicz, 2012: 6).

Encierro corporal/maternal. La maternidad crea también una mente y un cuerpo oprimidos ya que obliga a la madre negarse a sí mismo, a negar sus deseos y necesidades.

“Quiero ir al baño desde que termino el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, llora, me va a trastornar. ¿Soy madre, listo? Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir [...] Mamá era feliz antes del bebé. Mama se levanta todos los días queriendo huir del bebé, y él llora más” (Harwicz, 2012: 73).

Encierro espacial. La loca se define desde el espacio físico de la casa definida como “decorado” (Harwicz, 2012: 5), un término que traduce la construcción social y artificial de tal espacio. La novela gira en torno a una casa de campo delimitada por sus paredes, sus ventanas, su ventanal. Hay menciones de casas de vecino pero la comunicación parece medio cortada. Se alude a la ruta desde la cual va y viene del trabajo el marido, o “el hombre de la moto”, el amante de la protagonista. Sin embargo, ella está encerrada en los contornos de este espacio en el que se confina su papel de madre.

Encierro temporal. El tiempo es otra categoría encerradora por la reiteración de la rutina. La protagonista sufre el peso de la repetición eterna que rige sus días: el marido que va y viene del trabajo, las necesidades básicas del bebé, los domingos con los suegros.

Encierro social y familiar. El encierro es social y familiar y se expresa en los rituales familiares y de pareja: “Somos parte de esas parejas que mecanizan la palabra “amor” hasta cuando se detestan” (Harwicz, 2012: 6); “Sentadita en el asiento de acompañante, el cinturón bien ajustado con la expectativa del paseo dominical” (Harwicz, 2012: 38); en su boda, ante el discurso normativo del cura “que lo amara, honrara, consolara, que se consagrara solamente para él, cumpliendo con todos los deberes y obligaciones que

una esposa tiene para con su esposo”, piensa: “Mientras Dios me conceda la vida, y mis piernas corren rápido sobre la ruta había un camino paralelo. Y en mi mente todavía tengo fuerza y voluntad para enterrar el cuchillo en la carne de una vaca. Y antes del “sí, lo haré” me veo forrada en la hierba” (Harwicz, 2012: 86-87). De esta manera, la protagonista corta el discurso iterativo basado en la dualidad mandato del cura/respuesta afirmativa de la esposa. Corta la relación esperada y desvía de la norma. Los suegros son la personificación del «poder reiterativo del discurso» (Butler, 2009, 17) que regula o impone esquemas y normas sociales. En efecto, son los que siempre recuerdan las normas sociales hasta en la organización misma de la vida cotidiana. Representan el discurso iterativo que quiere formar, normalizar y adaptar/asimilarla a la protagonista a la norma: adaptarla a nivel lingüístico “¿Practicaste pronunciación? ¿Vocabulario? Así nunca vas a pasar las entrevistas laborales?” (Harwicz, 2012: 47); formarle el cuerpo “Mi suegra me objetó de lejos con el bol de comida mezclada para gallinas por qué no hacía algo de gimnasia” (Harwicz, 2012: 18); asimilarla a la vida social “Las preguntas de aquella navidad me perforan con más fuerza que las descargas eufóricas de los cazadores. ¿Estuviste viendo ofertas de trabajo? ¿Piensan poner el chico en una guardería? ¿Están pudiendo pagar los impuestos? ¿Y la obra social?” (Harwicz, 2012: 17).

Encierro institucional. “Eso veía de mí. Una mujer que debía calmarse” (Harwicz, 2012: 84): el marido de la protagonista la interna en una clínica psiquiátrica, “nunca sos normal”, dice en el consultorio conyugal. Este tipo de encierro es la máxima expresión del carácter institucionalizado y social del territorio de la locura. La protagonista está literalmente encerrada, su marido y los médicos la controlan: “prefiere que me quede todavía una semana más, todo eso hablaron a mis espaldas: es oficial, estoy en penitencia” (Harwicz, 2012: 97).

Ariana Harwicz construye una protagonista que sufre las normas como jaulas. Al establecer esta cartografía del encierro, va dando cuenta del proceso normativo que se despliega alrededor de la mujer, que niega por completo su deseo y necesidades y que le grita al oído “Deseas luego sos una débil mental”.

5. FRACTURAR EL PASO. LA ESCRITURA COMO CUCHILLO

“Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una mano preparo la comida, con la otra me apuñalo” (Harwicz, 2012: 38).

