

JUAN L. ORTIZ: BARROCO DE LA LEVEDAD

Delfina Muschietti
Universidad de Buenos Aires

Cuando vemos la *Obra completa* de Juan L. Ortiz (editada en 1996 por la Universidad del Litoral, después de una larga espera de años)¹ bien podemos pensar: este libro es un exceso. Más de 1100 páginas impresas en papel común: un libro que definitivamente no puede ser leído en un tranvía, como aquella primera obra de Oliverio Girondo, ni puede transportarse fácilmente. Sin embargo, allí, sobre nuestra mesa o nuestro escritorio es el centro de un viaje infinito, de orillas infinitamente móviles. Sergio Delgado, el recopilador, siguió fielmente los dictados de la poesía de Ortiz al pensar este único Libro inabarcable, ilegible, siempre desbordándose del marco de sus tapas lilas con un centro verde, y en su constitución paradójica: replegándose sobre sí y a la vez expandiéndose, como sabiamente nos dice Delgado. Una joya infinita en el paciente artificio de hacer del lenguaje aspiración de aire, de agua, desmarcándose. Con la misma minucia con la que se constituyen las miniaturas del detalle del artificio: entre diminutivos, tonos y semitonos, pinceladas y variables del sonido, la sintaxis, la puntuación y la melodía, Juanele construye su barroco de la levedad.

La aventura de un Libro Único empezó a diseñarse a partir de una deriva, de un viaje, cuando Delgado emprende en 1991 la búsqueda del Cuarto Tomo de *En el aura del sauce*, obra ya de por sí "afectada de invisibilidad" -nos dice en la "Introducción"- casi desaparecida, circulando entre pocos pero inevitable para la poesía argentina. Delgado, entonces, inicia con inteligencia este viaje de explorador, a la Búsqueda de un Tesoro enterrado: y mientras este Cuarto Tomo brilla aún escondido, inhallable, Delgado encuentra en cambio *El cuaderno*

¹ Juanele nació en Puerto Ruiz en 1896 y murió en Paraná el 2 de setiembre de 1978. La recopilación de su obra, la trama secreta e invisible de *En el aura del sauce* (1970), desaparece ante la censura militar (Juanele acusado de "poeta marxista"). Pero circuló con fervor en unos pocos ejemplares de bibliotecas privadas hasta la aparición de estas *Obras Completas*. Como en el caso de Girondo, los años 80 fueron el comienzo de una relectura apasionada por parte de los nuevos jóvenes poetas argentinos.

borrador:

un cuaderno de tipo escolar, de tapa blanda, forrado en
papel madera, que Ortiz conservó toda su vida²

Ese *Cuaderno* de existencia marginal, lateral, con sus poemas
"suspendidos" es el hallazgo que se le ha destinado a quien supo leer en
él lo que el verso de Ortiz le dictaba:

sólo que en suspenso, sin lindes

En lugar de la desembocadura en este Tomo Final, entonces,
Delgado descubre un *Cuaderno borrador* que le habla, desde el margen,
de la ausencia de márgenes, y abre el germen corrosivo de un "libro
hipotético", al que decidió llamar *Protosauce*. Como un pliegue del
Rizoma de Deleuze, crece así un Libro-río o Libro-ramificación
"azarosa y precisa", donde se suspenden los comienzos y los finales, y
cada libro llama al otro. El mismo Ortiz lo había previsto así desde uno
de sus textos de la última época:

Me has sorprendido, diciéndome, amigo,
que "mi poesía"
debe parecerse al río que no terminaré nunca, nunca, de
decir.....

(*La orilla que se abisma*)

En el aura del sauce, la única recopilación que Ortiz publicó
en vida se abre, entonces, como una trama fluvial: una red de arrastre
inacabable que a la vez se suspende en los signos de la eterna pregunta
que en Ortiz presiden el derrumbe de toda convención. Y además, y
desde el margen borrador, las ramificaciones de esta poesía proliferan e,
infinitas, enraízan en otras poéticas. De ese modo lateral pero
inalterable, silencioso pero sordamente presente, como en esa cita de
Saer que Martín Prieto elige para mostrar la desembocadura Ortiz en
Saer: "un sueño o, como siempre, el recuerdo de un sueño, en verdad, el

² Ver las Notas a la "Introducción".

HPR/3

relato del recuerdo de un sueño: una forma irregular en la que nosotros creemos encontrar los ecos de otra, anterior y más precisa"³. La escritura de Juanele vibra y resplandece, mientras la obra sigue como en un murmullo desde la orilla su fluir desbordado, inacabable y paradójicamente etéreo como los nombres que Delgado elige para nombrarla o segmentarla: río o sauce, cristal fugitivo, fuego y ceniza, carta incontestable.

También Marilyn Contardi acompaña con amorosa precisión y sutileza el devenir del extensísimo poema *El Gualaguay* en sus desvíos y pinceladas de tonos, en sus brillos y meandros, y lee con sagacidad el efecto de mareo ("a nosotros todavía la cabeza nos da vueltas")⁴ que produce la poesía de Ortiz. El mismo mareo que hacia el final, desde las siempre ignoradas y riquísimas prosas del poeta, nos devuelve a la "inclinación infantil al mareo" que sostiene la suerte de "Las calesitas". Ese mareo "delicioso", que Ortiz describe a medias entre la fascinación y un leve terror, nos acecha y se nos promete desde esta inmensa obra completa y su arborescente luz lila, allí esperándonos para empezar a girar.

Juan L. Ortiz, poeta de los márgenes

Juanele Ortiz vivió sus años de adolescencia y juventud en Villaguay, el pueblo donde nací, frente a la panadería de mi abuelo. Crecí escuchando los relatos de los largos paseos que hacían juntos por la costa. Esa palabra tan extraña, que los entrerrianos paladeamos con un sentido muy preciso y a la vez en expansión: es el lugar donde se concentra y se despliega el universo, en su deriva. Como el Combray de Proust. Entre Ríos está cruzado por aguas y uno camina un poco y ya se encuentra en la orilla de un arroyo, de un río, donde conviven las extensiones de la tierra o arena junto a las lomadas de las cuchillas, su

³ Ver en las *Obras Completas* su ensayo: "*En el aura del sauce*, en el centro de una historia de la poesía argentina".

⁴ Ver "Sobre el Gualaguay", páginas colocadas antes del poema del mismo nombre en estas *Obras Completas*.

HPR/4

verde lustroso y su monte impenetrable de talas y espinillos. La “costa” es ese sonido particular de los insectos, los pájaros y las ranas, esas luces y el rumor de agua entre las ramas de los sauces. Juanele caminaba siempre atento al menor detalle de ese paisaje, el infinito al que pertenecía. Y en esa atención, desvariaba. “Escuchá, Pepe -dicen que decía al atardecer- el croar de las ranas en celo...” Y mi abuelo reía, admirado, “este loco de Juanele” ...porque sólo el extravío de la percepción ampliada hacía posible esa escucha, que habría de detectarse luego en cada poema como máquina o matriz de producción. Una forma de la naturaleza sólo audible, apenas perceptible, en los desvíos murmurantes y a la vez asombrosos de su escritura, ese río en constante fuga. La modulación más barroca y al mismo tiempo, paradójicamente, más aérea. La sintaxis, un laberinto para perderse en la materia evaporándose. La poesía más elaborada y un efecto siempre transparente, translúcido, en el extremo de lo imposible. Como el cielo. Como el cielo reflejado en el agua del río. Juanele hizo escritura esa experiencia evanescente de la bruma en la costa al atardecer. Hizo un universo-cosmos de esa atención particular de un paisaje particular. Lo volvió forma, canon inestable, excedido, desbordándose en las otras escrituras que lo siguieron a partir de ese cuaderno borrador. Escribieron en el margen de ese cuaderno borrador la huella de una nueva forma móvil de mirar el campo, el paisaje argentino, que completaba así la obra de los otros puntales de la vanguardia: Oliverio Girondo y Alfonsina Storni. Si Oliverio hizo del campo una página en blanco en la que escuchar un nuevo ritmo, y Alfonsina buscó una instantánea Kodak, Juanele jugó con el límite del horizonte evaporándose.⁵

⁵ Y no sólo los neobarrocos siguieron ese camino, sino también Claudia Schvartz y María del Carmen Colombo, y más recientemente los jóvenes Santiago Llach y Julia Sarachu, por ejemplo.

Juanele Ortiz publica su primer libro *El agua y la noche* en 1933, y reúne allí poemas escritos desde 1924, tan sólo a dos años de la publicación del primer libro de Oliverio Girondo. Escribieron su obra, entonces, casi en el mismo lapso de tiempo durante el siglo XX. Girondo muere en 1968, Ortiz en 1978. Nunca compartieron cenáculos ni movimientos ni proclamas, sin embargo cada uno desde su propia forma produjo en los márgenes del canon, de la convención, una poderosa escritura poética, y junto a la de Alfonsina Storni, constituyen los pilares inagotables de la poesía experimental en Argentina.

