

Poesía y paisaje: exceso e infinito

¿Cómo se relacionan el poeta y la poeta con el paisaje, claramente el otro mundo, el mundo del afuera? Parecerá delirante colocar como objetos de una misma reflexión las escrituras de Juan L. Ortiz y Alejandra Pizarnik. Pero se trata del discurso del delirio: un exceso del orden de la pasión, que lleva a un *fuera de sí*, se desencadena en la proliferación y se suspende en la muerte. Encuentro esta figura en la trama de ciertas lecturas que me han impresionado por su superficie de contacto: *El erotismo* de Bataille, *La historia de la locura* de Foucault, *El pensamiento y lo moviente* de Bergson. La vuelvo a encontrar en la literatura mientras leo alternadamente la poesía de Juanele y la 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», 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.

Todo cerrado y el viento adentro

Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que giraban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades (p. 49).

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 preci-

pita 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» (19), «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» (18). *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» (21). 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» (22), se dice: es el canto de las sirenas que resuelve en descanso, en melancolía del cuerpo inerte, aquello que debe resistir en la lucha. Por eso, el cuerpo enajenado se convierte en objeto para los otros: la que habla no mira, *es mirada* o cantada o hablada. En «Sortilegios» se coloca en «el lado más interno de mi nuca» (23), 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».

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 estará

como 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 sobre 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 (27).

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» (43). 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», 30): 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 (31).

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.

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)¹ 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.

¹ Foucault, Michel (1964). Historia de la locura en la época clásica. Apéndice I, Tomo II, México FCE, 1982.