Si bien el espacio cotidiano de la protagonista está bien delimitado, sus pulsiones crean hendiduras. La novela avanza siguiendo las pulsiones que hacen estallar el espacio acotado hacia un espacio separado: un “entre-dos”. La ruptura y el corte estructuran el espacio novelesco en capítulos que parecen fragmentos cortados con brutalidad, imprimen su ritmo a la novela que parece ser un jadeo acorralado que estalla en embestidas violentas. Lo que viene separar los dos espacios- el espacio de la rutina y de lo cotidiano, encerrador; y el espacio del éxtasis, liberador que veremos en la tercera parte de este trabajo- es el cuchillo. En *Matate amor*, siempre está un cuchillo real, imaginario, metafórico o lingüístico, de por medio, acechando. Adelante analizamos la potencia dialéctica del cuchillo de Harwicz que necesita cancelar (o tener la posibilidad de cancelar) la norma, para poder afirmarse.

Corto luego soy. El primer corte concierne los orígenes de la protagonista. Nos enteramos de que es una extranjera que cortó con su país para instalarse en este pueblo. Tanto como la escritora, su protagonista necesita de estos cortes para probar su identidad singular. Vive ahí con una familia (el marido y los suegros) que tienen sus normas y costumbres propias. Cortar es una manera de sobrevivir y de vincularse con su ser esencial e intrínseco. Siempre aparecen los cuchillos o cortes en los momentos en que el grado de encierro excede a la protagonista. No importa que el cuchillo sea real o soñado, lo importante es saber que está y, desde entonces, que está la posibilidad de salir o de huir. “Yo necesito ver un arma” (Harwicz, 2012: 34).

Corte familiar. La novela empieza con la protagonista arrojada al pasto con un cuchillo imaginario en la mano, a punto de pasar al acto de apuñalarles a su marido y a su hijo que juegan en la pileta de plástico azul.

“Detrás, en el decorado de una casa entre decadente y familiar, podía sentir las voces de mi hijo y de mi marido [...] Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre las malezas. Los espiaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano era la madre y esposa de estos dos individuos?” (Harwicz, 2012: 5).

Con el cuchillo la protagonista trasgrede los límites de este cuadro familiar donde tendría que estar incorporada. Se ex_centra, se pone literalmente fuera de campo para probar su existencia fuera de cualquier marco.

Corte sexual. El sexo relacionado con la transgresión de la pareja (sexo adulterio o post-adulterio) siempre tiene que ver con el corte. “Entró en mí, punto. Directo, deslizándose, arrastrándose, destruyendo las malezas de mi cuerpo enfermo, se instaló entre mis órganos vitales, nado en mi sangre, me descompuso y se hizo un lugar a puro

machete” (Harwicz, 2012: 42). La narradora define los movimientos sexuales con su marido como “hachazos” y habla de “mutilación” para calificar el acto sexual con el amante. El corte, la violencia y la muerte siempre andan relacionados con el sexo, el deseo. Cortar para gozar. El goce sería la máxima expresión del ser transgresivo y singular, la cancelación radical de la norma, la vuelta a lo animal: “Y cuando deseo soy una vaca con la cabeza atorada. Y si deseo soy un ciervo entrando al bosque como lo haría un novio en la iglesia” (Harwicz, 2012: 54). El corte cancela la relación sexo-pareja para dejar fluir el deseo hacia los instintos más primitivos.

Corte espacial. La protagonista rompe los límites del espacio cerrado de su casa familiar cuando su marido le somete a un interrogatorio sobre sus hipotéticas relaciones con el vecino. El interrogatorio es vivido como pulsión distópica y tanática que niega y culpa el deseo de la protagonista. La pulsión la empujan a embestir al ventanal de la casa para salir.

Hasta que corrí hacia fuera de la casa, por primera vez, atravesando el vidrio de par en par. Y toda roja crucé los pastizales como si fuera una pradera y en el camino atropellé conejos y lechuzas, o ellos me atropellaron a mí. Y me tiré como de costumbre en mi cucha, mi caverna, entre arboles podados [...] Yo me quedé arrojada, con las medias húmedas, con la sangre fría y seca empastada al cuerpo, con el temblor que iba ganando (Harwicz, 2012: 42).

