

POÉTICA Y ENSAYO DE UNA *TERRA INCOGNITA*: FRANCISCO LAYNA RANZ

Diego L. García

I. Puerto para no llegar

“...salimos, hace nada, a buscar sonidos” dice el verso inicial de *Tierra impar*, sintetizando el desarrollo de una poética que, de un libro a otro, ha ido tramando conceptos en torno a *la búsqueda*, a *lo compartido* y a la atomización del lenguaje como un modo de fundar territorios.

¿Qué significa esto, esta valoración del Principio, este trasluz de una tierra virginal? Entre otras cosas, que la poesía tiene la arrogancia de hacer todo de *nuevo*. De arar una nueva Roma desde una mirada expansiva y axial. Así es la escritura de Francisco Layna Ranz, una fuerza imperialista sobre la condición comunicativa del texto, un orden que desborda al entrar en tensión con los discursos del afuera (esta, nuestra, superpoblada cartelera de signos a la venta).

Pero es a fuerza de trabajo emocional y cognitivo que los sonidos interesantes son recolectados en una *terra incognita* y puestos en juego en una Oración que podemos recorrer en clave geográfica. Cada lectura de la obra de FLR se presenta como un viaje, más bien como aquellos viajes fabulosos de la Edad Media en los que las maravillas acechaban y al mismo tiempo (indiscerniblemente) constituían un relato de liberación imaginativa. No es casual que el autor sea un erudito ensayista sobre la obra de Cervantes. Entrar en una estructura compositiva como la suya debe entenderse desde esas bases en que la visión poética no tiene un doblez de artificio posmoderno, sino que se inscribe en una totalidad vital.

“En el amarillo de los mapas tienes el antídoto de la fruta infame”, cierra el poema “No el milagro de san Hugo” que aparece en *Oración en 17 años*. Viajar para lidiar con el tiempo, armar con las palabras un trayecto, un ensayo de búsqueda como un Telémaco que sale a propósito hacia el lado equivocado. “Sin embargo, por más que busque jamás me encuentro en el mapa”, dirá luego otro poema hacia el final del mismo

libro. Estar y no estar en la propia escritura; no se trata de hacer un hábitat sino una aventura de la que se debe, necesariamente, escapar.

II. *Y una sospecha, un dedo* (2016)

“Pisas las tumbas porque hay que avanzar, al menos regresar, / no vaya a suceder que cierren y te enclaustran, / te enclaustran y no encuentres los garbanzos del cuento, / el hilo, / la añagaza contra el Centauro, el tallo umbilical / para regresar al reino / en el que se respira”. La madre, la guerra, la boca, los Textos, los números (los Números) son los surcos de un territorio maravilloso por explorar. Es, desde esta primera obra, la figura total, el mapa del cosmos de FLR. Solo visible desde un punto desplazado, con alas de Ícaro el lector sabrá caer y soportar las consecuencias (sin más atención, como en el cuadro de Brueghel). Soportar no haber alcanzado, felizmente, la tierra del comercio; seguir en la indeterminación de otros pasadizos, cada vez más internos, cada vez más espiralados hacia lo diferente. Porque lo que pone en entredicho este libro es justamente la existencia de algo propio/apropiable. Avanzar/regresar, movimientos que hacen al recorrido de la palabra poética. La *llegada* es ese trayecto que, a un mismo tiempo, posibilita una reconstrucción del sujeto y de los sujetos. Regresar al reino y al cuento de la tradición. El Cuento que aúna a esta escritura, que despierta la sospecha (el título parte de una cita de Emily Dickinson): “Y una sospecha, como un Dedo / toca mi Frente...”. Esas mayúsculas de Dickinson también resuenan en la poesía de FLR, también conquistan el espacio de lo cotidiano con un *plus ultra*. La sospecha de que la materia, y la frente y los pensamientos de la frente y los sueños de la frente, no terminan en sus límites perceptibles. Así también la muerte. Dickinson y la pérdida de algo que no se explica. La pérdida de la explicación, de la posibilidad de que algo sea explicado. El Cuento como respuesta.

Como si cada conjunto de versos, cada porción, cada fragmento tuviera también un reverso evidente. El reino es el Reino opuesto al de los Cielos. Y a su vez es el Paraíso, perdido pero recordado (me gusta pensarlo como El Reino Encontrado, como ese espacio que *aparece*). Vuelto a inventar. Un poco será éste el asunto de todos los libros de FLR:

reinventar un Paraíso que tiene tantos pliegues como capas de historia una palabra.

