

## ALFREDO PRIOR, UNA ESCRITURA DE LO INFRA-LEVE: S/OBRAS POST-AURÁTICAS EN *LEVES INSTRUCCIONES* (2023)

*ALFREDO PRIOR, A WRITING OF THE INFRA-LIGHT:  
POST-AURATIC W/O/RKS IN LEVES INSTRUCCIONES (2023)*  
BY ALFREDO PRIOR

Agustina Pérez  
Conicet  
Universidad de Buenos Aires  
[agustina1844@gmail.com](mailto:agustina1844@gmail.com)

### ∞ RESUMEN

#### ∞ PALABRAS CLAVE

Alfredo Prior  
Infra-leve  
S/obras  
Post-aurático  
Informe

*Alfredo Prior, conocido internacionalmente como artista plástico y performer, es también un escritor de primera línea. En 2023, publicó Leves instrucciones, una serie de textos en verso que tienen la cualidad de lo infra-leve duchampiano: tramar un entre-lugar donde lo abstracto y lo material, al frotarse, producen una estela vaporosa, inestable, de singularidad. Si bien el roce es ligero, casi imperceptible, de la colisión surgen, como caprichosas capas tectónicas de gasa, esquivadas materiales de un sentido vacilante. A nivel operativo, este artículo considera que el libro de Prior puede leerse bajo la categoría de una “s/obra”. A medio camino entre “sin obra” y “sobra”, Leves instrucciones es un compendio de textos que, por su carácter volátil, diagraman una obra “sin” obra, a la par que los mismos poemas, tramados a partir de restos, hacen que el dispositivo se empareje, por su hechura material, con una “sobra”, un resto, una excrecencia.*



## ∞ ABSTRACT

## ∞ KEYWORDS

Alfredo Prior  
 Infra-light  
 W/o/rks  
 Post-auratic  
 Formless

*Alfredo Prior, better known internationally as a plastic artist and performer, is also a first-class writer. In 2023, he published *Leves instrucciones*, a series of texts in verse that have the quality of the Duchampian *infra-light*: plotting a between-place where the abstract and the material, when rubbing together, produce a vaporous, unstable trail of singularity. Although the friction is light, almost imperceptible, from the collision arise, like capricious tectonic layers, material splinters of a wavering sense. At an operational level, this article considers that Prior's book can be read under the category of an "W/O/rk". Halfway between "without work" and "left over", *Leves instrucciones* is a compendium of texts that, due to their volatile nature, diagram a oeuvre "without" oeuvre, at the same time that the poems themselves, hatched from remains, make that the device is paired, due to its material creation, with a "leftover", remainder, excrescence.*

Recibido: 01/09/2023

Aceptado: 14/02/2024

**Lo ilegible**

En el temprano siglo XVI, Fray Luis de León escribe en su *Oda a la vida retirada* un elogio a la defeción. Si para José Lezama Lima *deseoso es aquel que huye de su madre*, en el eclesiástico, para que se accione el movimiento que impulsa el deseo, la renuncia debe ser aún mayor. Debe rehuirse, en bloque, del *mundanal ruido*. De ese sonido melódico que, en términos de Osvaldo Lamborghini, suena como el empresarial clima esloganero de acá “somos todos una gran familia” (Lamborghini 2011: 14). Este sonido mundano que nada tiene que ver con el mundo también distrajo a Maurice Blanchot, quien, en 1969, lo definió como una “palabra secreta sin secreto”, algo así “como el vacío hablando, un leve murmullo, insistente, indiferente” (245), que tiene el poder de separar a quien lo oye de los otros, del mundo y de sí mismo. El artista debe enfrentarse a esta palabra que está “por debajo de todo lo que se dice, detrás de cada pensamiento familiar, sumergiendo, engullendo, aunque imperceptible, todas las honestas palabras del hombre” (246), volviéndose su labor el imponerle silencio, produciendo obras que sean “una defensa firme y una muralla alta contra esa inmensidad hablante que se dirige a nosotros apartándonos de nosotros” (246-7).

Mientras el sentido común acusa a ciertas escrituras como “ilegibles”, tal vez por su presunta complejidad, en la que se cree encontrar, con cierta saña, la ausencia de sentido, Blanchot califica de “ilegible”, en cambio, a la “machacona reflexión” que infecta, necesariamente, toda obra de arte:

En toda Biblioteca bien hecha hay un Infierno donde permanecen los libros que no deben leerse.  
 Pero en toda obra maestra hay otro infierno, un centro de ilegibilidad en donde vela y aguarda la

fuerza atrincherada de esa palabra que no es palabra, suave aliento de la eterna y machacona reflexión. (247)

Habría, entonces, una pugna entre concepciones de lo “ilegible”: mientras la perspectiva imperante –e imperativa– juzga de “ilegibles” a las obras como las del ya citado Lamborghini, Renée Cuellar y Alfredo Prior, escudándose en un supuesto “sinsentido” (que no es sino un sentido astillado que se precipita por el despeñadero de un penoso e imprecante trabajo formal que estos artistas imprimen, al modo de los antiguos, cincelando con sus manos la piedra de los materiales), los hay, como el temprano Blanchot, que da vuelta el agravio y censura como “ilegible” al fastidio del murmullo del sentido común y la presunta, violenta claridad que gobierna sobre los textos que se presumen neutrales en su rayana (y supuesta) “claridad”. La diatriba puede verse ya en la amonestación temprana de Oscar Wilde, quien aseguró que lo que sucede es que *el periodismo es ilegible y la literatura no se lee*. O, más contemporáneamente, siguiendo al Lamborghini menor, con la síntesis lapidaria de que *lo único ilegible es la ingratitud del que escucha*.