Corte corporal. El cuerpo pulsional es cortado: “Hace días que me tienen curándome los tajos. No me puedo ver entera, pero tengo en los omoplatos, en el pecho, en la panza, en el cuello, por todas partes. Son tajitos no más [...] Me alumbran sobre la camilla y me sacan vidriecitos, hojillas y esquirlas. Me sacan del cuerpo cristales, espejitos, petalillos, fetas de vidrios” (Harwicz, 2012: 44). Es un conjunto de fragmentos que escapa al mandato iterativo de un “yo único”, de “un yo jefe”. Ariana Harwicz crea un cuerpo caleidoscópico y plural que, impulsado por el deseo puede transformarse, multiplicarse, expandirse: “nos mutilamos y me veo reflejada en partes desiguales como un caleidoscopio. Mi boca abierta son varias bocas” (Harwicz, 2012: 57).

Corte lingüístico. Varias bocas para generar varias lenguas. La lengua es la materia de creación del escritor. El igual que Jacques Derrida a nivel crítico, la escritora rompe las estructuras rígidas y logo-centradas de Ferdinand de Saussure entre significante y significado para volver a un “nivel pre-lógico”. Igualmente, siguiendo a Roland Barthes que indaga el “grado cero de la escritura” (Barthes, 1972), Harwicz libera las palabras de sus significados, de sus cargas semánticas, celebrando su naturaleza sonora: “Vuelvo

a escuchar el ajjj, ajjj, como de ahorcamiento, ajjj, ajjj, como garganta ronca y gatuna saliendo del pico curvo del búho” (Harwicz, 2012: 12). Juega con las palabras dando vuelta al orden de las letras: el marido es un “dorima”. Desvía y corta la relación significante/ significado al relacionar el campo lexical del cuchillo con la libertad, el deseo y el amor. Ariana Harwicz asemeja su trabajo de escritura a la escultura: corta, esculpe, talla, cincela las palabras. La escritura es un proceso físico. Es el encuentro entre la materia y las pulsiones de la autora. El corte trasgrede la opresión semántica del signo abriendo paso a la creación literaria. La maternidad se relaciona con la dimensión física de la escritura. La protagonista clueca es el doble parturiente de la autora. Lo físico domina y da vuelta a la cita cartesiana “pienso luego soy” que niega el origen uterino y corporal de la existencia. El Verbo creativo de Ariana Harwicz no es un Verbo ideal o razonable sino un Verbo carnal, físico, parido desde las tripas.

Corte novelesco. La novela es el doble del cuerpo de la protagonista: una entidad fragmentada, múltiple, entre-dos, cortada por que por pulsiones y/o momentos de inspiración obsesiva. Ariana Harwicz escribe, guiada por sus obsesiones. Cada capítulo parece ser una escena intensa, un chorro de rabia, una descarga sexual, que va del encierro al corte para terminar en el apaciguamiento sublime del bosque.

La escritura como cuchillo corta todo territorio rígido, agobiante, que encierra: ex_centra o cancela los límites. Su función es dejar huir, dejar salir a la protagonista de todas sus tensiones (espaciales, temporales, corporales, identitarias, sociales, lingüísticas, genéricas, nacionales) vividas como encerradoras, deterministas. Es el instrumento de la loca que negocia entre el interior y el exterior; la norma y la libertad; el deseo y la muerte. Tanto como el lápiz-cuchillo de Antonin Artaud que “hiere y cura como una plaga, que escarba la carne abriendo abundantes hemorragias de tinta, que traza pústulas y abscesos saludables” (González, 2007: 153-164), suplicio y liberación, instrumento de acupuntura y puñal, la escritura como cuchillo de Harwicz es un *pharmakon* (como diría Derrida): veneno y cura a la vez. También es instrumento de deconstrucción que permite mostrar desconstruyendo, acceder al interior, proceder a una autopsia. “J’ai transformé le bistouri en porte-plume” (Foucault, 1968 : 36), dice Michel Foucault. La autora se relaciona con el “bisturí” del filósofo al sajar las normas, sajar los discursos. Además de ser *pharmakon* y *bistouri*, la escritura como cuchillo de Harwiz puede relacionarse con el arma del crimen transgresivo de Georges Bataille que libera el deseo de sus límites y prohibiciones. En términos de lenguaje, la escritura como cuchillo se asemeja a “la escritura como tajo” que define la obra de Lamborghini

en palabras de Perlongher: una “lengua fractal” (César Aira) que se opone a lo bello, a cánones estéticos para transgredirlos y salir renovando el lenguaje. Lo vemos, desde la “escritura como cuchillo” se dibuja una territorialidad intertextual, verdadera filiación de cuchillos transgresivos en busca de Verdad, de transgresión y de creación.