La idea del retorno, un cordón umbilical de ida y vuelta por la colina, es también el proceso de esta escritura ensayística: desarmar la experiencia, escribir/se para plegar ambos Reinos y finalmente dejar plasmada esa contradicción. El desborde del poema clausurado. Pisar las tumbas. Hacer que el Centauro fracase en su asistencia, que el poema no cruce el río Eveno, que Deyanira no crea en palabras publicitaria. Lo que se escurre del mito en este caso es la lectura neoclásica. El Centauro bien puede ser Quirón herido por un error de Heracles, o alguno de los patrulleros de Dante en la orilla del Flegetonte (canto XIV). Asimismo, y aquí radica la fuga de ese verso, puede ser nada más y nada menos que una resonancia de la infancia, un vocablo relacionado a los relatos de la memoria. Entonces lo perdido (retomando a Dickinson) deviene textura, una superficie de elementos entrelazados que solo significan en el conjunto rizomático.¹ Las mitologías de la infancia volverán a aparecer en toda la obra de FLR.

Veamos cómo en otro poema, “Hasta que despierten voces humanas”, se continúa el pliegue analizado: “Hasta que nos despierten voces humanas y nos ahogemos / decía la canción de amor. / Reconocimiento: ya no leo, releo. / Pierre Michon (¿y van cuántas?). Las mitologías / y el emperador. / De aquí paso a Gil Vicente, y de aquí a Emily Dickinson. / Su poesía es desde todos los ángulos una mano / tendida. Llego al Paraíso de Milton... / ¿Sí, papá? ¿Qué has comido hoy? No te preocupes, / mañana me acerco”. El reconocimiento es una de las claves de este asunto. Es un doble juego autor-lector que se sintetiza en ese estado de indeterminación textual: la acotación interferida, el comentario, el desplazamiento de una composición en tiempo real. El lector participa de algo que no está cerrado, que no aparece como discurso del Arte, como discurso de un saber. Otros Paraísos posibles, Milton, Dickinson, los emperadores y el padre. En este libro, la poesía de FLR no se trata tanto de un regreso a las percepciones de la infancia como de un regreso a las sensaciones de la escritura misma. El discurrir

¹ En el poema de Dickinson (“A loss of something ever felt I-”) ocurre un procedimiento análogo. Una interacción de elementos construyen la textura de la pérdida que la crítica ha leído desde el funcionamiento de los símbolos y, en no pocas ocasiones, desde una perspectiva psicoanalítica.

mental se plasma porque se quiere retener esa experiencia. Una experiencia de lenguaje, antes que de síntomas. Una experiencia que encuentra al poema donde no sale a buscarlo.

III. *Espíritu, hueso animal* (2017)

Cuando el lenguaje tiene certezas, lo que se construye es una pintura que explica en un parpadeo las representaciones. Entonces el ojo no puede moverse demasiado, no necesita hacerlo. Se trata de un arte que generalmente encalla en un yo divinizado, industrial, como lo que nace para servir a un fin. Quizá, contra eso, FLR escribe: “Yo tengo por obligación que respirar con los brazos abiertos”.

El imaginario religioso es parte de la lectura que el poeta hace de la existencia. Todo aquello que resiste a un nombre puede ser leído. Es decir, re/escrito por la poesía. No se trata de una mera postura intelectual (de aquel que puede leer) sino de comunicación con el espacio: lo Otro es parte de una misma música encadenada. Ejecutar la audición de esa melodía es para el sujeto un signo de reparación: “Reconocerse en lo nombrado no tiene ningún mérito, / pero alivia y a menudo explica”. Lo humano se presenta como otro aspecto de esta escritura. Hay una densidad del sujeto que –a modo de eclipse- se proyecta en el pronombre. Así, podríamos decir que en la poesía de FLR hay un desplazamiento de retorno hacia el “sujeto” en tanto corrimiento de un objetivismo. El matiz de la elección escritural se fundamenta aquí en el reconocimiento de sí mismo como posibilidad de autoficción y memoria.