Contra el atronador “leve murmullo, insistente, indiferente” del sentido común, Prior labra sus *Leves instrucciones*, una serie de textos en verso que tienen la cualidad de lo *infra-leve* duchampiano: tramar un entre-lugar donde lo abstracto y lo material, al frotarse, producen una estela vaporosa, inestable, de singularidad. Si bien el roce es ligero, casi imperceptible, de la colisión surgen, como caprichosas capas tectónicas, esquilas materiales de un sentido vacilante.

## Lo infra-leve duchampiano

*Infra-mince*, traducido usualmente como *infra-leve*, es un concepto creado por Marcel Duchamp (al que llama con tres grafías alternativas: *infra-mince*, *inframince*, e *infra mince*) que describe ciertos matices volátiles del mundo material. El artista se dedicó a desarrollar este proyecto de consignar una física de lo etéreo desde 1912, y en él continuaba trabajando a su muerte en 1968. La s/obra resultante fue una colección de 46 trozos de papel, en su mayoría no fechados, que ejemplifican diversas apariciones de hechos infra-leves. Digamos: puestas en acto. Performances.

Lo infra-leve, algo que está *por debajo* de lo leve, tenue y sutil, es un término de largo alcance que, sin embargo, recién se hizo público en 1980, con la primera edición de las *Notas*. Se trata de un adjetivo que solo quiere funcionar como tal, resistiéndose a la sustantivación. Lo infra-leve aparece en la “luz que se refleja sobre ciertas superficies” (348), en la fotografía de “las Sombras de los ready-mades” (336), e incluso en la alegoría, que es “una aplicación de lo infra leve” (334). Paul Matisse, en su introducción a las *Notas*, señala que

esta palabra inventada, verdaderamente elegida, que vuelve aquí y allá, en un trozo de sobre o en un papel roto, es por turnos idea o calificativo. Colorea y define lo que es el impulso y la contracción de toda su obra: la búsqueda, la elección de lo esencial y de lo irrisorio, indisociados en lo desenvuelto y la cualidad, indisociables en lo real y la alegoría. (Matisse citado en Duchamp 2018: 331)

Lo infra-leve es una suerte de cola de tul etéreo que se suspende detrás del sólido vestido encarnado tanto en los mínimos movimientos inmediatamente perceptibles como en las grandes formas artísticas. Pero, nos advierte Duchamp, “2 formas revestidas en el mismo molde (?) difieren

entre sí por un valor separativo infra leve” (347). Así, toda identidad se *aproxima a* (estando, a la vez, *atravesada por*) una diferencia separativa infra-leve que vuelve imposible la agrupación genérica:

existe la concepción burda de lo ya visto que lleva a la agrupación genérica (2 árboles, 2 barcos) a los más idénticos “revestidos”. Mejor sería intentar pasar por el intervalo infra leve que separa 2 “idénticos” que aceptar cómodamente la generalización verbal que hace asemejar 2 gemelas a 2 gotas de agua. (347)

Lo infra-leve, por definición, al ser sutil, es lo que más difícilmente logra un impacto en el aparato sensorio-motor y, en consecuencia, en raras, vagas ocasiones es articulado, a su vez, por el aparato simbólico. Casi inexistente, una *rien, cète écume* en términos de Stéphane Mallarmé, lo infra-leve es una sobra, un resto, casi una mueca de la materia.

Lo infra-leve, a través de los diversos ejemplos que lo van exhibiendo en sus múltiples apariciones, resbala, sin dejarse asir, tanto de las manos de lo completamente abstracto como de aquellas de lo físico-palpable. Así, diagrama un espacio donde los opuestos se rozan, un entre-lugar habitado por la presencia virtual de la huella que ha dejado un cuerpo, un punto ínfimo que trama la “distancia mínima entre el evento ausente y la huella presente” (Wetzel citado por Torres 2010: s/p).

De acuerdo con Mariana Recagno (2014), el acto artístico implica tanto un acto evanescente como un aspecto material, y el concepto de lo infra-leve permite a Duchamp configurar una topología física de lo contingente a partir de estos acontecimientos frágiles extraídos de la experiencia cotidiana. Los textos compilados en *Leves instrucciones* (2023), una serie de producciones escritas en verso realizadas a lo largo de diversos años por Alfredo Prior, trabajan el lenguaje desde una perspectiva infra-leve, operando con restos (de la memoria, de la lengua, de la historia, de la pintura, de la vida) ínfimos, que el artista articula de modo tal de recuperar, a través de ellos, como si se tratara de un fósil, huellas de un aquí y ahora en clave post-aurática.

## Las s/obras: de lo informe hacia la reconfiguración de lo aurático

A nivel operativo, este artículo considera que el libro de Prior puede leerse bajo la categoría de una “s/obra”. A medio camino entre “sin obra” y “sobra”, *Leves instrucciones* (2023) es un compendio de textos que, por su carácter volátil, diagraman una obra “sin” obra, a la par que los mismos poemas, tramados a partir de restos, hacen que el dispositivo se empareje, por su hechura material, con una “sobra”, un resto, una excrescencia.

El concepto de “s/obras” es deudor de la eclosión de una figura propia de las artes plásticas, las producciones esquivas que configuran la “obra fuera de catálogo”, y de un texto en verso de Osvaldo Lamborghini publicado en el artefacto escrito-visual-objetual titulado *Teatro Proletario de Cámara* (1981-1985). En el texto se lee:

Todas estas so'obras  
 Mochilas sin sol dado  
 Así como la constante zozobra  
 (¿Están los huesos cargados?)