Curiosamente, se podría decir, los primeros que advirtieron este poder experimental en los textos de Juanele Ortiz fueron algunos de los escritores de la llamada “generación del 60”, que lo veneraron como a un maestro: Paco Urondo, Vicente Zito Lema, Alfredo Veiravé. No hay dudas de que su fuerte compromiso con el marxismo atraía a estos poetas y críticos, que veían en la obra de Ortiz una extraña peculiaridad. La revista *Cero* le dedica en 1965 parte de su número 3-4, y allí dice Daniel Barros:

Hay que decirlo de una vez por todas, lo que sobresale en la poesía de Ortiz es su ductilidad, son los matices personales inéditos, la belleza y no como categoría puramente *barroca*; aunque después de todo las mejores obras de creación de todos los tiempos tienen algo de *barroquismo*(...). Con Ortiz se demuestra que la “vanguardia” no se busca solamente, se manifiesta en cuanto el poeta acuse verdadera sensibilidad y nos demuestre que vive en un mundo de mínima *eticidad*.⁶

De modo que estos poetas supieron ver en Ortiz una rara conjunción de “vanguardia” y “eticidad” (ligado para ellos al compromiso social).⁷ Y

⁶ “Aproximación a la Obra de Juan L. Ortiz”, *Cero*, n.3-4, Buenos Aires, 1965, 12. El subrayado es mío.

⁷ En el mismo número de *Cero*, Vicente Zito Lema escribe una breve crónica de su visita a la casa del poeta en Paraná con el título “Juan L.Ortiz, o cuando lo mágico es revolución”.

HPR/6

aunque es cierto que muy pocos de los escritores de esa generación pudieron seguir esa vía (los de la llamada Estrategia 1 lo intentaron con diferentes resultados), se puede decir que ciertas miradas críticas y ciertos oídos atentos advirtieron rasgos fundamentales de la poesía de Ortiz, que fueron re-descubiertos nuevamente recién en los 80. Este olvidado artículo de Barros, me sorprende por las coincidencias inesperadas con una lectura que se hizo visible o posible 25 años después. Así, Barros destaca la conjunción de belleza clara y dolor, de suavidad y “alto sentido materialista”, que aparece en la rara conjunción “éxtasis transparente”, el “preguntar perpetuo, como un estado de duda o de continua indagación, sabiendo que la poesía no da recetas ni legisla razones”, una relación con la naturaleza que es “un estado de fluir continuo y de continua reiteración”, el uso infrecuente de las comillas para palabras comunes, el carácter constante de la repetición que es en realidad diferencia (“algo se repite, se vuelve a dar, aunque en esencia no es lo mismo”). Y por último:

Ya que estamos en cuestiones formales, repararemos en el uso reiterativo que hace Ortiz de los puntos suspensivos, que continúan su mundo de preguntas o dan por descontado lo que sigue (que no acaba), pero siempre dentro de un ritmo que es fidelidad en su poesía. (13)

Notas formales precisas, entonces, que muy bien podrían definir nuestro barroco de la levedad junto con la inscripción de Juanele Ortiz en lo mejor de la vanguardia poética argentina. Esta lectura, que sólo una minoría en la generación del 60 pudo hacer, volverá luego en la reescritura que los neobarrocos y la crítica harán de la poesía de Ortiz en los 80.

El tapiz de la orilla

Lo único que se ha hallado del *Cuarto Tomo*, dijimos, es un *Cuaderno borrador* que el poeta conservó hasta el final de su vida. Allí se encuentra, latente, aquello que los poetas posteriores habrían de

HPR/7

reescribir, continuando el movimiento fluido de esta escritura inasible, o siempre fugitiva. Porque Juanele lleva a un extremo aquella reverberación de la transparencia en el lenguaje, alcanzando lo inasible en su dicción vaporosa, en la melodía ascendente y en el borde de lo ilegible, que continuaba el camino iniciado por Darío en la flexibilización del idioma español.⁸ Pero al mismo tiempo, sus largos poemas desflecados, deshilvanándose continuamente como la orilla del río, construyen una laboriosa hipersintaxis inextricable, que se desconstruye continuamente a sí misma, negándose: “riza y desriza, ovilla y desovilla”, como dice el poema “Al Villaguay”. Y hace estallar la certeza de los pronombres, de los deícticos, de los lugares en el movimiento de una constelación que se expande hacia el infinito, y se deshace en el vacío. El poema de Juanele habla la experiencia de un cuerpo expuesto a las *pesadillas de la luz*, y escribe todos los pormenores de una percepción detalladamente barroca y minuciosa; y al mismo tiempo, por esa vía paradójica se deshace orientalmente en la línea imposible del horizonte, se difumina microscópicamente en el fluido del agua, de la luz, del tiempo.

Julio Herrera y Reissig fue el protobarroco puente entre Darío y Girondo. “Hablan de amor las abstractas lejanías”, dice Herrera, y en estas palabras repica el acento de Juanele, el mismo movimiento contradictorio: máximo de contacto y máximo de extrañeza. El mismo movimiento que desencadena la percepción puntillista de los poemas de Arturo Carrera: “neblina detallada del campo”⁹. Se perfora la materia CAMPO y se la hace devenir, como la palabra, como las identidades. Pensar con Juanele, entonces, un el estirado, puro devenir en el sucederse de las ELES aliteradas: “y era ya, sólo, fluido, él” (“Suicida en agosto”). Fluido *él*, que se elige en tercera persona alargada para desestabilizar al *yo*, del que quedan sólo los restos, las ruinas, y una

⁸ “El español, decía, es un idioma militar, como el alemán, hecho para dar órdenes” (citado por Hugo Gola en la introducción a *En el aura del sauce*). Su tarea fue entonces, suavizar el sonido, la melodía, componer musicalmente una nueva levedad para el idioma.

⁹ Ver *Children’s Corner*, 1989.

HPR/8

mutación de género que lo vuelve otra palabra: *y-ya*. Antes que el pronombre personal, entonces, la conjunción que funde, el adverbio que indica un presente siempre en fuga. Como el campo vuelto “puro cielo” para el Gironde de *Campo nuestro*, siempre huyente como la forma perseguida en el verso de Darío.

Si Herrera inicia el trabajo hiperbólico que ahondarían luego los neobarrocos, la escritura de Juanele se extravía en el laberinto de las “abstractas lejanías” para jugar allí su barroco de la levedad. Contraste irónico para aquellos que quisieron ver en su obra una poesía cercada en lo “regional”, basta comparar sus textos con los de Carlos Mastronardi, el poeta “regional” discípulo, para notar las diferencia. Mientras Mastronardi se empeña en delinear los límites de la llamada “Patria Chica” (Entre Ríos), y levantarle elegías que recuerdan a Lugones y a todos los tipos de poesía de *color local*, Juanele no hace sino deslindarse, deshacer entidades y perderse en el fluido del agua, el aire, la luz. Nada. El primer poema de su primer libro, por ejemplo, el *incipit* por excelencia, se titula *Mirado anoche*. Un breve poema de versos dísticos desprendiéndose de ese momento clave en la poesía de Juanele: el pasaje entre el día y la noche. Anoche, amanecer o duermela de la siesta serán esos instantes privilegiados en los que el poeta puede ver la materia evaporándose, y puede perderse, difuminarse en ese límite. Por eso, el yo no está en el poema, aparece perdido tras el participio pasado *Mirado*: un verbo vuelto adjetivo del *anochecer*: ese nombre que sólo nombra el tiempo fugitivo, aquello que se fuga yéndose. Todo el poema no hace sino perseguir esa fuga en la que todas las entidades (como las “quintas” y las “vacas”, las de mayor peso referencial) no hacen sino esfumarse en un laberinto sintáctico de encaje y veladuras (“Tras de la lejanía de las quintas ya obscuras”), o un juego de adjetivos y tiempos verbales subjuntivos que atenúan cada vez más la materia: “Dos vacas melancólicas parece que viniesen”. Y el juego moroso en la repetición de “r” y “s” va construyendo un murmullo que erosiona la solidez de esas vacas y esas quintas.

el sol es ahora sólo un recuerdo rosado

HPR/9

nos dice, el mismo recuerdo desvaneciéndose en la memoria del lector;
en la luz ideal que casi las azula

nos dice esta vez de los “recentales”, pero ya en este punto no se sabe de qué se habla ni dónde están esas “cosas” estables de la referencia. En nuestra memoria persiste sólo un juego de sonoridades mortecinas, ecos de “r”, “s” y “l” que se reduplican desvaneciendo la materia y lo sólido en la fuga del tiempo, de la luz del día que se va muriendo. Y la pequeñas partículas ayudan en la erosión: *ya-sólo-casi*.¹⁰ Como una isla o ese palo que en el muelle enfrenta a la corriente, en el último verso aparece el yo por primera vez en el poema. Pero este yo también es arrastrado por la deriva de la repetición y el tiempo subjuntivo que nada afirma: “- Aunque tú eres- me hubiera quedado un rato más aquí”. Enigma de los pronombres y las designaciones, molidas o limadas en el eco de la repetición.¹¹

En *Día gris*, del mismo libro, Juanele inaugura una de las técnicas preferidas: el poema que es una sola oración a la deriva sintáctica y enmarcado en signos de preguntas; de modo que el lector, no sólo se pierde en el devaneo de la sintaxis sino también en ese tono final suspendido hacia arriba con el que debe terminar la oración, casi sin poder terminarla. Esta técnica irá amplificándose cada vez más hasta llegar al extremo de los poemas larguísimos de la última etapa, que ocupan varias páginas, y en los que el lector literalmente se pierde o

¹⁰ A lo largo de sus libros estas partículas proliferarán, así como los diminutivos en illo-illas, como observa García Helder en “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”. En las *Obras Completas*. Agregó: frente al irónico “abismillo” de Gironde, las “hojillas” de Juanele y toda la gama del diminutivo que parece desprenderse del patrón “espinillo”; quiero decir, hasta el espinillo se vuelve diminutivo en este contexto. Paradójicamente el diminutivo arrasa con el nombre de las cosas.