Vemos en la siguiente cita cómo la lectura y la consecuencia del yo se entrelazan en la figura de autor: “En el edén lo importante fue la desobediencia, no su / naturaleza original. / Quiero en consecuencia que mi poema descuide el rumbo, / igual que una centella poco antes de la noche”. La idea de “mi poema” es no solo esto (la lectura pública) sino una zona de vida (*religiosa* en su etimología). En esa misma dirección, es pensado el lenguaje prescindiendo del cuerpo real; no del cuerpo leído, ese cuerpo sacralizado. La palabra radica en un más allá, se vuelve a la vez que indestructible, inalcanzable: “Habrá, pues, que buscar en aquel / sotobosque un remedio para después de la extinción. / Estaremos solos, pero todavía habrá palabras”. La construcción de un punto de retorno, ese hueso primigenio, pre-humano, esencial es –entre

otros- uno de los objetivos de esta poesía. Aunque construido desde el origen, el sujeto parece necesitar *decirlo*, hacerlo evidente. No como un gesto evangelizador, sino como quien se cuenta a sí mismo su propia historia. Georg Gadamer habla del poema como un “diálogo infinito del alma consigo misma” (a propósito de la poesía de Ernst Meister), recuperando una tradición que él mismo llama “lirica” para no perder de vista el aspecto órfico del asunto. ¿Qué implicancias tendría el Espíritu en este libro? Aquel verso que citábamos en un comienzo responde a esta pregunta: Arte y Vida son gestos de una misma Obligación. Respirar y hacer del yo una ofrenda a las aguas infinitas del mito.

III. *Tierra impar* (2018)

Este aspecto de la lengua vinculado al *símbolo* será también una matriz en *Tierra impar*: “Hoy hemos comido miel de hiedra, untada sobre pan negro. / El humo era dulzón, parecía cegar a los que huían. / Teníamos en las manos la tajadura que nunca supimos explicar. / Dos, tres veranos después surgió el recuerdo de la miel / primitiva. Lo hicimos en torno a una canción y a / una cosecha. También de esa época nuestro primer cementerio. / Ahí empezó, inevitable, la historia de los muertos”. La historia de los muertos se cuenta en una lengua impar. No porque la palabra intente ocupar el espacio de los cuerpos sino porque se reconoce en lo incompleto como un susurro, un tanteo, una aproximación. El recorrido del símbolo siempre es una espiral donde conviven tanto la tradición como aquello inesperado que invocamos al hablar de *lo poético*: “miel de hiedra”, el “verano”, “una canción”, “una cosecha”, el “cementerio”, una cadena con rastros en dirección a una gran incertidumbre que la poesía de FLR convierte en código de sus espacios a veces oníricos, a veces bucólicos, a veces interiores.

“Él era un bosque con sus pupilas inyectadas en resina y en / hielo de porcelana. / No habían más imágenes en su edad, eso pensaba”. El gigante que sueña reaparece a lo largo del libro, ligado conceptualmente a la búsqueda: “buscar sentido siempre es labor posterior”. Las ideas de nada, de vacío, de ausencia llevan a un agotamiento de lo real; “resina”, “hielo”, “porcelana”, intervienen como materiales para reconstruir una existencia que en torno al lenguaje resulta no solo posible sino sanadora

de las heridas del absurdo. “Nunca sabré la razón de la escritura. Todo sucede al / mismo tiempo, en eso consiste”. Así el sujeto refuerza la posibilidad de que algo persista en acción de todos modos. Ese estado refleja una manera de la conciencia escritural nada menos que como una conciencia gratuita del vivir.

“No sé lo que es el regreso. Tampoco sé si yo soy cierto, si / soy verdadero. / Siempre que abro una maleta me llega una voz que / reconozco. / Eso es ahora la vida: reconocer. / Tantear en las respiraciones, buscar en ellas, rastrear el pacto. / Algún indicio de que aún existe lo que dejó de existir”. El reconocer a pesar del no saber. Una de las formas del poema para aproximarse al sentido. Un tanteo “en las respiraciones”, ritmo y distancia entre la vida y “lo que dejó de existir”. El indicio de algo nombrable, esa fina línea por donde transita el poema; parece no haber espacio para la soberbia plenitud de las voces, ¿qué pueden decir quienes avanzan aturridos en las cintas de la materia? El pacto apunta a un espacio menos aprehensible. Dirá en otro poema: “Lo nombrado solo queda en mi respiración”.