“Antes de ser como, « yo » no soy, sino que separo, rechazo, ab-yecto” (Kristeva, 1980: 21)³ dice Julia Kristeva, « en este trayecto donde “yo” devengo, doy a luz a mí mismo en la violencia del sollozo, del vomito» (Kristeva, 1980: 11)⁴. La novela se desarrolla en el tiempo de la maternidad reciente. Nos parece relevante la relación entre los cortes que ritman la novela y la maternidad. Dos partos se superponen: el parto de un hijo y el parto de sí mismo. Si hay una relación entre la escritora y su protagonista, podemos pensar que se trata, en esta primera novela escrita fuera de Argentina, de un parto de sí mismo en tanto escritora, una vuelta a las materias y las sonoridades de los orígenes sublimadas en una obra.

6. SALIR DE SÍ O LA ESCRITURA COMO ÉXTASIS: CARTOGRAFÍA DEL DESEO

“Si levitar es algo, mirarlo a los ojos era lo más parecido. El ciervo aparecía justo al caer la noche y se detenía al fondo entre el bosque y el jardín. [...] Esa mirada es un momento que dura todavía. [...]” (Harwicz, 2012: 5).

“Éxtasis: no contentarse con ser lo que se es. Literalmente, salir de sí, dislocar, llevar hacia fuera, quebrar la barrera del cuerpo, retirarse, abandonar, ceder, dejar, renunciar” (Perlongher, 1991/2008). Esta frase de Perlongher podría definir la pulsión utópica de la protagonista de *Matate amor*.

Si “el eje de la experiencia extática es la salida de sí”, esta exhortación a salir de sí puede ser programática en la escritura de Harwicz. En efecto, Perlongher y Harwicz se empeñan en “intensificar las vías de salida como [...] cartógrafo[s] que quiere[n] perderse más allá de todo mapa” (Palmeiro, 2011: 10). Los reúne una “pasión de abolición” (Palmeiro, 2011: 14) que experimentan desde el cuerpo. En *Matate amor*, los actos de la protagonista apuntan a su autocancelación. Se trata de salir de la distopía socio-formal encerradora del discurso para alcanzar la utopía materio-informal salvaje del cuerpo. Armada con su cuchillo, Harwicz comparte con Perlongher, “la lengua

³ Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Seuil, 1980, p.21 (traducción Marie Audran para la ponencia: « Avant d'être comme, « je » ne suis pas, mais sépare, rejette, ab-jecte »

⁴ Kristeva Julia, *ibid* p.11 (traducción Marie Audran para la ponencia: « dans ce trajet où « je » deviens, j'accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi »)

como tajo” y el derroche excesivo de materia informe que libera de los límites rígidos de la forma. Bataille define lo “informe” como “una operación que consiste en desclasificar, en el doble sentido de rebajar y poner desorden en toda taxonomía para anular las oposiciones en las que se funda el pensamiento lógico y categorial” (Bataille, 1929). Así pues, tanto para Bataille como para Harwicz, lo informe es una vía dialéctica de liberación que pasa necesariamente por la cancelación de la norma que sea lingüística, social o estética. Bataille explora lo que está rechazado como demasiado “bajo” (en oposición con la Razón) y cree en la posibilidad de una materia bruta, refractaria al sentido, a la puesta en forma (en contra de la idea aristotélica de que una materia no existe para el hombre sino puesta en forma). Este “bajo materialismo”, también llamado “escatología” o “abyecto” hace eco a la estética de Harwicz no sólo en busca de un “cuarto propio” (Woolf, 1929) sino de un “cuerpo propio” que se diluye en la materia indomable de su deseo. Nos autorizamos la referencia a Virginia Woolf ya que aparece en la novela mediante un programa de radio que habla de *Mrs Dalloway*.