¹¹ Como se verá más adelante, no creo que ese efecto de mareo-desvanecedor se relacione con una posición exangüe en la poesía de Ortiz (ver Kamenzsain), más bien como un exceso o “frenesi” de la pasión melancólica.

HPR/10

mareas.¹² No sabe dónde empezó la oración-poema y dónde termina.

Oh, esta paz de aquí,
por qué paz? y tan pálida
en un mareo lejanísimo
(“Bajo las estrellas”)

Paz que marea, en “Día gris”, el color tenue se aplica al esfumado de las siluetas, el personaje es un “fantasma” o “vago horizonte”, “tendido”: esa posición que recupera una vez más el ámbito del sueño-texto, del que sólo recordaremos una paleta de tonos apagados, una sensación húmeda. Sin embargo, la pregunta es por la palabra: “¿Qué nos pregunta...?”, nos dice, en juego tautológico, la pregunta. La interrogación está ligada, pues, con esa posición del suspenso que el estar tendido propicia, y que el poeta encuentra como el más acorde para la percepción ampliada.

“Estar tendido”: a propósito de una lectura comparada

¹² La técnica “mareadora” volverá aparecer en los 70 y 80 en la obra alucinante de Héctor Viel Temperley.

HPR/11

Juanele era un gran lector de Rilke, como de todos los simbolistas. Un par de citas, entonces, nos sirven de introducción para leer este corpus del “estar tendido”, que hace posible reunir en una posición del cuerpo privilegiada por estos poetas (contemporáneos en la franja de fines de los 50 y comienzos de los 60), la posición de una pregunta sobre el poema que se responde al mismo tiempo, mientras se escribe.

es Orfeo quien canta. Viene y se va.
El canto fluye

Cantar es en verdad otro aliento, un soplo en torno de nada.
[...]. Un viento.

de *Sonetos a Orfeo*

Un soplo en torno de nada. Orfeo viene y se va. ¿Quién canta, entonces, cuando el poema se dice? pareciera ser la pregunta que levantan los poemas que he puesto contiguamente uno al lado del otro, en constelación, para que sus fragmentos hablen con la fosforescencia de los fósiles. "Siesta" de Juan L. Ortiz (1924-1932), "Tulips" de Sylvia Plath (1961), "Las bellas banderas" (1964) de Pier Paolo Pasolini, preguntan de una u otra manera quién o qué canta, qué se ve, cómo se traman voz y cuerpo cuando la ley es esa posición privilegiada: el dormir, el sueño, el estar horizontal, como suspendido del diario-vivir-vertical. Es esta posición del cuerpo-mente la figura que hace llegar la voz del poema. Otro aliento, soplo ignorado, viento. Lo habíamos leído ya en el *Primero Sueño*, de sor Juana: raíz barroca, otra vez, para este devenir del sueño en el poema contemporáneo. Que piensa: de dónde viene si adviene cuando llega el desierto, la página en blanco o los párpados cerrados o entreabiertos. Para Darío fue el desierto, para Girondo la nada del campo: aquí, en los poemas que ponemos en constelación, la figura del cuerpo horizontal-tendido es la generadora del blanco, el silencio en el que la palabra se desprende, fluye; es el locus donde la pregunta por las fronteras de la voz y el cuerpo se hace.

HPR/12

"Conciencia y memoria se excluyen entre si", dice Freud. Hasta dónde llega el cuerpo cuando los párpados se cierran, hasta dónde o qué formas del pasado llega la voz en el despliegue del silencio.

El incipit del poema "Siesta", de Juanele, instala esa situación hipnótica en la que se sale de los límites del propio cuerpo:

Tendido a la sombra de
un árbol, yo soy un niño
dormido en medio del campo.

Ese "yo" en medio del segundo verso, territorio recortado y recortable, se invierte y se vuelve proceso que va hacia el niño: "soy", hacia el bloque de infancia. Soplo del presente de la escritura por el que el yo se expande, deviene, ampliándose hasta el "niño/dormido en medio del campo". La extensión que domina la visión es una llanura infinita, el campo, o el silencio palpable del sueño, o el del blanco de la página sobre el que pasa ligero el largo y fino poema de Juanele. Cae sobre el blanco e invierte sus posiciones, deconstruye. Cuerpo horizontal, tendido sobre la tierra, lee el cielo vuelto "puro de agua", pero la corriente es "vaga" y las nubes "espumas". En el juego de inversiones el follaje es leído como bordado que se escribe en el cielo, en la nada, deshaciéndose mientras se afirma. "Hace y deshace, indeciso", dice, nombrándose en la forma móvil del poema. Indecisión que indefine y actúa lo indecible. Una vez allí, en el juego de inversiones que el estar tendido, horizontal, hace posible, sucede el viento que rasga la fina película del sueño y encierra en el mundo propio de sí, el globo del afuera, confundiendo uno y otro:

El viento entra en el sueño
como una música que
trae el anhelo del campo,
ya extático o vagabundo
soñando con sus secretos
o tendido al horizonte.

HPR/13

Aquí, “viento” rima con “sueño” en principio y fin del verso, enmarcando sus faltas de límites, su indecisión que suma al campo los predicados que antes fueron del yo o del poema: “extático”, “vagabundo”, “soñando”, “tendido”. El poema hace posible en su decir esa expansión o indefinición del sí mismo. El viento, indeciso, es el campo, es el yo hecho niño, hecho soplo que se dice a sí:

El viento dice el ensueño
de esta paz verde y fluida
bajo su respiración.

¿Quién dice, quién respira o dice, quien sueña o está bajo? ¿Quién fluye verde paz si antes era cielo que era agua, vaga corriente? ¿Quién sí mismo y otro? ¿Es ya necesario el quién? Efecto mareador del poema de Juanele, hemos dicho, nos hace ir y venir, desprendidos. El poema se cierra como empezó, enmarcando el silencio con su vuelta a empezar, indefinido entre comienzo y final, tierra y cielo, cielo y agua, escritura indeleble y desaparición, arriba y abajo, música y silencio, en su fuera de sí, abierto a la memoria de una tierra de nadie, superficie plana durmiendo.

"I am nobody", dice el yo de "Tulips", de Sylvia Plath, retomando el comienzo de un poema de Emily Dickinson.¹³ Y la palabra usada para afirmarse (como antes "soy un niño"), actúa en expansión y borramiento de los límites del cuerpo: nobody, haciéndose eco del engeguimiento que produce el blanco "snow":

Look how white everything is, how quiet, how snowed-in.
I am learning peacefulness, lying by myself quietly

¹³ "I am nobody, who are you?/You are nobody too?", jugaba así Dickinson con los pronombres y el cuerpo negado en ellos, diferenciándose irónicamente a lo largo del breve poema de la rana ("frog") que canta en el pantano ("bog"), entrampada en el "nombre" que sella la identidad social. Diferenciándose como "la loba" de Alfonsina.

HPR/14

As the light lies on these white walls, this bed, these hands.
I am nobody.....

Si paredes, cama, manos se confunden como fragmentos deslumbrados por el blanco que niega los límites entre unos y otros, la sílaba negadora presente en "snow" viaja también hasta el cuerpo y se le adhiere en el estar horizontal, tendido, así como caen unas sobre otras las palabras *myselft lying*---y *light-lies*. Y el eco, las sonoridades y la imagen visual de la letra repitiéndose logran el efecto del blanco alisando el campo visual, la superficie de todo lo que se vuelve nada, extasiada en la calma de lo liso:

How white everything is.

El par *white everything*---juega como el par *no-body*. El color blanco: *white* y el adverbio *no* funcionan como vaciadores de identidad: territorio recortado en la ley colonizadora de la institución. Un eco también para nosotros de aquella "paz...tan pálida" que marea, que leíamos en Juanele. O "Dulce es estar tendido/.../ Dulce, dulce haber de alguna manera muerto". Vacío como casi-muerte, como desierto blanco deseado:

I didn't want any flowers, I only wanted
To be with my hands turned up and be utterly empty.
How free it is, you have no idea how free.