El libro sigue en tramos impares, los números divinos según los antiguos, conformando una secuencia que desarma las leyes del tiempo. En el sueño de los gigantes caben todas las probabilidades y todas las caídas. La escritura del poema respira y se aproxima a ese infinito nuclear, donde las palabras algunas veces habitaron. No sé si el poeta lo asimila a un Dios o a la respiración de sus ausencias. Lo que está claro es que el estallido de lo material permite que, por fuera de su ley, se gesten otros lenguajes. Si reconocer la voz implica una traducción del trasmundo, habrá que salir sin voltear hacia las presencias que nos siguen, sin pretender confirmaciones ni recompensas más que la fugaz percepción de una dirección.

IV. *Oración en 17 años (2020)*

Algunos elementos iniciales: epígrafes que se pliegan en voces y subrogaciones ficcionadas; una textura que abarca hasta las puntadas de los silencios; ritmos desde el largo respirar del mito hasta el cántico plebeyo de la picardía, en compases menores y afilados (“El espejo se enrama de zarzas / porque Oración quiere / nuevas papilas / en su hendidura”); un yo que desaparece en la metáfora como si el lenguaje lo

devorara ni bien intentase aletear sobre algún tipo de comentario (“Yo me pongo a escribir este pliego, miro por la ventana y / veo dos liebres que se devoran de mutuo acuerdo”). Con esos materiales el autor libera su poética y da continuidad a la onda expansiva de sus trabajos anteriores. *Oración* no es un libro náufrago, hay ya varias placas encastradas en el territorio de esta escritura, relieves diversos que demandan leerse como conjunto; voces que han sabido calar en las tradiciones y al mismo tiempo combatir sus propios monstruos. Dos liebres se devoran y el cero de lo mirado restablece la posibilidad de un verso más y otro.

La edad de las Edades: para la astrología china, cumplir 60 años es signo de unidad simbólica al multiplicar las 12 criaturas del zodiaco por los 5 elementos naturales; un ciclo completo, un arco renovador. En varios textos, partiendo desde el título, se hace referencia al número vital (en otros, por ejemplo, el juego se dará con los números fenicios). La poesía de esta Oración incluye plegarias anteriores como *Tierra impar* y los trajines de Fabio Bondarino Silo (personaje que ya acompañaba al autor) para deslizarnos de 0 a 60 en un parpadeo. Envejecer, releerse, reescribirse. No hay recta sino espiral: “Continuar es tarea pendiente. No tiene mayor mérito”, o como señala en otro poema: “Yo tampoco quiero ser la letra final de una palabra”.

Aparecen imágenes evocadas de manera oblicua como las de Yoshiharu Tsuge, autor de mangas y otros géneros, en cuya obra se recorre el margen de una condena similar a la del(los) sujeto(s) de FLR: una zona de exclusión a la felicidad entendida como mercancía, como práctica de confort. El dolor atraviesa el pulso de estos textos, pero más que exponerlo lo retuerce y lo devuelve. “Continuar es tarea pendiente. No tiene mayor mérito”, dice uno de los versos. Lo pendiente es un concepto fundamental en esta poesía. Retomando algunos hilos, un epígrafe de la primera serie (“El anterior propietario de este cuerpo”) deja pendiente la revelación de su autora, Jennifer Ackerman. Esta es definida como “Bestseller del New York Times” y toma una cita del libro *The Genius of Birds* para plantear un vínculo entre pensamiento, sexo, alimento, violencia y supervivencia; en síntesis, la idea del pájaro-humano que se plasma en los poemas como un símbolo de fuga: “Recurso de alzada: en mi cumpleaños los pájaros simulan / ser nieve. De este modo se entenderán bien mis palabras”.

La fuga es del sentido, entendido como una unidad comunicativa. El modo en que se configura esta poesía es justamente el de los pájaros que simulan ser nieve, que abandonan sus cuerpos (incluso sus cuerpos autorales). El sujeto es deshabitado y queda como una casa vacía en la intimidad de un eco que se fractura de lo estrictamente humano: es acaso una forma de concebir la poesía, como una lengua a medias entre pájaro y hombre, entre ser recipiente de experiencias y ser nieve/ lo pendiente / ex propietario de la palabra. Este ser que ha rescindido el contrato con su cuerpo ya no es parte de la comunicación continua de la sociedad. John Burnside se entrecruza con Walter Ruttmann, Cicerón con Mary Ruefle, Euclides con Lope de Vega... son algunos de los encuentros que hacen al coro de esta Oración, que colman ese espacio deshabitado del que hablábamos. El yo se desplaza y da paso a Las Lecturas, es decir a todo un bagaje que trasciende el orden histórico-académico y que dinamiza el simulacro de la nieve.