Irrita, y sobre todo a los amigos  
 Los aburre: “Cosas de traidor y de jumento”  
 Comentan, cuando no hago el plomo (testigo)  
 Yo no puedo decir: “Nada juré, lo siento”  
 Pues como arma me he pavoneado. (Lamborghini, 2008: 76)

Las s/obras toman como objetos dilectos las sobras: esquiras de la lengua, basura de la literatura, remanentes de la producción industrial, restos del presente de producción, amasijo de memorias embrolladas, todos trastos que se dan cita en estas composiciones. Lo que no tiene valor, lo desacralizado y desdeñado por la alta cultura, es el material estético preferido que, al ingresar en el objeto libro, desdibuja sus contornos, alejándolo de la idea de obra y aproximándolo, más bien, a un archivo incompleto de residuos donde lo simbólico deserta, enfrentado cara a cara a la materialidad de las palabras y la denotación de las imágenes.

Prior, como su amigo Lamborghini, como el matrimonio de cineastas Straub-Huillet, también está *no-reconciliado* con la “Gran Literatura”. Mientras “en la gran literatura, lágrimas de los héroes. Nosotros, los pequeños: nosotros, los pequeños, ‘timamos’ el té. Igual a té. A— la ceremonia. En— la ceremonia. Como el ciruelo de la perfección. /tura” (Lamborghini 2004: 313). En el poema de Lamborghini, el paso del ‘tomar’ al ‘timar’, de la posesión a la trampa, problematiza la relación abortada con esa segunda persona a la que señala el pronombre, pero también el *té* como ceremonia de la Gran Literatura que el poema hace rimar en *caricatura*, proyecto de demolición que el poema enuncia y las últimas producciones de Lamborghini llevan adelante de forma cabal. En *Leves instrucciones* (2023), empero, lejos de la iconoclasia lamborghínea, de su rabia y de su impotencia, hay una suerte de chapoteo alegre sobre los cimientos mancillados, júbilo de la lengua, diversión entre escombros. En la s/obra de Prior, los restos son un papel picado que la voz, con la seriedad de los niños, junta y disgrega con prodigiosa prodigalidad exenta de otro fin que el mismo movimiento del juego. Juego que es siempre serio, en el que se va —a la par que se construye— la vida.

Las s/obras tienen características similares a las que Paola Cortes Rocca (2018) atribuye a los escombros:

Si el término “ruina” se refiere a un pasado que expiró y que sólo puede contemplarse como una mortaja de lo inmodificable, el escombros modula un proceso que continúa en el presente, un campo de afectos cuyas reverberaciones tocan el ahora del objeto que persiste [...] El escombros es también, la cifra más perfecta de la transformación del arte contemporáneo: dice el pasaje de la representación a la intervención, de la obra a la experiencia como algo que palpita en la materialidad misma del objeto. (s/p)

Las *Leves instrucciones* (2023) son marcas de agua evaporada que señalan el haber-estado-ahí de las cosas, una resonancia en el espacio de un ruido que cesó pero cuyo pulso aún se percibe luego de que el sonido haya cesado, un palpar evanescente, infra-leve.

Gilles Deleuze y Felix Guattari (1980), en su análisis de la novela corta, escriben sobre el acontecimiento de una yuxtaposición de líneas donde las líneas de escritura se conjugan con otras líneas, líneas de vida que crean la variación de la propia línea de escritura. En las s/obras, rayadas por estas líneas, se pierde toda ilusión de totalidad, de —en términos lamborghíneos— *cosagrande redonda*. Es entonces que la forma entra en default, volviéndose *informe*, estriándose, rompiendo el

cristal del ventanuco y dejando filtrar, en la trama de la s/obra, el exterior. Georges Bataille (1955), en su libro sobre los inicios del arte en las cavernas de Lascaux, habla de figuras que son formas-enfermas, o formas-informes. En la entrada “Informe” de *Documents* (1939), el escritor lo define menos como un término que como una tarea que sirve para desclasificar, en contraposición con la exigencia general de que “cada cosa tenga su forma” (382). Siguiendo esta línea, para Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois (1997), una de las operaciones que ejecuta lo informe es la del *materialismo de base*, cuya labor es des-clasificar, liberar de las prisiones ontológicas, y “extraer la materia de las garras del materialismo clásico que no es sino idealismo disfrazado” (53).

Los artefactos de Prior son síntomas de una inespecificidad en que se disuelven tanto el sujeto como la obra, pero ambas persisten, de forma inquietante, como una borra fantasmática. Como señalan María del Pilar Blanco y Esther Peeren (2013), un coletazo de los episodios que erradican el cuerpo (y el corpus) moderno como un referente es que, “a medida que lo corpóreo da paso a lo incorpóreo, el sujeto aparece deviniendo menos afincado en la realidad, se torna inespecífico, liminal y misterioso” (203). Y, en este misterio, el aura ingresa, laica y reconfigurada. Asimismo, Boris Groys (2015) atribuye a ciertas prácticas, como la instalación, la potencialidad de ser “un sitio para la emergencia del aura” (125), y afirma que “nuestra condición contemporánea no puede reducirse a la «pérdida del aura»”, sino que, más bien, es el terreno donde se organiza “un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones” (63). Los escritos de Prior juegan superponiendo, como capas tectónicas elásticas, las distintas artes, a la par que estiran el espacio del poema volviéndolo tan pronto poroso a las esquirlas vitales, tan pronto una fantasmagoría arquitectónica que remeda el espacio de la instalación. Y, todavía más, muchas veces sus poemas coinciden, antes o después, de forma siempre tan precisa como desfasada, con sus obras plásticas o performances.