A la delimitación rigurosa del topos distópico familiar, social, espacial de la protagonista, Ariana Harwicz contrapone un topos utópico informe e indeterminado. Al dejar a los protagonistas y el pueblo sin nombres, la novela alcanza la potencia de un mito, de una utopía en el sentido literal. La máxima expresión de esta utopía es el bosque donde la protagonista sale de manera compulsiva, rompiendo de esta forma el carácter iterativo de lo cotidiano y estructurando la novela. Cuando el encierro es agobiante, sale al bosque para encontrar al ciervo: “Él es mi hombre. El hombre que sabe mirar con una tristeza infinita” (Harwicz, 2012: 52). Cuando la apresan los celos de no saber con quién está su marido, “camino esquivando ortigas y bajo al bosque. A cierta hora aparece un ciervo que se me queda mirando de una manera brutal como no me miró nadie nunca. Quisiera abrazarlo si fuera posible” (Harwicz, 2012: 14); cuando la oprimen las preguntas de la familia sobre la maternidad, “caminé al bosque agotada por las contracciones” (Harwicz, 2012: 17); cuando la exceden los comentarios de la suegra sobre la necesaria búsqueda de un trabajo y de una vida social “Oí y entré jadeando al bosque, una yegua de carga parturienta no lo habría hecho más lento” (Harwicz, 2012: 47). El bosque es el no-espacio utópico de un deseo creativo extático: “Yo que quería parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante” (Harwicz, 2012: 50). A falta de parir tal hijo extático, Ariana Harwicz da a luz una escritura extática que celebra la pulsión creadora del deseo.

El exceso pulsional esboza un cronotopos del éxtasis en el que se mueve el cuerpo abyecto, un cuerpo presentado desde su materia informe cuya propiedad esencial es que no se deja fijar en una forma definitiva. La protagonista encuentra un espacio utópico dialéctico entre cancelación y afirmación en la vuelta a los orígenes materiales del cuerpo. La materia deseante y natural del cuerpo y su correlativo espacial – el bosque – son los refugios utópicos donde gritar “deseo luego soy”. Adelante presentaremos las propiedades extáticas y abyectas de este “cuerpo propio”.

Cuerpo animal. “Lo abyecto nos enfrenta [...] con estos estatutos frágiles por los que el hombre vagabundea en los territorios de lo animal” (Kristeva, 1980: 20). En el éxtasis del deseo, la protagonista reanuda con su naturaleza animal que, en el espacio de la casa, se calla bajo el rol familiar y social: “Mi aliento de búfalo me socava. Podría empeñar vidrios enteros, los ventanales de un castillo, ciudades espejadas por ríos angostos. Soy una bestia que respira lento y pesado, que saca el aire al resto.” (Harwicz, 2012: 45).

Cuerpo orgánico. Ariana Harwicz libera el cuerpo de su forma y de la piel, su continente, e ingresa al interior puramente material. En la rabia, en el deseo, en la exasperación, el cuerpo se expresa mediante sus materias: la sangre, la caca, la orina, la leche, el sudor, las lágrimas...Materias con las que hay que separarse o que se tienen que esconder para integrarse en la vida social, según Julia Kristeva. Son las materias purificadas o reprimidas por los códigos sociales, morales o ideológicos. Desde luego, lo abyecto queda excluido de la sociedad. Ariana Harwicz celebra esas materias excluidas de la cartografía social desde la cartografía del éxtasis, sublimándolas.

Cuerpo húmico. La protagonista vuelve a sus orígenes primitivos no solo en lo orgánico sino también en lo húmico, es decir, en una relación intrínseca con la naturaleza cual Lilith, primera mujer nacida del barro en el mito hebreo. Se funde literalmente en el suelo natural: “En el piso arranqué una y mil veces el pasto mezclando en mi mano el verde y el amarillo, la tierra y los lombrices. Linda paleta para una pintura macabra” (Harwicz, 2012: 45); cuando escapa con su bebe en el bosque, exhorta: “Disimulémonos en el paisaje, cubramos nuestra piel de tierra y verde” (Harwicz, 2012: 52). Mezclarse con la madre tierra, con el barro: mezcla intertextual e intercultural entre creencias originarias y tradiciones marginales *neobarrosas*. La tierra es el no-territorio deseado, la vuelta a orígenes primitivos, la vuelta a los orígenes.

Cuerpo deseante. Para Spinoza el deseo es “la esencia misma del ser humano”. La protagonista lo confirma: “El deseo es una alarma que no puedo desactivar” (Harwicz,

2012: 65). Son las pulsiones y el deseo que rigen el cuerpo de la protagonista. Este cuerpo deseante se aparenta al CsO (Cuerpo Sin Órganos) de Deleuze: no se trata de un cuerpo regido por el despotismo del organismo por el cual crea un sistema de defensas que neutraliza el deseo, sino un cuerpo localizado en la materia, afectado y desorganizado por las fuerzas e intensidades. La protagonista de *Matate amor* experimenta un deseo ambivalente que la afecta. Se manifiesta bajo el aspecto de un ciervo. El ciervo es este elemento sublime que la saca de lo cotidiano y al mismo tiempo que la vuelve sierva. Según Deleuze, no se trata de entender este desarreglo del cuerpo como síntoma patológico negativo, sino como un estado de sensibilidad positiva que permite el acceso a la productividad del deseo. En estos términos, la fuerza contradictoria inherente al deseo, entre servidumbre y libertad, origina la escritura como cuchillo.