Las palabras que se encadenan con la rima en la "i": *empty*, *free*, *sleep* abren el espacio liso y el tiempo devenir, a salvo de la cuadrícula de la identidad civil que impone la Ley del Padre, la única legetimadora de los límites del cuerpo, vampírica, sustractora del cuerpo para sí:

Now I have lost myself I am sick of baggage

Por "lost" se hunde la identidad, cuando se cierran los ojos.

HPR/15

Movimiento que el poema exhibe en el juego de la palabra "pupil": la indecibilidad de sentidos entre la "pupila" (órgano del sentido de la vista) y "alumna obediente" que debe registrar-incorporar todo lo que la percepción domesticada le exige: "Stupid pupil" ¿Quién habla, entonces, una vez perdido el "myself", y cerrados los párpados a la trama de la Ley? "El caos luminoso del campo visual oscuro", nos dice Freud. Impersonal fluido. El campo oscuro que surge cuando se cierran los párpados se comunica con el blanco de la nieve afuera, campo oscuro-blanco, campo nada del Nobody. Estado de indecisión que también se dice en el poema "Sonho" de Ana Cristina César, un poco más tarde, hacia fines de la década del 60':

Entre os complementos
uma massa se agita,
indecisa.

Por sobre os remendos
uma nuve se estica,
esbranquecida.

Unindo os membros
uma luz principia,
unida.

(Inéditos e dispersos, 1968)

El principio de unir, masa indecisa, y a la vez devenir, proliferar, habla de una lógica diferente a la de la vigilia: abierta a la libre posibilidad de combinar, fundir y mutar mientras ilumina, como el lenguaje de la poesía: cita, de esa otra ley, la del "caos luminoso".

En el poema de Plath, el momento de restauración de la Ley de la vigilia se instala con la aparición del ramo de tulipanes (regalo del otro), cuya rojez ("redness"), actúa como una gran boca, un gran rostro que llama, interpela, identifica, como la sonrisa del marido y el hijo en la foto familiar: "little smiling hooks", anzuelos que sustraen del campo-nada. Antes de la aparición de los tulipanes todo era recortado

HPR/16

vacío blanco, puro cuerpo extendido sin fronteras en el vacío: “And I have no face”. Antes de la llegada de los tulipanes, sólo era el aire en calma, atravesando el cuerpo en la respiración, yendo y viniendo. Con los tulipanes llega otra vez la identidad civil y policíaca: cara, nombre, ropa de día, historia familiar en la foto y la herida dolorosa y sangrante en el cuerpo: todo el pesado bagaje, dice el poema, que se había abandonado allí, en manos de los anestesiistas. Muchos de los textos de Plath juegan con este sistema: cuerpo vertical vs cuerpo horizontal, con cadenas de asociaciones contiguas para uno y otro. El primero es el que mueve en el marco de la Ley del Padre, el de la identidad civil que duplica en la mujer la condición de cuerpo colonizado, sustraído de sí. Derrida nos habla de una “colonización esencial de la cultura”, dijimos, que instala en nosotros una nostalgia de una pre-primer lengua inexistente, en realidad siempre lengua llegada. Y nos dice también que la madre como lugar de la unicidad irremplazable es condición de la locura misma.¹⁴ Allí se traman, alocadamente, los desbordes de la voz de la mujer en Plath: salir de la ley del Padre, figura del nazi cuya lengua corta como alambre de púa en el famoso poema “Daddy”; y en la calma del estar tendida, olvidada de sí y de su lengua del Otro, resisitir con *cierta cantidad formal* la experiencia arrasadora de la unicidad-espejo de la madre. En el poema “I am vertical” el *estar tendida* propone leer -como en el poema de Juanele- el fluido negro y liso del cielo, y proliferar en pétalos, hojas:

It is more natural to me, lying down

¹⁴ En *El monolingüismo del otro*, op.cit.

HPR/17

Fluido negro y liso que se vuelve blanco, indeciso, a la manera de la nube "esbranquecida" en el poema de Ana Cristina. Por eso, se trata de tramar el desborde de la lengua recibida, los límites de ese territorio para ponerse en posición horizontal, en desacato, expuestos siempre a la inminencia de otra lengua más, extranjera, dejar de ser yo, deconstruir en la promesa amenazante de la traducción como ley. Derribar la I (ai) erguida que señala al yo civil, doblegarlo horizontal hacia la lengua ramificada que llega. Y esa lengua que llega, nos dice, es posible tan libre si viene del campo liso, oscuro y blanco del sueño. Una lengua enigma, soplo, que no pide identidad, ni nombre, ni número, sólo respira en la percepción aguda y corporal del aire: "fala desvairada", de Ana Cristina, "de-lira", en la tesis de Derrida, anti-tesis sobre la poesía. Más de una lengua.

"Si, durante el sueño, la conciencia se adormece, en el sueño, la existencia se despierta", nos decía Foucault. El poeta roba al robo del olvido -propusimos- para llegar a un exceso, a una ampliación que no habla sino de la imposibilidad de llegar a una patria que no existe: a una pre-primera-lengua que es solo un fantasma y promete en su inminencia la *carnalidad* perdida en el olvido. La poesía, entonces, como sucesión de traducciones fallidas: en esas fallas, como juego abismático, encuentra su exceso, su robo del robo. Si la poesía, en última instancia, intenta llegar a la percepción, al mundo sensitivo y restituir a la lengua una carnalidad robada, una lengua de preestreno que no existe, une a ese camino de regreso el pasaje por el sueño, que le presta una forma de libertad imposible de traducir, y que el poema de Juanele traduce en el canto que viene del sueño, en su respiración fluida, en la transparencia que llega con la duermevela: un letargo que alienta la llegada de aquello que se hallaba invisible a los ojos de la conciencia despierta.

Y en el tercer poema que leemos "¿Qué me dice el sueño matutino?" se pregunta *Le belle bandiere* de Pier Paolo Pasolini, y coloca en el centro de la escena la actitud de atención, de escucha de esa voz que dicta y se cuela, sopla y escribe en el borde del cuerpo, sobre la página. Cuando el lenguaje extranjero de sí, alejado de su propiedad se encarna en el doblez de los párpados cerrados. Viene del mundo de la sensación y debe ser traducido con la mínima resta posible al mundo

HPR/18

abstracto del sentido, para restituirle carnalidad. El mundo del sentido como campo del olvido, que debe ser arrasado y vuelto desde allí nueva página en blanco. "Soñar no es una manera singularmente fuerte y viva de imaginar. imaginar, por el contrario, es mirarse a sí mismo en el momento del sueño: es soñarse soñando". Reduplicación, doblez, exceso. Se trata entonces de un sueño dentro de otro sueño: letras griegas, ajenas, que se repliegan en el límite de la carne:

Mármol, cera o cal
en los párpados, en los ángulos de lo ojos

Marmo, cera o alce
nelle palpebre, negli angoli degli occhi¹⁵

Y esta otra traducción de una lengua (el italiano) a otra (el español) inevitablemente agrega una resta más a la carnalidad del dictado: "Marmo, cera o calce" funde en sonoridades cercanas, contiguas y encadenadas esa colgadura de la letra en la rima interna que cae en "palpebre". Los párpados recogen así el sabor, la espesura de lo que la lengua extranjera está diciendo: debe pasar por el cuerpo y asentarse en una base cerrándose hacia los costados, de la "o" a la "i": "angoli degli occhi". Allí donde se cierran o se abren las puertas de la imagen, allí donde se sella el pasaje al otro mundo el *idios kosmós* del sueño. "El hombre despierto vive en un mundo conocido; pero el que duerme se vuelve hacia un mundo que le es propio", como recordaba Foucault:

Se abre y se cierra, se sueña y se despierta: se escribe lo que se oye en el silencio de la imagen, en forma inaudible. Se lee desde el lenguaje, tirando de él para llegar a la superficie del límite, del plegado que comunica con la utopía de transcribir el

¹⁵ Todas las citas son de "Las bellas banderas", de *Poesía en forma de rosa*, en la antología *La mejor juventud*. Traducción, selección y prólogo Delfina Muschietti. Buenos Aires, La Marca, 1995.

HPR/19

sueño. El poema va de un extremo al otro como las "suaves olas grandiosas" que carcomen el cuerpo~isla, lenguas del tiempo.

Utopía porque estar despierto es estar en el lenguaje y pertenecer a su expropiación, a la "economía de la muerte".¹⁶ Lo sabían los poetas guía Artaud y Rimbaud. Artaud que extranjerizaba cada vez más su lengua en el jeroglífico del sueño. Rimbaud que aprendía siempre una lengua nueva como quien inicia un viaje y buscaba allí siempre la inminencia de otra lengua violentando la propia. Pasolini insiste con perseverancia infantil: minorizando la lengua oficial en *el friulano* materno, pegando la voz del sueño a su mesa de trabajo infatigable. Figurándose *Ladrón y Loco*: el poema delira persiguiendo la voz del sueño, el poema roba al lenguaje ladrón, al género dictado, y se ofrece a la singularidad, a aquella enigmática "e impenetrable apariencia de los sueños".