Esas mismas lecturas, esas aunque ya sean otras, darán marco al libro siguiente.

V. *El perro y la calentura (trashumancia de los poetas americanos)* (2022)

Tomando como base un absurdo opúsculo de 1625, titulado “El perro y la calentura”, atribuido al clérigo Pedro Espinosa, FLR profundiza en la concepción del poema-ensayo interconectando a todo ello ciertas lecturas de poesía norteamericana. Carla Harryman, Chris Hawkey, Maggie Nelson, Laura Riding, Howe, Tate, Ruefle, entre otros son materia para pensar/escribir *desde*; puntos de partida hacia nuevos espacios. De pronto aparecerá Cervantes y luego los diálogos disparatados (como ese entre una toalla y el sacrificio). Esta convergencia de lo disfuncional actúa en pos de una propuesta que apela a descarrilar expectativas.

“¿A quién dedicamos entonces esta canción / que tanto / tanto / nos hace deambular?”, dice uno de los poemas. Deambular por las redes de la literatura, por la propia reflexión en tiempo real, por las fronteras del poema y del ensayo. Contra toda pedagogía de la poesía, contra todo remate mediocre, la fuga es nuevamente una apuesta llevada a cabo con gran sensibilidad.

La primera parte, la trashumancia de los poetas americanos, termina por tejer una *Ars Poetica*, a través de voces que son al mismo tiempo la voz de FLR: “Lo diminuto aproxima / el poema al cuento”, leemos en una intervención de ideas de James Tate. Recordemos el periplo que hicimos al pensar los libros anteriores desde el concepto de *cuento*, llevándolo a una frontera con la fábula de viajeros medieval para encarar una poesía capaz de abarcar lo que fuera. O, cuando en otro texto leemos: “El poema es una telepatía / comprobable: el documento / es anterior a cualquier / conciencia”. Siempre buscando el asombro (premisa que no cede en toda la obra del autor), en este último caso tomando a Susan Howe, los juegos de percepción de su poesía y la figura de los vecinos como obsesión del otro-cercano para espejar eso de lo cotidiano que la autora trabaja tan fantásticamente. Vemos así que lo que FLR realiza son operaciones complejas, que intervienen e interfieren conceptos de los y las poetas tanto como configuraciones más o menos espontáneas de escenas nuevas. Y ahí es donde pone en marcha los mecanismos de esas conjunciones sumamente originales.

La segunda parte, la de los diálogos *ejemplares* que raspan los artilugios más jugosos del non-sense. Como en el diálogo entre la vejez y la clavícula transparente: “VEJEZ // Los cirujanos y los borrachos / buscan con linternas de oro. // Jajaja jajaja // ¿Te los imaginas en la jungla? / Es una escena que debe oler / a gasolina, deshora o ladrido. // Jajaja jajaja // Buscan plantas delirógenas / Datura, cardo cuco, toloache / [Continuará]”. Claro que el lector podrá encontrar en estos diálogos momentos muy luminosos y eso no será casualidad. La belleza ante todo será lo que sostenga las tablas de un recorrido. No es arena seca e ilógica, no. El trabajo de FLR en estos textos es aún más arduo y puntilloso: esconder las posibilidades de la lectura en trajes carnalescos de frases ruidosas para la apropiada distracción. Quien sin temores se adentre en esta particular textura y pueda liberarse en ella, sabrá *leer* en el más completo sentido de las percepciones. El poeta lleva a fondo su expresión en esta serie, como una consecuencia sin forzamientos de su extensa exploración.

Este libro comprime la experiencia de las obras anteriores y refuerza los enlaces entre ellas una vez más. Las músicas que se escuchan van a la raíz de la cultura para enrarecer el automatismo de las voces que acostumbramos a consumir en la actualidad mediatizada. En el siglo

XVII o XXI, nuestro poeta nos invita a deambular por los jardines que él mismo ha creado. Siempre nuevos, siempre florecientes, son parte de un espacio que nos lee de manera continua. Porque así entiende FLR la escritura, como una continuidad entre la vida y la palabra. Una continuidad en la que llegamos a un sentido e inmediatamente estamos en huida, directo al océano impredecible de un espíritu quijotesco.