Las s/obras de *Leves instrucciones* apuestan por una temporalidad intempestiva, retomando materiales que abarcan desde la Antigüedad Clásica hasta el Medioevo, incluyendo un marcado énfasis por obras orientales milenarias que no han sido contempladas en estas latitudes. Esta s/obra rioplatense, que frota con el mismo desenfado temporalidades y formatos, como plástica y escritura, desde una perspectiva más “indisciplinada” que “interdisciplinaria”, hace temblar las particiones estancas entre las artes, al mismo tiempo que, por su trabajo con objetos condenados, como las esquirlas vitales, estremece el aura, censurada por diversos discursos de la actualidad que la leen meramente en su calidad de ingrato fetiche, apostando en cambio por un replanteo de lo aurático desde una perspectiva material. Agua, fuego, tierra, aire son los componentes elementales de la naturaleza consensuados desde la tradición aristotélica. El éter, ese espacio esquivo y renegado, acaso tenga algo que ver con el aura. Y, el aura, con lo infra-leve duchampiano. Tal lo que muestran las instrucciones levísimas, casi levitantes, de Prior.

## Instrucciones infra-leves

### #1 – Lo anacrónico-intempestivo

En el marco de la escalada digital, asoman ciertos artistas similares a los que describe Paul Valéry (1938) como caducos en tiempos de cientificismo. Se trata de antiguos obreros que producen en su recámara, en el desorden de sus útiles, de manera manual. Estos artistas no son *ludditas*, sino todo

lo contrario: superponen el uso de las nuevas tecnologías desmaterializantes con un trabajo anacrónico y manual con materia en bruto (elementos naturales y desechos de toda índole), logrando así tramar una temporalidad no-lineal, fantasmagórica, *tarabusteante* (Quignard 2012). Uno de ellos es Prior.

En *Leves instrucciones*, Prior no asignó a los textos ningún orden determinado. Los grandes aciertos en el ordenamiento del libro corresponden o bien a los editores de Mansalva o bien a la providencia. Sea como sea, uno de ellos es colocar como primer escrito a “Muerte de un hippie”. Duchamp (2018) habla de títulos no-descriptivos al llano nivel de la representación mimética, que operan, en cambio, como el añadido de “un color invisible” (264), dotado de un papel importante en la obra. De este modo, cierto uso de los títulos puede ser pensado en la línea de lo *infra-leve*, aquella experiencia de un mínimo representable a los sentidos y a la conciencia que posee, sin embargo, la consistencia y el peso de un acontecimiento. Es lo que sucede con “Muerte de un hippie”, el poema que puede leerse a continuación:

“Muerte de un hippie”

*A Paul Thek*

Fijado está  
 entre cielo y agua,  
 sobre ciénaga de perpetua inmovilidad,  
 martillado espectro,  
 Ofelio fijo.  
 Insomne *self-portrait* de otro que es sí mismo,  
 mariposas de metal líquido,  
 purpurina, lentejuelas  
 lo coronan: lábil brillo.  
 En su mísero estanque,  
 no por juncos ornado,  
 ni por lirios anhelantes  
 de oscilantes abejas replicado, no,  
 sólo un mudo coro  
 de agujas lo perforan  
 en su tálamo,  
 en su alberca de 2x2,  
 donde imperturbable deriva, momificado.  
 Ofelio Osiris,  
 no bastaron,  
 en tu cubículo de cal sólida  
 para erguirte  
 como una cruz alterada  
 sobre el tiempo de este tiempo,  
 mariposas y excremento.  
 Purpurina, lentejuelas  
 estrelladas en tus labios  
 son la anunciación no tan helada

de aquello que llaman “espinas áureas”,  
 un pulular incesante  
 de sobras que son sombras,  
 de retos que son restos. (Prior 2023: 7)

El título traza un horizonte de expectativas en el que típicamente se anticipa la llegada de un poema que se sitúa en la actualidad y toma como objeto a una tribu urbana. Un poema acaso burlón, o tal vez, incluso, algo *indie*. Prior malabarea espléndidamente con estas expectativas que impone el murmullo atronador del *mundanal ruido* de lo social, solo para decepcionarlas mejor. Se trata de un procedimiento que se repite, tal como sucede en “Cocina bohemia”, “El 22” y “La concha de la lora”, y que cobra una nueva inflexión cuando los títulos remiten a la alta cultura, como en “Triunfo de Adriano”, poema memorable que, maniobrando con las reminiscencias romanas y las *Memorias de Adriano* de Margarite Yourcenar, cuenta la historia de un Adriano que se da maña, el reparador de la heladera, o “Elegías del Dino”, una variación alucinada de las *Elegías de Duino* de Rainer Maria Rilke que, en lugar de remitir a la locación palaciega donde el poeta alemán escribió sus memorables textos, lo hacen a la cadena de supermercados del interior del país llamada Dino. Cabe destacar que, en estos últimos dos casos, el título hace otra finta que no permite estabilizar su sentido: tanto *Triunfo de Adriano* como *Elegías del Dino* también son libros del artista, publicados en 2012 y 2014 respectivamente, por La Sofía Cartonera, editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, provincia donde estos textos fueron escritos y por la que están permeados, en tanto en ambos se filtran las peripecias, las afecciones, los acontecimientos ligeros vividos allí, en perspectiva post-aurática.