Apariencia o superficie, película o límite, los ojos o el cuerpo articulan mi relación con el mundo: "todo el mundo es mi cuerpo insepulto", que en italiano dice

tutto il mondo é il mio corpo insepolto

con el golpe de las grandes revelaciones. Si el que duerme solo en la cama es un "cadáver desconocido", el que escribe resiste a la muerte inscripta en el cuerpo del lenguaje negando la negación: *in*, soplo helado de la negación que al mismo tiempo retrasa el momento de la sepultura y dice *todavía no*, y por ese mismo movimiento de negación resiste en lo que todavía vive. Pasolini reescribe así el verso de Dante

Del viver che e un correre alla morte

¹⁶ Derrida, "Freud y la escena de la escritura", *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

HPR/20

Y el sujeto se instala como límite móvil y huyente entre el cuerpo y la muerte/el otro. O la muerte del otro. Porque ha quedado claro desde la famosa paradoja de Heidegger en *Ser y tiempo*, que la muerte siempre es de otro: para el sí mismo la muerte es una experiencia imposible. Mi cuerpo, entonces, se confunde con el mundo (corpo-mondo): mi cuerpo es el límite del mundo, o el mundo es posible porque aún puedo percibirlo, tender el pasaje hacia él en el contacto de cada una de las vías de mis sentidos a partir de la superficie porosa de mi cuerpo, de cada una de sus aberturas. Uno podría leer la ecuación

corpo-mondo corpo-non morto

y pensar que el poema con sus repeticiones nos hace ver en *morto* el fin encadenado o encastrado de *corpo y mondo*: el momento en que la sepultura los vuelve indivisos en tierra o en polvo. Pero aún *mondo* con su diferencia retrasa a *morto*, aunque lo supone. Pero aún *tutto* es posible en su completud porque está presente la negación *in* resistiendo afirmativamente con su nada, con su soplo de ausencia como una cuña futura. Todavía la piel del cuerpo puede hincharse como las bellas banderas desplegadas al viento y compartir en la tensión del sexo erguido y su tacto ("la mano sul gonfiore tiepido") una cualidad en expansión. Si el detalle del cuerpo merece al adjetivo *tiepido*, la sensación se amplifica poco a poco por vía de la mirada de cada una de las frutas y colores que ofrece "la trama del follaje", en el intenso perfume de la primavera, hasta volverse sustantivo: "u *tepore*", sostén y cualidad por la que se cuela la respiración del corpo-mondo. *Tepore* que viene despeñándose, impersonal, además desde versos anteriores suspendidos en el *biancore* del sol: luz que deslumbra cegando los ojos de la percepción de la vigilia vigía y haciendo posible la aparición de otras iluminaciones, de otros focos de la atención desplegada en el detalle de la sensación. *Ardente* será el *tepore* de la respiración del cuerpo-mundo, y contiguamente *ardente* será el flamear tembloroso de las banderas, y sobre todo el *rosso* que tiñe el pliego de las cerezas y la ropa tendida de las familias obreras. De manera que la escena se

HPR/21

desenfoca y no vemos objetos ni sujetos sino cualidades y afectos que atraviesan como flechas un campo imantado de fuerzas. Muy cerca está de esta visión ardiente “el armonioso fuego que era todo el paisaje”, en el poema de Juanele.¹⁷

Para que el lenguaje llegue al límite de la “afásica fiesta/ de los eventos salvajes” (en “La glicina”). Límite que la poesía de Pasolini sabía imposible, como imposible de saltar es el abismo abierto ~ *fra corpo e storia*. En ese margen utópico, que hace coincidir además el furor de la Pasión con la praxis revolucionaria contra el Poder se mueve violenta y agónicamente festiva la poesía de Pasolini. De modo, que resulta doble la confluencia con la poesía de Juanele: excederse en la amplificación de la percepción lleva a desmarcarse del encuadre del sujeto individual para dejarse ser en el fluido de la sensación, en el éxtasis de los sentidos; pero allí en ese climax se anuda paradójicamente la enunciación colectiva, la compasión por los otros, la reflexión histórica. Y aunque insistentemente la culpa acose este acceso a la vía de la sensación a través del agobio que resulta de la dicotomía *praxis* vs *contemplación*¹⁸, el texto de Juanele como el de Pasolini encuentran otras tantas veces la síntesis allí en el extremo de la sensación impersonal, posible para todos:

oír palpar las teclas lilas de la común savia encontrada

.....

sobre todo cuando la lluvia

¹⁷ “La casa de los pájaros”. Me permito disentir aquí con la cualidad de “anémica” que Tamara Kamenzain encuentra en la dicción poética de Juanele. Si bien, el tono pálido es frecuente en sus poemas como fluido impersonal, la carga del exceso barroco no sólo en la sintaxis laberíntica sino en la insistencia del “escalofrío” sensorial, alejan esta poesía, pienso, de cualquier posibilidad “anémica”. Más que exangüe, la poesía de Juanele parece desembocar en el desborde cuasi-místico de la sensación.

¹⁸ “Es un sentimiento acaso de pecado/ por este éxtasis solitario, esta plenitud paradisiaca” dice Juanele en “Este momento...”; “Pero es ridículo, no puedo/ derrocharme aquí sobre esta pálida sombra” dirá Pasolini frente a “La glicina”.

HPR/22

teje el mismo silencio

(“¿Qué, decís...”)

La fiesta afásica de Pasolini se regresa progresivamente y a pesar de sí en la “fiesta enlutada” de Derrida¹⁹: cuerpo fisurado de ausencia, soplo de la paradoja que anuncia el fin negándolo. O, en Juanele, marca del dolor de la utopía siempre imposible :

...y nuestra conciencia de estar en una fiesta que costaba
tanto desamparo cercano.....

(“La casa de los pájaros”)

El “estar tendido” será, entonces, esa forma privilegiada del trabajo poético, a pesar de todo, esa busca de una síntesis en el devenir. Suspenderse en el repliegue del sueño, orillándolo en la punta de la lengua de la pluma con la que se escribe será instalarse en esa experiencia que conjuga inmediatez y trascendencia, en otra paradoja, que Foucault define así: “la experiencia onírica será un *Feisssehen* como cierta ‘visión lejana’, cuyos límites llegan a los horizontes del mundo, exploración oscura de ese inconsciente que, de Leibniz a Hartmann, ha sido concebido como el eco ensordecido, en el hombre, del mundo en el cual ha sido colocado”. Eco ensordecido como el de la traducción componiendo la lengua traducida.

En Juanele Ortiz, en Sylvia Plath, en Pier Paolo Pasolini, tres poetas de este siglo, escribir el poema es una forma de regreso imposible a la propiedad del sueño, al territorio libre del comienzo, donde era imposible decir Yo o todo dice Yo, como nos recuerda Foucault. Esa memoria estirada, que se vuelve acontecimiento presente del poema, y se abisma hoy en otro soplo enigma, que aliviana los cuerpos y nos hunde en el fluido del cyber espacio, donde también el Yo se doblaba, la *fala desvaria*, como otra vez nos dice Ana Cristina César:

Tenho medo de ter deixado a máquina ligada

¹⁹ En “¿Qué es poesía?”

HPR/23

elétrica IBM lebre louca solta pelo campo.

Para los poetas del siglo XXI esta máquina “loca suelta por el campo”, disparará nuevas formas de lo fluido inestable, nuevas formas de deconstruir el yo, nuevas formas de ligarse con el espacio liso del campo-cielo-sueño. Ya habíamos dicho, por ejemplo, que Carrera hace pasar la “neblina detallada del campo” a la luz negra de la disco en un nuevo estallido de la percepción ampliada.

Poesía y paisaje: exceso e infinito

En Juanele siempre se trata de una u otra manera del paisaje: un paisaje sin límites, desbordado. Y allí se trama una de las claves de la poesía contemporánea: la pregunta sobre el modo en que poeta y paisaje, sujeto y objeto se conectan. A la pregunta ya canónica en filosofía hoy añadimos además la pregunta por el género, la variable del sexo-género. Después del psicoanálisis y de la teoría feminista, el sujeto se constituye en el lenguaje pero es la máscara de un cuerpo-con-historia-de-género. Entonces, la pregunta se reformula: ¿Cómo se relacionan el poeta y la poeta con el paisaje, claramente el otro mundo, el mundo del afuera? A muchos lectores podrá parecer delirante colocar como objetos de una misma reflexión las escrituras de Juan L. Ortiz y Alejandra Pizarnik. Pero se trata del discurso del delirio: ya hemos visto como el exceso es una marca importante en las escrituras poéticas de vanguardia que hemos analizado hasta aquí. En Juanele queda muy en claro ese desborde, el poema que se sale fuera de su cauce. Hasta aquí hemos visto cómo ese desbordarse aparece desde los primeros poemas, breves poemas de la difuminación: allí el yo se pierde en lo mirado, en el soplo que dicta el viento del sueño. Los poemas posteriores acentuarán ese camino del desborde. Mientras el resto de la poesía argentina contemporánea a Juanele y a Oliverio cerraba sus filas en el conservador “neorromanticismo” de los años 40, ellos continuarían el trabajo experimental con el lenguaje sin descanso. Siempre atentos a la inminencia de esa otra lengua por venir. El Tam-Tam indígena de *En la masmécula* para Gironde, la apropiación de

HPR/24

la poesía china para Juanele Ortiz en un poema-fluido que sigue el devenir del río, desbocado, sin origen y sin final.

