

El tapiz de la orilla

Tomo el poema «Al Villaguay» como punto de partida para estas reflexiones sobre la poesía de Juan L. Ortiz.

El poema de Juanele trabaja también en contra del lenguaje para seguir, a pesar de las palabras, las mínimas y múltiples «ondulaciones de lo real»². 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»³: tensión a la continuidad de un cuerpo-espíritu extenuado en la percepción de lo diminuto. El detalle funciona aquí a la manera del vacío taoísta que posibilita la proliferación de las imágenes⁴, 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, desreferencialización de los deícticos que 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 no organizan sino la explosión de un desorden: el de una continuidad infinita.

Deixis pronominales, concretos y abstractos, referencias espaciales y temporales: todo pierde su consistencia, se *confunde* y *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. Una doble negación que además cae sobre *neblina* o *llovizna*: fantasma material en el que se resuelve la descarga de la percepción. Porque si no hay certezas, sí hay descargas (escalofríos, estremecimientos) que la percepción posibilita y que la pasión acumula 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» 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:

² Bergson, Henri. El pensamiento y lo moviente, Buenos Aires, La pléyade, 1972.

³ Bataille, Georges (1957). El erotismo, Barcelona, Tusquets, 1982.

⁴ Lezama Lima, José (1971). «Las eras imaginarias: la biblioteca como dragón», Las eras imaginarias. Madrid, Fundamentos.

que se desnuda y salta sobre sí en el momento de exceder (283).

Proliferación y exceso 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, nada tiene principio ni fin, nada tiene precisos límites referenciales. Y en esa incapacidad de fijar el sentido, la sintaxis, el encabalgamiento lógico de las frases, el poema sobreviene a cada instante, cortando la sucesión espacial-cronológica, se expande en la multiplicación y la indeterminación, comienza casi en cada verso o línea otra vez sin haber nunca empezado.

La repetición insiste del mismo modo 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-anochecer 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 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: 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.

Conclusión

Podemos decir entonces 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 las antiguas voces en el bosque. 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 detenida en rígido cadáver, cuerpo perdido en la superficie del espejo-muro. Juanele el que se fluye en el contacto 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-cripta con el destello de la palabra en el poema: sol, piedra preciosa que brilla en la noche, oro.

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.

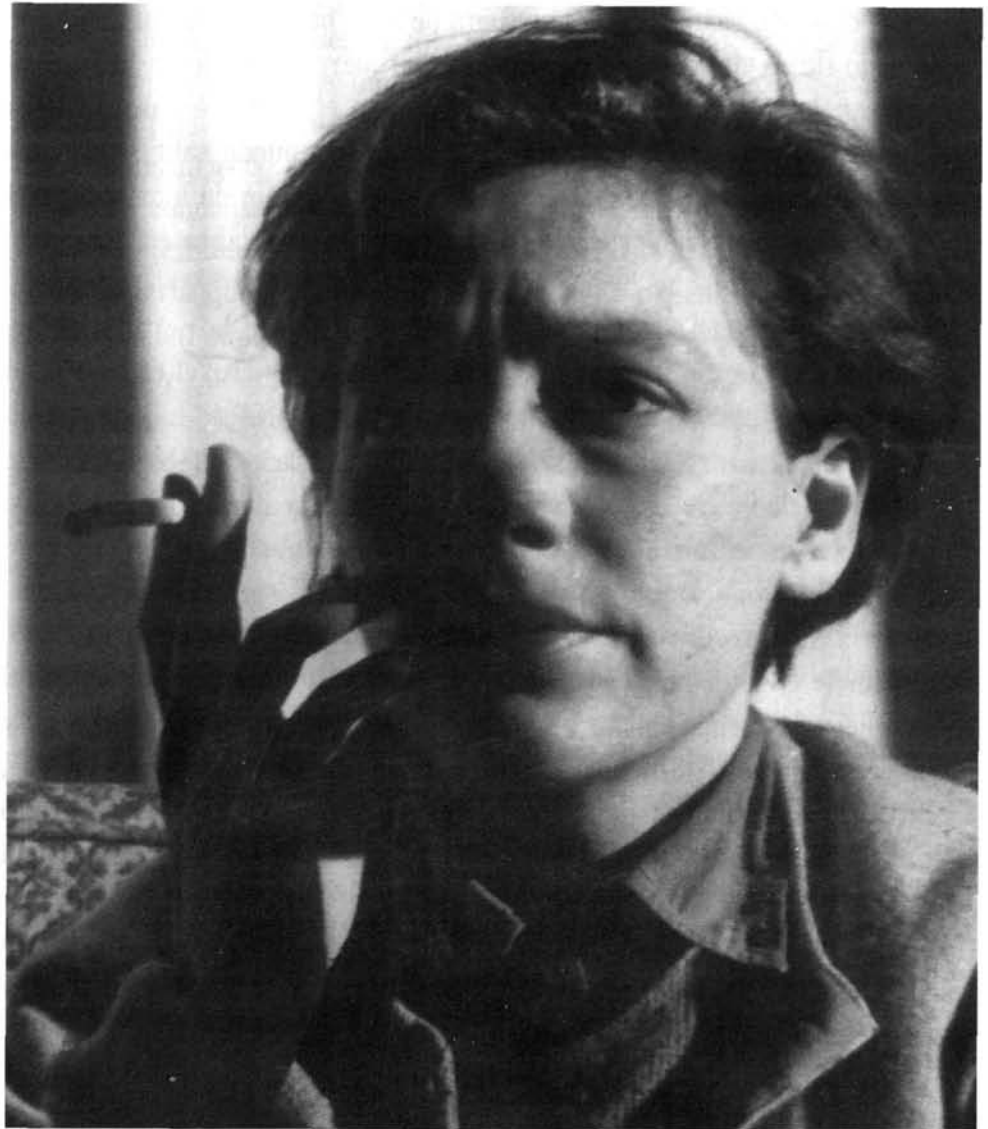
Si Juanele elige el niño como lugar desde dónde mirar es porque en él se despliega la forma del puro contacto, de la percepción más intensa y aguda. Si Alejandra se inclina en su viaje hacia la niña es porque en ella, la antigua, el cuerpo pulsional está vivo, y la vibración animal no ha sido dominado 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. La escritura de Juanele que 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. La angustia conlleva así una doble valencia: la de la cercanía del contacto que lleva a la muerte y el dejo melancólico

de aquello que sobrevive a la fusión. Las palabras se abruma hasta el límite posible, pero el límite subsiste.

En Alejandra, por otro lado, la escritura no hace sino insistir en que no se puede escribir: como en los *Diarios* de Kafka o Katherine Mansfield, 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.

Delfina Muschietti



Alejandra Pizarnik