El libro *Triunfo de Adriano*, por su parte, fue presentado en el marco del ciclo “Pintor de obra”, una idea original de la editorial La Sofía Cartonera que propuso que Prior lea su obra mientras pintaba en vivo junto al artista Jorge Cuello, encastrando así las dos prácticas artísticas, enchastrándolas, propiciando que se corra el maquillaje filantrópico-institucional que dibuja un estado de cosas autoritario en su naturalidad en el que las artes corresponden cada una a un compartimento aislado, cerrado, específico, higiénico y estanco. En estas s/obras tan pronto sucede que la voz, fantasmática, elevada por los aires, rasga las nubes [“me elevo por los aires, / y rasgando las nubes, atravieso montes y lagunas” (Prior 2023: 22)], como que la “diversidad divina” consiste no en otra cosa que en “la cal de los sueños en la huella de la noche” (24). Como tendremos oportunidad de ver, los textos infra-leves de Prior son muestrarios de un arte de bordes vaporosos. Y aquí *vaporoso* ha de leerse como el estado de la materia contrario a la solidez monolítico-excluyente de los bordes de las obras de arte leídas por la institución como *autónomas*.

En “Muerte de un hippie”, artificio habitual en el artista, se expone, en posición evidenciada, para quien quiera verla, una clave de lectura. Se trata de la dedicatoria. El dispositivo de la dedicatoria en la s/obra de Prior funciona como una marquesina, una línea flotante en el espacio opuesto al margen donde se sucede el poema que extiende su sombra luminosa sobre él. En el caso del texto que nos atañe, el poema está dedicado a Paul Thek, un pintor y escultor estadounidense que también, entre otras, frecuentó la praxis de la instalación, cuya obra se suele vincular a lo que la crítica llamó –de forma holgada y muchas veces imprecisa– “neovanguardias”.

El biógrafo de Susan Sontag asevera que fue Thek quien inspiró a la crítica el título de su reconocida colección de ensayos, *Contra la interpretación* (1966). Más allá de la facticidad histórica del ¿biografema? ¿chisme? ¿rumor?, lo cierto es que, tanto en su prédica como en su práctica, Thek se



resistía al arte cerebral, a riesgo incluso de ofrecer, en la cruzada, su propio cuerpo a cambio. *No reconciliado* con el modo interpretativo que regía y rige la aproximación a las obras, el artista creía, en cambio, que no *miramos* al arte cuando lo interpretamos. La importancia que Thek asigna a la visión como modo de aproximarse al acontecimiento estético es elocuente de una concepción en la que el arte afecta al sistema sensorial. Se trataría, más bien, de una cuestión perceptiva en clave física antes que conceptual e intelectual.

Existía en el artista una fascinación por la carne muerta y las partes del cuerpo mutiladas, que probablemente se acrecentó a fines de los años 50, cuando visitó las Catacumbas de Palermo en Sicilia, Italia. De acuerdo con su relato, tanto la visión como la impresión táctil de los cadáveres ancestrales le despertó la sensación ‘cosidad’ de su propio cuerpo. Así, en 1967, produjo “The Tomb”, una escultura a la que los críticos apodaron “Death of a Hippie”, una obra perdida, posiblemente destrozada por la persona que la tuvo en guarda, como venganza por no haber recibido los pagos correspondientes a su conservación.

“The Tomb” consistía en un enorme zigurat (templo de la antigua Mesopotamia con forma piramidal escalonada) pintado en chirriante color rosa, dentro del cual había un molde del cuerpo de Thek vestido con ropa y zapatos también rosados. La lengua del cadáver colgaba de una boca semiabierta, como en los ahorcados prototípicos, y los dedos de su mano derecha orlaban a su alrededor, amputados y esparcidos, como ofrendas para el más allá. La instalación presentaba al artista como un mártir. Para la crítica, se trató de un mártir de la nueva generación perdida, la del hippismo, que, pocos años después, más cercana la década de los 70, exhalaría sus últimos estertores con la tragedia de Altamont y la masacre de la Universidad de Kent. Complementa esta lectura que, en la escultura, las mejillas estaban pintadas con colores psicodélicos, y que, en las primeras exhibiciones, Thek rodeaba a la figura con parafernalia relativa al consumo de drogas. Y, también, que, en 1968, cuando la obra se expuso en Whitney, los manifestantes contra la Guerra de Vietnam dejaron flores junto a la tumba, como si se tratara del relicario donde reposaba un compañero mártir.

El poema de Prior da la espalda a la actualidad a la que parece remitir el título por partida doble. El texto no toma el título original de Thek, sino el mote que la crítica adosó a su escultura para situar la lectura de la obra temporalmente en el presente inmediato de su producción. Empero, el poema de Prior no refiere a la debacle del movimiento hippie estadounidense, y mucho menos al movimiento en su versión argentina, en el que la potencia primigenia del malón transgresivo-experimental acabó por diluirse en un estereotipo más que banal ya entrado el siglo XXI, contexto de producción del escrito. Prior lleva el artefacto de Thek a un tiempo posthistórico, donde se emulsionan alocadamente capas de pasado, presente y porvenir, haciendo destellar una temporalidad intempestiva donde se intersectan teatro isabelino, Antiguo Egipto, purpurina (elemento que data de 1934, con la primera pulverización del también reciente plástico), tálamo griego, alberca árabe y el Gólgota en el que crucificaron a Jesucristo.

El poema posee una estructura tripartita evidenciada por los únicos tres versos de dos palabras: “Fijado está”, “Ofelio fijo” y “Ofelio Osiris”. El primer tercio se compone de cuatro versos que se rematan sintácticamente con un verso de pasaje, el “Ofelio fijo”, que inaugura a su vez el tercio segundo, de 14 versos, misma extensión que el tercio último, que comienza con “Ofelio Osiris”. En el segundo tercio la voz narra de forma impersonal el derrotero del adjetivado “Ofelio fijo”; en las 14 líneas restantes, en cambio, la voz se dirige en segunda persona, a modo de exhortación, a “Ofelio Osiris”. Ofelio, sobre quien versa el texto, aparece dos veces, desdoblado,

del mismo modo que Thek se desdobló (“Insomne *self-portrait* de otro que es sí mismo”) en su escultura mortuoria.