Es por ello que ahora quiero hacer un puente con la poeta mujer que seguiría el camino de ambos (y antes, de Alfonsina) en esa tarea con la poesía experimental en Argentina. Se trata de Alejandra Pizarnik, de cuya escritura nos interesa como contra-corpus del excederse de Juanele. En ambos, este excederse es del orden de la pasión, que lleva a un *fuera de sí*, se desencadena en la proliferación y se suspende en la muerte, aunque de manera diversa. Encuentro esta figura en la trama de ciertas lecturas que me han impresionado por su superficie de contacto, y que han sido además lecturas preferidas de estos poetas: *El erotismo* de Bataille (en el caso de Alejandra), *El pensamiento y lo moviente* de Bergson (en el caso de Juanele). Y para cerrar esta red *La historia de la locura* de Foucault. Vuelvo a encontrar esa misma trama en la poesía cuando leo alternadamente los textos de Juanele y los de Alejandra: un exceso de fuerza que se expande en movimientos contrarios. Si en el caso de Juanele estamos frente a un cuerpo expuesto a la “pesadilla de la luz”, como dijimos, a una intensa percepción del afuera que desemboca en la pérdida de sí en el fluido fantasmal de la materia, en el caso de Alejandra, la obsesión está en la noche, y el fugaz contacto con el paisaje es aprisionado en un efecto de arrastre hacia el adentro: la percepción se arremolina frente a la figura fantasmática del cuerpo inerte, melancólico. Que será también una forma de des-fundar para crear una nueva subjetividad, nuevas posibilidades de la escritura para las poetisas mujeres en Argentina. Este movimiento contradictorio en la poesía firmada por varones y por mujeres se ha de repetir, amplificado, como las ondas del moaré, en las poéticas de los 80.

Todo cerrado y el viento adentro

Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades.

En *Extracción de la piedra de la locura* (1968) seguimos la secuencia de breves poemas que se presentan oscuramente como el

inicio de un relato suspendido: en realidad, el regreso circular a un acontecimiento que precipita a la que habla (“cantora nocturna”, “linterna sorda”) en el exilio, el espacio de la noche-cripta que como en Kafka se confunde con la escritura. Desde allí, prisión o jaula, se pierde el contacto con el afuera o el afuera aparece arrastrado hacia la que tiene los ojos cerrados: “llovió *adentro* de la madrugada”, “La infancia implora *desde* mis noches de cripta”. Si hay muros, paredes y puertas cerradas, allí se da también el espacio de la lucha: entrar o salir, el forcejeo con la nueva sombra: “Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas”. *Mis ojos* como un umbral hasta donde se desenvuelven las cosas afantasmadas: es la ceguera de un antiguo lugar (no-lugar) que fue martillado y no tiene luz.

En la noche-cripta, la voz es atravesada por la voz de las otras: insistencia llamativa en el plural femenino (“damas solitarias”, “damas de rojo”, “madres de rojo”). Allí no se es porque la propia voz ha sido expropiada y aparece para sí misma como un canto lejano. Es la voz de aquella niña-joven animal (la “misteriosa autónoma” del poema “Nuit du coeur”), que ha sido arrasada y que constituye el verdadero lugar desde donde se puede renacer al contacto con el mundo: “He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz”.

De este modo, la yacente, la pequeña muerta reitera una y otra vez el acontecimiento y se encuentra frente al silencio como muro. El silencio muro-hendija tiene precisamente ese carácter doble, ambivalente: es el tabique de la cripta, el lugar de la muerte, y la posibilidad de hablar, de prestar el oído al viento. En el primer sentido, el silencio corre pegado al lenguaje como institución: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuelan los tejados / y las palabras no guarecen, yo hablo”. El lenguaje, entonces, como casa (familia, cerrada protección de la niña vieja) debe perder su techo y *no guarecer*: esto es, transformarse en *guarida*: único lugar del habla para la misteriosa autónoma, libre, desbocada animal: allí es posible decir *loba* como yo.

Pero la muerte viene a sellar en un movimiento continuo las hendijas de la cripta: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante”, se dice: es el canto de las sirenas que resuelve en descanso, en melancolía del cuerpo inerte, aquello que debe resistir en la

HPR/26

lucha. Por eso, el cuerpo enajenado se convierte en objeto para los otros: la que habla no mira, *es mirada* o cantada o hablada. La que habla está en esa “mirada” como objeto, en tanto el yo de Juanele aparecía en el “Mirado anoche” como sujeto que se oculta en el movimiento de esa mirada. En “Sortilegios”, la que habla se coloca en “el lado más interno de mi nuca”, allí donde se posa la mirada de los otros, la succión vampírica de la propia sangre en boca de las madres de rojo, puro flujo de sangre y baba: “vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río” ... “y yo me quedo como rehén en perpetua posesión”. Como en los poemas de Sylvia Plath el lugar del espejo-madre se resuelve en locus vampírico y en locura. La Reina Madre será La Reina Loca.

La escena se arma con el rey muerto y la reina (escena que se dispara hacia *El infierno musical* y *Textos de sombra* en los que el rey ya ecomo falta y junto a la niña se disponen la muñeca, la reina loca, la muerte: el plural femenino de las *damas desoladas*. Pero aquí, en “Sortilegios”, la sangre -como el silencio- corre doblemente. La del asesinato del rey y la de la succión vampírica de las madres de rojo. En el medio, la niña sola como rehén del enrejado institucional: la cripta-prisión que impide salir a la multiplicidad del mundo, allí atrapada en el tejido del triángulo edípico: allí el cuerpo pulsional se transforma en cadáver.

La misma acción vampírica de las madres de rojo se actualiza en el lenguaje de los textos: una acción de arrastre de lo que puede ser percibido en el afuera hacia los lugares de la escena interior: allí donde es necesario recomponer las partes del cuerpo borrado o rigidizado en cadáver. “El perro del invierno dentellea mi sonrisa”: aquello que es dato del afuera y del paisaje -invierno- aparece desdibujado en la imagen fantasma del *perro* resuelta además en acción hacia un interior. Es que allí todo se disuelve frente a la presencia desdoblada, figura fantasmática testigo del acontecimiento:

Yo estaba desnuda y llevaba un sombrero
con flores y arrastraba mi cadáver también desnudo
y con un sombrero de hojas secas

Arrastraba: el poema habla de la misma acción y de un umbral, muro, tabique, espejo que divide en simetría al cuerpo vivo del cuerpo muerto. Quizá fuera posible hacer estallar el espejo-tabique que solidifica la mirada que se tiende al exterior: y contra aquél choca y se refracta en esa presencia muda que devuelve a las niñas su propia imagen disfrazada, sus máscaras de muñeca de yeso, con “Boca cosida. Párpados cosidos”. Pero el fluido es vampirizado y detenido en la superficie lisa del espejo. Recuperar el cuerpo entero, previo al acontecimiento, el cuerpo del puro deseo, será la empresa señalada ya como imposible desde la misma escritura: “y siempre el jardín de lilas del otro lado del río”.

Así el asesinato del rey que flota en el río marca el acontecimiento del asesinato de la niña, la cacería de la misteriosa autónoma: una vez armada la escena, el jardín de lilas quedará para siempre aprisionado allá, del otro lado. Y con él, todo el paisaje posible, todo el contacto feliz y pasional con el mundo del afuera, replegado en la noche de la cripta: la escritura, la ceguera como única vía posible para resistir al exilio. Por eso se teme al amanecer (“en pequeñas canciones/ miedosas del alba”): porque en ese instante empieza el desvelo de la luz natural, cuando aún no ha sido posible lograr el destello en la pura noche. Por eso, “El sol, el poema” como título de un texto en travesía hacia “el agua natal”. En Pizarnik, el exceso está del lado de una obsesión: viajar hacia la niña, hacia el agua animal cuando todavía se estaba al acecho del rapto. Reconstruir esa errancia es reconstruir un cuerpo vivo y pulsional, y escucharse en las voces que le devuelven el afuera:

El misterio soleado de las voces en el parque. Oh tan antiguo.