Lengua material. El lenguaje poético materializa las sensaciones olfativas, sonoras, visuales. Las voces son “ensalivad[a], pastos[a], textura” (Harwicz, 2012: 27). Este bosque lleno de plantas, insectos y animales es un bosque de palabras: un lugar desde el cual se crea a partir de la materia pura. En este bosque, las palabras se liberan de sus significados y pueden transformarse sin límites.

Mediante la escritura, Ariana Harwicz domina el “deseo abyecto”, transformándolo en lenguaje. Según Kristeva, la sublimación es « la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal, que no son más que un trans-nominal, un trans-objetal”, si “en el síntoma, lo abyecto me invade, me transformó en ello. Mediante la sublimación, lo agarro» (Kristeva, 1980: 20)⁵. Una vez dominada la abyección mediante la sublimación estética, ésta se vuelve “locus propio” desde el cual se afirma la singularidad sublime de la protagonista.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Deseo luego soy. Volvamos a las primeras sentencias del silogismo que introdujo esta ponencia: “pienso luego soy”, “deseo luego soy una débil mental”. *Matate amor* apunta a cortar la relación entre el deseo y la locura para llegar a afirmar “deseo luego soy”. La función del cuchillo de Harwicz primero es crítica ya que permite mostrar las

⁵ Kristeva Julia, ibid p.20 (traducción Marie Audran para la ponencia: “la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objetal, qui ne sont en fait qu’un trans-nominal, un trans-objetal ”⁵, si “dans le symptôme, l’abject m’envahit, je le deviens. Par la sublimation, je le tiens”).

tensiones (espaciales, temporales, corporales, identitarias, sociales, lingüísticas, genéricas, nacionales) configuradas por una cartografía distópica del encierro. La segunda es una función de afirmación que pasa por actos de cancelación: permite acceder al interior, al deseo, a su propia materia abyecta liberada de sus contornos y formas hacia el territorio del éxtasis. Por último, el cuchillo tiene una función meramente creativa que permite captar y sublimar lo abyecto en una obra. La poética de la locura en tanto estética performativa del éxtasis es meramente política por ser potencia subversiva de cierto Orden de Género y social. El corte es intrínseco tanto a la obra y a la protagonista como a la autora. En efecto, Harwicz se inició a la escritura con la escritura del guion cinematográfico, una escritura ritmada por el “cortar A”. Necesitó salir de su país e instalarse en el campo francés para escribir. Necesitó ser una extranjera para crear. Su vida misma también es una serie de “cortar A”: “cortar A” Jerusalén, “cortar A” Buenos Aires, “cortar A” París, “cortar A” bosque, “cortar A” ser madre, “cortar A” escribir, “cortar A” otra palabra... Para Harwicz, la estructura necesaria de la vida y de la creación reside en este “cortar A”. Tanto Harwicz –la escritora- como su doble – la protagonista – van, guiadas por su deseo, recreándose y sublimándose de corte en corte en el entre-dos que configura su “locus” utópico del éxtasis.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- Bataille G., *L'érotisme*, Les éditions de minuit, Paris, 1957.
- Bataille G., “L'informe”, in *documents*, 1929.
- Butler, J., *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*. éd. Amsterdam, 2009, p.17.
- Deleuze G., *Logique de la sensation*, Paris, minuit, 1969, p. 220.
- Deleuze G., *Critique et clinique*, Paris, minuit, 1993, p. 164. cf. aussi la description du CsO dans *L'anti-œdipe*, p. 26.
- Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- Foucault M., *Le beau danger. Entretien avec Claude Connefoy* (1968), Paris, Editions de l'EHESS, 2011, p.36.
- González F., “El lápiz de Artaud”, *Revista de filología románica*, 2007, pp. 153-164.
- Harwicz A., *Matate amor*, Buenos Aires, Paradiso, 2012.
- Harwicz A., *La débil mental*, Buenos Aires, Mardulce, 2014.

Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

Palmeiro C., “Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y la última dictadura argentina”, *Estudios* 19:38 (julio-diciembre de 2011), pp. 9-10.

Perlongher N., *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, ediciones colihue, 2008.

Woolf V., *Un cuarto propio* (1929); *Orlando* (1928), *Mrs Dalloway* (1925).