En lo que podríamos llamar el exordio, este Ofelio, la réplica del Thek inmóvil, está “fijado”, fijación que se manifiesta a nivel formal con el encierro entre la repetición de la raíz *fij-*, en posición evidenciada al inicio del primer verso (“Fijado está”) y al final del quinto (“Ofelio *fijo*”). Como en el ya mítico poema de Alejandra Pizarnik “Solo un nombre” (“alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra”), pero con un procedimiento más sutil, Prior recrea en su escritura la arquitectura escalonada del zigurat de la Antigua Mesopotamia (por la extensión de los versos) y también la tumba de su interior (por la encerrona del Ofelio entre la raíz *fij-*).

Mientras la primera parte del segundo tercio introduce elementos que permiten *fijar* el poema en la actualidad (“purpurina”, “lentejuelas”, “mariposas de metal líquido”), el remate enrarece esta temporalidad: si bien Ofelio está perforado, no lo está por las “oscilantes abejas” del estanque que rememora a la Ofelia shakespeariana, sino por “agujas”, como las que usan los adictos para inyectarse, agujas que lo fijan —como una chinche— en una “alberca” que, complicando la temporalidad y la espacialidad, se inclina hacia lo arábigo. Por otra parte, como no puede escapar al conocimiento de Prior, Ofelia en el estanque es un motivo visual que, desde la obra teatral de William Shakespeare, no ha dejado de ser visitado y revisitado por los pintores de diversas épocas. Pero en el poema el *estanque* se vuelve *alberca*. No se trata de sinónimos, sino de un deslizamiento infra-leve de las placas tectónicas que propone esta textualidad, no solo por derivar del imaginario occidental al oriental, sino porque también, mientras el *estanque* puede formarse de modo natural, la *alberca* siempre se trata de una construcción artificial, tal como “The Tomb” de Thek, tal como “Muerte de un hippie” de Prior.

Así como en el segundo tercio se niega al *estanque*, apostando en cambio por la *alberca*, en el tercer tercio se niega la suficiencia de las “mariposas”, típicamente ligadas al imaginario hippie, para rematar afirmando que “purpurina, lentejuelas, / estrelladas en tus labios / son la anunciación no tan helada / de aquello que llaman «espinas áureas»”. Del presente de producción (tanto de “The Tomb” como de “Muerte de un hippie”) pasamos al imaginario cristiano. Estas espinas dorado-brillantes, presentes en plantas como la *Mammillaria flaviventra*, no dejan de evocar a Cristo y a la anteriormente mencionada “cruz alterada”, a la par que aparecen aquí ligadas, al fin, luego de la fijeza, la inmovilidad, el estancamiento, a la movilidad: en las espinas áureas hay “un pulular incesante / de sobras que son sombras, / de retos que son restos”. La *s/obra* de Prior arroja una sombra infra-leve, siendo su desafío, precisamente, hacer de la necesidad virtud, del “reto” un “resto”: la esquiva, fantasmática persistencia de las cosas, un éter residual y post-aurático.

Todo en el último tercio arrastra hacia una temporalidad otra. Si Thek y su obra aparecían señalados como “Ofelio”, con su remisión a una tradición plástica, además del teatro isabelino, en el final del poema el tiempo va raudo hacia atrás: ahora, además de los señalamientos a Cristo, es “Ofelio Osiris”. Ofelio, dios y rey mítico del Antiguo Egipto, inventor, entre otras, de la religión, murió ahogado en el Nilo, como murió ahogada Ofelia. Al igual que en “The Tomb”, obra en la que Thek desmiembra partes de su cuerpo-réplica-protésico, Osiris fue desmembrado por los conspiradores que le dieron muerte, que no contaban con que en su martirio se encontraba la clave para triunfar en el más allá.

“Sublévate, Gomorra. / Alza tu grupa, Sodoma, / y haz de aquel que nos domina / hace más de dos mil años / bufón de los antiguos dioses” (26), escribe Prior. Del presente argentino a los sesentas estadounidenses, a la era isabelina, al cristianismo, todo el derrotero es para terminar,

con “Ofelio Osiris”, en los antiguos ídolos paganos. Prior es de una vanguardia anacrónico-remota-por-venir porque su tiempo es intempestivo. Su escritura olímpica –un Olimpo de lo chiquito en que una mera bufanda<sup>1</sup> es capaz de coronar la total tibieza y la gloria total– trae al presente –como un regalo– la era de los antiguos dioses, ubicados en pie de igualdad con las cosas comunes del mundo.

## #2 – Una cosa es una cosa y una cosa es otra cosa

En *Leves instrucciones* (2023), el sentido es oscilante como la lumbre de una vela a la intemperie. Y la lumbre es un fuego con filo, con punta, de púas: “En cada púa reconozco brillo del verso, / fugaz entendimiento” (35). Aquí una cosa es una cosa y una cosa –la misma cosa– es –al mismo tiempo– otra cosa. En la obra de Prior tiene lugar un materialismo vacilante que vuelve al sentido “lo fugitivo incesante” (32), a la par que traza napas subterráneas que agencian la naturaleza, lo industrial y lo humano. Agenciamiento-del todo-junto porque, como bien sabe Duchamp (2018), “la separación es una operación” (85) y “cualquier forma es la perspectiva de otra forma según cierto punto de fuga y cierta distancia” (113, subrayado en el original).