Con los ojos de esta ceguera natural, Arturo Carrera vio la escritura de Pizarnik como una constelación en la noche negra del espacio. Poema y estrella, poema y sol son centros que insisten en irradiar una luz propia cuando toda luz exterior fue negada; y dibujan además, en la superficie de la página, el rastro, las huellas de un pequeño animal blanco.

HPR/28

El afuera, entonces, aparece siempre como esa bella lejanía narrada en los muros y el silencio: hay que saber leer y escuchar, resistirse a la imagen de la escena armada y de las voces lapidarias. La escritura epigramática de Pizarnik no se equivoca cuando dice: “No hay silencio aquí / sino frases que evitas oír”. La lucha contra el exilio consiste en extraer de la noche cerrada los signos de la propia luz.

El discurso del delirio (el único posible hoy en la literatura, afirmaba Foucault, allá por 1964) discurre así con precisión entre las cuatro paredes de su ceguera natural, obsesionado ante un objeto y echando alas frente a las contingencias del mundo organizado del trabajo. A solas con el lenguaje, en la noche, será posible iluminarse para recuperar el mundo en un movimiento que se abra a la multiplicidad y al infinito: detrás de un muro blanco la variedad del arco iris. El muro y la jaula que aprisionan a la muñeca signan el nacimiento del otro jardín, el artificial, el de las máscaras: llanto, muerte, “mímica de las ofrendas” en un desdoblamiento que segmenta y articula un discurso que se añora como única fluencia: “al discurso de aquella que soy/ anudada a esta silenciosa que también soy”. Se lucha para romper el desdoblamiento de aquella que partió (se partió) en la escena triangular del Edipo y estallar en el silencio otro, que todo lo contiene, en la mutación de la luz paso a paso en el color del arco iris. Para eso, mirar obsesivamente un objeto: las ruinas de la memoria:

y los ojos ven un cuadrado negro con un círculo de música lila en el centro.

Como un mandala, como el punto vacío donde el místico pone sus ojos en la contemplación. Obsesivas las imágenes, obsesiva la repetición de las palabras que insisten en desandar el camino de la historia, en decir lo indecible: volver hacia lo no articulado, hacia la pura “continuidad”. Solamente pulverizando esa historia, que es la del lenguaje, la que es hablada podrá hablar su cuerpo vivo, el cuerpo de la palabra.

Barroco de la levedad

El poema de Juanele, como vimos, teje o borda otra historia, trabaja también en contra del lenguaje para seguir, a pesar de las palabras, las mínimas y múltiples “ondulaciones de lo real”. Un movimiento que se desboca, dijimos, cada vez más en el último tramo de la obra de Juanele. Si el lenguaje, adherido al esquema de la razón, clasifica, fija e inmoviliza la materia en movimiento, el poema pacientemente despeñará “la proliferación extraviada de la vida”: tensión a la continuidad de un cuerpo~espíritu extenuado en la percepción de lo diminuto. Tomemos como ejemplo el extenso poema “Al Villaguay”, de *El junco y la corriente* (aparecido en *En el aura del sauce*, 1970). El detalle funciona a la manera del vacío taoísta que posibilita la proliferación de las imágenes, la fusión de sonido y sentido en una fluencia melódica en la que el color se confunde con la voz de los insectos, y el sentido con el dibujo ideográfico sobre la página.

Así también la sintaxis funciona como deriva en encabalgamiento y sucesión metonímica, mientras los deíticos (*este, ese, aquí, allí*, etc.) pierden su cualidad de señalar la referencia y se organizan como estrellas de una constelación sin centro; y desorganizan, por lo tanto, la referencia pronominal de la enunciación. Ya no hay sujeto ni objeto sino devenir impersonal, indeterminación sintáctica, desorden de predicaciones galácticas, móviles: irradiación. En este sentido también el poema de Juanele pone en escena un discurso delirante: por el extravío del sentido, por la aparición instantánea de lo imposible lógico, a través de un esqueleto que pareciera asegurar la certeza de la argumentación racional. Así, polisíndeton, subordinación y coordinación colocados en la sucesión de largas oraciones interminables (las pausas son apenas puntos suspensivos o signos de pregunta que sostienen el tono), no organizan sino la explosión de un desorden: el de una continuidad infinita. Los versos también se disponen en la página de manera irregular y zigzagueante, sin centro, desflecándose como una continuación interminable del *Golpe de dados*, de Mallarmé.

Deixis pronominales, concretos y abstractos, referencias espaciales y temporales: todo pierde su consistencia, se “confunde y

HPR/30

derrite” como explicita el mismo texto: delira en esa ceguera que provoca el deslumbramiento de la luz. Aquí no hay certezas ni verdades que vengan del lado del saber: el “no se sabe, no” es siempre la posición de lo que se dice. Esa posición interrogante, ese lugar del “no saber dónde se está” fascina por su contradicción en toda la poesía de Juanele. Al mismo tiempo que el ojo (como aquella “pupila estúpida” de Plath en la cama de hospital en “Tulips”), se extenúa en la percepción del más mínimo detalle (el foco que amplía cada “briznilla”), esta vía no sirve sino para colocar al yo en la incertidumbre

¿Qué hierbas vagas se despiertan, de allá,
y de un profundo lugar
que no sé?

(“Un grillo en la noche”)

En “Al Villaguay”, la doble negación cae además sobre “neblina” o llovizna”: fantasma material en el que se resuelve la descarga de la percepción²⁰. Neblina o nebulosa también que, curiosamente, se tiende sobre los títulos de las obras de Juanele: *El alba sube*, *El ángel inclinado*, *La rama hacia el este*, *El junco y la corriente*, *El álamo y el viento*, *El aire conmovido*, *La mano infinita*, *La brisa profunda*, *El alma y las colinas*, *De las raíces y del cielo*, *La orilla que se abisma...* ¿no parecen todas formas de un mismo movimiento? Formas reunidas en ese *En el aura del sauce*, que atrae como presencia imantada en ese *aura*, a todos los afluentes que caen y desembocan allí. Pero si hay nebulosa y color difuminados, incertidumbre en la posición del yo, también hay descargas (“escalofríos”, “estremecimientos”) que hablan de un shock que la percepción posibilita y que la pasión acumula

²¹ Veremos como esta misma posición de incertidumbre sobre la posición del yo en la percepción y la escritura será retomada luego por Arturo Carrera. “Regresaba/ -¿Era yo el que regresaba?-” dice Juanele en “Fui al río” (1937), Oliverio dirá “No soy yo quien escribe estas palabras huérfanas”, en “Nocturno” (1942). Y Carrera luego, en *Children’s Corner*: “No es cierto que estoy aquí”.

HPR/31

en desorganizado desencadenamiento. Hay proliferación delirante, hay mutación y destilación, fantasía de los laberintos, infinitas divisiones de lo pequeño, repeticiones incansables. Por eso también la insistencia en términos como “frenesí”, “vértigo”, “intensidad”²¹ que hablan de una danza orgiástica de los sentidos frente a la naturaleza que se precipita en la fusión: un *fuera de sí* se pierde en un movimiento desembocado que termina en muerte-absoluto:

que se desnuda y salta sobre sí en el momento
de exceder,

Esa sobrecarga material, que bien viera Daniel Barros, reaparece una y otra vez en términos inventados por Ortiz como “ultra-islas”²² o “sobre-presencia”, derroche que se vuelve luego evanescencia en “éxtasis transparente”. Proliferación y exceso, entonces, dibujan en la página al mismo tiempo el movimiento del río sin principio ni fin como la densidad de un follaje en el que el color y las cosas entran en mutación, en mutuo engendramiento: así, en la poesía de Juanele Ortiz, nada tiene principio ni fin, nada tiene precisos límites referenciales:

-Más amigo, qué otro infinito de islas, allá, podrá repetirme
y aún desdecirme
en el juego con un confín
que no sería
confín?
 (“Oh, allá, mirarías....”)

²¹ Ver nota 12

²² Que, por otro lado, parece hacer juego con el “ultra-teléfono” de Alfonsina.