Así, en un poema sin título, Prior (2023) escribe: “los hombres, / cual caracoles ociosos privados de sus sentidos, / vagan a través de los oscuros caminos del amor, / iluminados cada noche con linternas, / esas luciérnagas que brillan durante las cuatro estaciones, / esas estrellas fulgurantes del Puente Avellaneda” (36). Aquí, las valencias metafóricas y literales, que se suceden como rápidos espejismos, pierden el norte. Los metafóricos “caminos del amor” remiten al concreto espacio bonaerense de un “nuevo y alegre barrio”, al mismo tiempo que las concretas linternas se vuelven luciérnagas figuradas de una animalidad industrial: no son, sí no, las luces del Puente Avellaneda, elevadas, en un nuevo revés, a lo cósmico (“estrellas fulgurantes”).

Por otra parte, el poema en cinco pliegos titulado “Loro”, la voz comienza por una pregunta: “¿Cómo contarle la historia de la escultura a un loro de madera?” (43). El loro de madera de Prior es un caballo de Troya rioplatense (“hecha la pasta hecha la trampa”) porque siempre el tráfico, como la procesión, va por dentro. Mientras la liebre muerta de Joseph Beuys escucha en el espacio del museo la historia de la pintura, el loro de Prior, en la estanca vida de la madera, oye el cuento de la historia de la escultura.

“Eros: acaso no sentiste nunca / piedad de las estatuas?”, se pregunta Delmira Agustini en el poema “Plegaria”. Del modo análogo, la voz-Prior se dirige al mismísimo y artefactual loro, al que espeta: “Amargamente hostil a las flores que brotan / Loro, desconoces la decepción del anhelo de amar y ser amado” (Prior 2023: 43). Las flores, tópico carísimo de la finitud y el decaimiento de todo lo que vive, no perturban al loro: hecho de materia inerte, el loro a su modo está muerto, lo que en términos de dadá, tan caros a la estética de Prior, solo puede significar una cosa: ¡viva el loro! Loro de madera que, menos vivo que avivado, tiene la dicha de estar externamente fijo en una mueca ya labrada e internamente grávido de misterio.

Históricamente, fue la piel –externa– de una liebre la que salvó a Beuys cuando estalló la Stuka en la que sobrevolaba Crimea. La salva, el saludo, que lanza Prior, es la creación de un loro

<sup>1</sup> “Es el momento en que Rafael Bueno entra en el taller / de Rothko y comprueba / que su tibieza y su gloria dependen de su bufanda” (Prior 2023: 27).

artefactual mudo que precipita, a su vez, los chillidos del Gólem que, receloso, reclama: “¡Dame mi loro!”. El chillido solo es audible en su articulación bucal por el artista, que leyó el poema en la Fundación Andreani en el corriente 2023. No se oye bien la inflexión desesperada, desesperante del Gólem, en la letra, menos por una obvia falta de carnalidad del lenguaje escrito que por un insólito exceso de corporalidad de la voz que Prior tiene como don.

Así como los hay que piden publicar antes de (o *en lugar de*: hay casos así de graves) escribir, como su amigo Lamborghini, Prior pide una simultaneidad imposible entre su recitado y el momento, de consagrada, decimonónica soledad, de lectura. Pide, Prior, la superposición de la puesta en voz del texto a bocajarro por el propio artífice, esfera de lo público, de lo gregario, y la puesta de los ojos solitarios sobre el cuerpo de la letra: todo-al-mismo-tiempo. Por eso, en lo que es su estética de la amistad, gusta de leer los poemas por teléfono, mientras el interlocutor tiene el libro en mano. En esos casos, las dos paralelas, raras, se tocan en un infinito precario, inestable.

Prior pide que el cuerpo oral de la letra hablada le haga una perniciosa sombra al cuerpo de la letra escrita. Y que sea en esa particular medialuz que se oiga y lea. Bardo medieval del porvenir, Prior reformula la clásica lectura en voz alta de los trovadores con el complemento del texto escrito impreso y previamente mecanografiado. Si en Lamborghini la inflexión es con un manuscrito para leer-ver el cuerpo, en Prior la cuestión es otra: leer-oír.

Para terminar este apartado, uno de los dones de esta escritura plástica es que enseña a ver. Cuando el artista se inclina a mirar la tierra encuentra en la grama “ejércitos de disciplinadas hierbas” y en los árboles del bosque a “enmohecidos centinelas” (18). En la bitácora ontológica novedosa de *Leves instrucciones* los pastos se tornan malones del Juicio de lo Natural; los árboles, escoltas severos. La escritura de Prior permite, también, oír “bramidos como festones / sobre la pista de una tigresa en celo” (8). La ligereza del festón sacudiendo el aire, su estrépito mudo, trae a la vez el tiempo remoto del “lento discurrir de los saurios”, pasos de la prehistoria que es también preview de un porvenir donde las cosas son lo que son y son *también* otra cosa en los vaivenes de lo infra-leve. No hay ninguna contradicción en los versos “no es clara ni fría / la clara y fría luz de esta mañana”. Al contrario, esta escritura inaccesible solo por estar demasiado abierta, por ser la abertura, la creación de un espacio habitable, exige ser tomada en clave literal, sin chanza. La dispersión salva la brecha entre el malecón del lenguaje y las orillas ondulantes donde se mixturán la arenisca –que fue piedra– del sentido y la significación oceánica –líquido intranquilo que fue apacible témpano. Salva, tiro de gracia y salutación: “en el momentáneo, inseguro espejo de la onda, detenido / como un altísimo artista fracasado, / salvado en el espacio blanco de todos los colores” (9).

### #3 – Lo levísimo

Pareciera ser que lo infra-leve, aunque se resista obstinadamente a la definición, al mismo tiempo no deja de *mostrarse* incesante en casos concretos, comunes y corrientes, como en “la diferencia de los volúmenes de aire desplazados por una camisa limpia (planchada y doblada) y la misma camisa sucia” (Duchamp 2018: 314). “Un elefante parado / en un dado de marfil. / La brisa sonríe / en los bigotes del ratón” (Prior 2023: 8), comienza “Jackson Pollock en el Himalaya”, poniendo en posición evidenciada lo leve, el inestable equilibrio, los gestos del cuerpo. Tras esta trinidad sigue nada menos que el destino de la obra: “(...) pero si el destino de la obra, / al igual que el sueño, /

es ser inconcluso, interminable, / a un movimiento infinito se abre, / este juego insensato de pintar” (8). El destino, igual que el sueño, es inconcluso: lo mismo puede decirse del movimiento levísimo de los versos de Prior. Tan pronto aparecen unas “garzas” como, en un roce de alas, se transmutan en “imprevistos abanicos”. Y vuelven, vuelven las *voces*, el *bosque*, el *estanque*, e incluso las *astillas*, porque la escritura es toda-una, interminable. Una escritura que se mezcla entre los vahos infra-leves de los brebajes [“impulsan estas escorias el recuerdo de otras sedas, / los jirones por venir de no celebradas fiestas, / tan próximas, sin embargo, como este trago de gin / y el brillo de la botella” (8)] que enloquecen a una lengua que deserta de lo sólido [porque el copista se pregunta, sin retórica pero sí con un resuene lamborghíneo que deja *ver* cómo en la escritura se *oye* el fruncido de seda de las lecturas personales y de la más personalísima amistad: “¿Y si de negarme, totalmente, a escribir en mi propia lengua escribiera?” (19)] y se va a lo vaporoso [“Chillidos del cristal / todo lo que delante de los ojos se deshace / —en manchas, en moscas, en espejismos de / carbonilla, pozo sin fondo niebla—.” (19)], vapor sin armazón porque es sabido que “al hombre todos los contornos / lo recorren y corroen” (17). Escritura del loco sedimento vapuleado por unos vientos Siroco y Boreas del Bien, que marean, al menos por un instante, la permanente situación de “enfrentamiento y sangre” (17), haciendo vislumbrar, festoneante, lo infra-leve de las cosas, su éter o, en otras palabras, su aura rara, rala, post-aurática.

## Post scriptum

Lo infra-leve, ha insistido Duchamp, sin explicarlo sino poniéndolo en acto, no se conceptualiza, sino que se muestra. Se espera que los tres apartados anteriores hayan servido entonces como muestrario de estos extraños organismos escritos que son los textos en verso de Prior, que fueron citados en reiteradas oportunidades ya que se trata de composiciones hechas para ser vistas, leídas, y oídas. Lamentablemente, el soporte, al menos hasta el momento, se resiste: guarda un silencio parco. Pero quienes hayan oído alguna vez a Prior, al leer estas líneas, en alguna cavidad mental, oirán cómo sigue mascullando, con la voz astillada de un muñeco de madera: ¡*Dame mi loro!*

---

AGUSTINA PEREZ (1991) es Doctora en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF), Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF), y Licenciada y Profesora en Letras (UBA). Es Ayudante de Primera en Teoría y Análisis Literario “C” (UBA) y dicta clases en distintas universidades nacionales (UNTREF, UNAHUR, UNAJ), tanto de grado como de posgrado. Publicó *Osvaldo Lamborghini Inédito* (Lamás Médula 2019).

---

---

## Bibliografía

- BATAILLE, George. 1929. "Informe", *Documents*, N° 7, Paris.
- \_\_\_\_\_. 1955. *Lascaux, Or the Birth of Art*. Skira: Roma.
- BLANCHOT, Maurice. 1969. *El libro que vendrá*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- BLANCO, María del Pilar y Esther PEEREN. 2013. *The Spectralities Reader*. London: Bloomsbury.
- CORTES ROCCA, Paola. 2018. "Escombros". Ponencia leída en el coloquio *En torno de lo postnatural. Recorridos de la crítica en América latina*, Departamento de Humanidades, Universidad de San Andrés, Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles y Felix GUATTARI. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- DUCHAMP, Marcel. 2018. *Escritos*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- GROYS, Boris. 2015. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KRAUSS, Rosalind e Yve-Alain Bois. 1997. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- LAMBORGHINI, Osvaldo. 2004. *Poemas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Teatro Proletario de Cámara*. Barcelona: A/X.
- \_\_\_\_\_. 2011. "La causa justa" en *Novelas y cuentos II*. Sudamericana, Buenos Aires, pp. 7-48.
- PRIOR, Alfredo. 2023. *Leves instrucciones*. Buenos Aires: Mansalva.
- QUIGNARD, Pascal. 2012. *El odio a la música*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- RECAGNO, Mariana. 2014. "Admiración, odio e indiferencia: conexiones entre Joseph Beuys y Marcel Duchamp". Buenos Aires: Fundación PROA.
- TORRES, Pedro. 2010. "Inframince en Stuffinablank", *Asformigas*.  
<<https://asformigas.info/exposicion-inframince-stuffinablank/>>. [Consulta: 28 de julio de 2023].
- VALÉRY, Paul. 1938. *Degas, Danse, Dessin*. Paris: Gallimard.