HPR/32

Y en esa incapacidad de fijar el sentido, la sintaxis, el encabalgamiento lógico de las frases quebrado por el juego con los blancos y silencios mallarmeanos, el poema sobreviene a cada instante, cortando la sucesión espacial-cronológica, se expande y retrocede, afirma y luego niega en la multiplicación y la indeterminación, comienza casi en cada verso o línea otra vez sin haber nunca empezado, delirante:

Cómo si no, esa sobre-presencia, o casi, que aún de lo invisible
obsede, se aseguraría,
el centro de la media tarde misma,
sobre qué olvido?
("El jacaranda")

Sobre-presencia del olvido robador, diremos, que esta poesía se empeña en señalar, robándole su capacidad sustractora en esa obsesión de la minucia. Y al mismo tiempo, la repetición insiste en borrar los límites, el confín se vuelve bruma, vapor entre cielo y tierra, entre noche y día. La mirada se tiende así siempre hacia el horizonte brumoso y se elige el momento de pasaje de la noche al día, del día a la noche. Amanecer-anoecer llevan inscritas en su propia materia fónica y composición morfológica el *movimiento hacia*. Las palabras comienzan un juego de corrimiento semántico y sintáctico: siempre un poco más allá intentan terminar con su propia constitución de corte y condensación. Hacer de las palabras ondas, fluido luminoso, movimiento inestable de partículas. Terminar con las fronteras y los límites de la materia que el pensamiento-lenguaje ha organizado. Para eso está allí la pasión: superficie de contacto entre cuerpo y alma, entre espíritu y materia, y que en la escritura de Juanele Ortiz insiste en esta transgresión que violenta el lenguaje: volverlo hálito, soplo, bruma que sirva de pasaje y contacto, de fusión de aquello que alguna vez se llamó sujeto y se inclina ahora del lado de la pérdida, de la ausencia en la presencia, del *fuera de sí* que significa la fusión con el universo en movimiento. Exceso de pretender el instante en infinita duración. No al poema breve, sí al interminable en el que nos hundimos como en una corriente de agua. La solidez de la materia, entonces, es aparente, dice el

HPR/33

poema siguiendo la dirección de la última física: porque lo real es el fluido de la materia en partículas infinitesimales que se resuelve en fantasma, en escritura espiralada, juego de encajes infinitos (en el doble sentido de la palabra: en el de autoengendramiento y en el de orilla de la costura: orilla móvil, ondulante, espumosa, aérea). La materia queda en suspenso: de allí la insistencia en la interrogación extensísima que nos obliga a violentar la tonalidad de la frase hacia arriba, siempre hacia arriba, como sube el vapor en la vaga lejanía.

Sin embargo nada más fuertemente material que esta intensa sensación de difuminarse, que a un tiempo atrae hacia así “indecisa” el movimiento contrario: la materia, entonces, se contrae y se dilata, se aglutina y luego se evapora, como la espuma en el borde de la orilla teje su tapiz. El poema lo dice así:

pero sobre todo en esas ráfagas que rizan y desrizan,

y ovillan y
desovillan,

Si, por un lado, las palabras se tornan leves y tienden a lo diminuto (*avecillas-hebrillas-agujerillos-gramillas-lamparillas-crestillas-burbujillas-campanillas-orillas-espinillos*: con ese poderoso paradójico arrastre del diminutivo que lleva a lo pequeño a todas las terminaciones *illos-illas*), también están esos otros momentos en los que la palabra se vuelve densa, ya sea por la materia fónica, ya sea por el trabajo de torsión barroca: *el mal del nácar- ocarinarían- espíritus en mordoré- el urutaú- trasluce a los céspedes- te opaca la fuga-chororo-es-a enloquecer el rocío de las rimas-amoratar la deriva/ de todo, en el gris...* Y esta es sólo una pequeña muestra que no deja percibir acabadamente el delirio de esa sintaxis completamente laberíntica, extraviada, de largas oraciones ininteligibles. Allí donde la ley del sentido se pierde, allí donde van a dar las escrituras neobarrocas de Néstor Perlongher, Roberto Echavarren y Eduardo Espina, junto a la impronta de Herrera y Reissig. Y el poema vuelve a decir este movimiento que va y viene en el lenguaje, por supuesto siempre en tono de interrogación:

HPR/34

Y qué ecos, entonces, llegas a extraviar, y por dónde,
de esas punzadas de la luz²³
que, intermitentemente, se descubre
y se abisma....

Podemos decir entonces, volviendo a nuestra comparación, que tanto en la escritura de Juanele como en la de Alejandra Pizarnik sucede ante nosotros el arrebató de la pasión: un exceso de fuerza que obliga al fuera de sí y que se despeña en un discurso delirante hacia el infinito. Este movimiento, sin embargo, dibuja direcciones opuestas. Mientras en Juanele la pérdida de sí se da en el contacto de la percepción que posibilita la fusión con el universo en plena mutación, en Alejandra Pizarnik el vértigo se da en el efecto de arrastre del mundo exterior hacia el adentro como no-lugar, vaciamiento y ceguera natural. En ambos, exceso de fuerza y fuga proliferante. En el poema de Juanele se mira, se escucha, se toca para perderse en la melódica entonación del poema-contacto. En Alejandra Pizarnik la que habla es la que es mirada, o hablada o cantada, y delira en un vértigo de reapropiación de antiguas voces en aquel bosque de la memoria perdida. En Juanele fuerza centrípeta, en Alejandra fuerza centrífuga. Ondas expansivas del moaré y vértigo espiralado. Imágenes de superficies e imágenes de profundidad. Pérdida de sí en el fluido constante frente al obsesivo rastreo de la que fuera de sí se busca sin hallarse porque ya ha sido fluida y luego detenida en rígido cadáver, cuerpo perdido en la superficie del espejo-muro. Juanele el que se fluye en el contacto de éxtasis con el afuera en el instante de la pasión; y Alejandra la que no puede salir sino hacia abajo y hacia adentro buscando el pasaje hacia el jardín de lilas, rompiendo el muro de la prisión-crypta con el destello de la palabra en el poema: sol, piedra preciosa que brilla en la noche, oro.

²³ Cfr. también “la luz ácida y loca”, 333.

HPR/35

Si en Juanele está la voluntad y el deseo de durar en la pura duración, en Alejandra el cuerpo inerte de la melancolía es el objeto (el cadáver) con el cual se lucha para horadar el muro-noche. Pero para eso hay que caminar hacia atrás como Alicia, volverse diminuta para pasar al jardín que está del otro lado. Si el poema de Juanele marcha hacia el puro fluido de la materia impersonal, el poema de Alejandra se obstina y obsede frente a un objeto: la condensación que amuralla y que sólo permite la proliferación hacia adentro.

Si Juanele elige el niño como lugar desde dónde mirar es porque en él se despliega la forma del puro contacto, de la percepción más intensa y aguda. Si Alejandra se inclina en su viaje hacia la niña es porque en ella, la antigua, el cuerpo pulsional está vivo, y la vibración animal no ha sido dominado aún. Antes, Rimbaud había erigido al niño que se abre hacia esa doble vía.

Ambos, de igual modo, no hacen sino señalar la imposibilidad de esa tensión hacia el infinito. En Alejandra, la escritura no hace sino insistir en que no se puede escribir: como en los *Diarios* de Kafka, Katherine Mansfield o Sylvia Plath, se tacha a medida que se escribe. O se afirma con obstinación que la que habla es una pequeña muerta, un cadáver. Doble movimiento de negación que se borra mientras se busca sobre la superficie de un cuerpo ya borrado.

La escritura de Juanele, en cambio, se procesa en acumulación y despliegue, estremecimiento, frenesí y luego melancólico discurrir, no deja de vivir estas pequeñas muertes como la imposibilidad de ese continuo infinito al que se tiende. En efecto, en el poema de Juanele no deja de aparecer una y otra vez la melancolía “que se oscurece e ilumina de lo íntimo/ de la vida”. En ese poema, “Preguntas a la melancolía”, surgen estos versos como destinados a la poesía de Pizarnik:

si tu pensamiento, niña, al fin, savia, sólo habrá de anochecer,
y anochecer,
una palidez de yemas

es decir, preguntarse “al borde del miedo”. La angustia conlleva así una

HPR/36

doble valencia: la de la cercanía del contacto que lleva a la muerte y el dejo melancólico de aquello que sobrevive a la fusión, el continuum de un fracaso excedido: porque nuevamente somos uno, “discontinuos”, como quería Bataille.

Pero aún la angustia tiene una cara más en esta poesía: la comprobación lacerante de la injusticia y el dolor de los otros situados en el peor de los márgenes de un reparto desigual de la riqueza. Frente a esa comprobación, la voz de Juanele como la de Pasolini sentirá el golpe tenaz de la culpa: cómo extasiarse frente a la belleza de una glicina lila florecida en primavera si el pacto social nos obliga a compartir la desigualdad y la injusticia. El poema de Juanele intentó una trama de cruce entre ambas posiciones: la del éxtasis y la del compromiso con el otro. Los resultados no fueron lo mejor de su poesía: esta vez, parece, no halló la forma, la nueva lengua. Pero abrió el camino de la trama, y veremos en la obra de algunos de sus seguidores- como en la última poesía de Diana Bellesi²⁴, por ejemplo-, el hallazgo de eso que a Ortiz le fue negado.

Como última paradoja de este barroco de la levedad, podríamos decir que en ese fin inalcanzable se halla el legado vivo de Juanele Ortiz. Las palabras se abroquelan y luego se abruman hasta el límite posible, pero el límite subsiste. Es esa forma que mientras se encuentra ya señala lo imposible de alcanzar, como el mismo Juanele describiera: cuando el poema está escrito es el fin del movimiento, es ya el fracaso de la busca por escribir lo invisible, lo inasible. Esa *cantidad formal* que falla una vez más y hay que volver a empezar “a la vuelta de nada”.

²⁴ Lo vemos especialmente en la lectura de *La edad dorada*, publicado en el 2003.