

...?

Notas sobre la poesía de Juan L. Ortiz

Carlos Schilling

I

Encuentro que nada puede decirse de la poesía de J. L. Ortiz, la lengua aún no está preparada. Carece de la plasticidad suficiente como para registrar los suaves impactos de los textos juanelianos. De ellos sólo percibimos un relieve, una insinuación, algo que apenas surge de la página, que no termina de imponerse al blanco, que vacila..., por supuesto, en forma de letras, de palabras, de frases, pero borrosamente, como un nuevo idioma dentro del idioma. Demasiado leve para ser monstruosa, su aparición tiene todo el aspecto de una desaparición: se hace visible de un modo puramente interrogativo, se anuncia y se sustrae, y lo que deja es siempre menos de lo que quita. Si la lengua pudiera soportar este saqueo, tal vez ella misma le asignaría un sentido; pero reducida a materia prima, a una sustancia opaca e indeterminada, sólo vale positivamente como sonido, como murmullo, y negativamente como fondo negro sobre el que brillan esos hurtos y esos extraños... Nada que no fueran sus carencias, mayores a medida que avanza el poema, podría guiarnos.

Sin embargo este "vaciado" gradual que producen los textos de Ortiz, esta suspensión del sentido dilatada hasta la supresión, no proporciona a la lectura más que una serie de preguntas que van erosionándose a sí mismas, fugaces interrogantes que pasan ante los ojos "para perderse, enseguida, en un sin límite", nada a que atenerse, "la intemperie sin fin": imposible empezar por allí porque no estaríamos en ningún lado. ¿Esto significa que debemos renunciar? ¿Qué nos hallamos frente a lo indecible sub-especie literatura? No, de lo que se trata, precisamente, es de seguir por esa línea de puntos, si la consideramos discontinua, o por esa línea de inflexión, si la consideramos continua, que separa en un

caso, que pliega en el otro, el mundo de lo que se puede decir del mundo de lo que no se puede decir. La línea de Wittgenstein. Recordando que si el “trabajo” de la poesía es borrarla, el de la lectura nunca podrá ser reestablecerla.

Mapas de lectura

Todo texto que se mueve en esa línea fluctuante, aunque sea de “puntillas” como los de Ortiz, somete a la lengua a una serie de operaciones que culminan en un lingüicidio. Cada una de sus singularidades, de sus anomalías, constituyen las etapas de una ejecución múltiple –fonética, sintáctica, semántica– que transforman a la lengua en una lengua muerta. En un rígido latín de misa al lado de una canción infantil. Los poemas de Juanele están saturados de tales singularidades y anomalías, al punto de volver incompleta cualquier enumeración: constelaciones de diminutivos, “junquillos”, “raicillas”, “huesillos”, adverbios extraños, “amarillamente”, “setembrinamente”, “crepuscularmente”, arcaísmos, neologismos, el uso casi exasperado de comillas para pulverizar los significados cristalizados en las palabras, signos de interrogación que invaden la frase a cada momento y en los sitios menos esperados, “Sí, las escamas del crepúsculo en el filo, último? de Noviembre sobre el río:”, oraciones condicionales que se bifurcan en verdaderos rizomas de subordinadas, alejándose cada vez más del “tema” o de lo que parecía ser el asunto del poema, el zig zag de los versos, el ritmo persistente pero indefinido, la distribución de los espacios en blanco, los puntos suspensivos, etcétera... Así, la lengua es atacada en todos sus centros vitales, en todos sus órganos y funciones: queda como embalsamada, como fosilizada en contraste con el poema. Este, abusando de los recursos latentes de ella, en su abundancia inexplorada, va mucho más allá y por caminos diferentes, por “desvíos”: no hacia nuevos “significados” más profundos o más verdaderos, sino hacia otros lugares, hacia zonas de distinta densidad, de distinta intensidad, hacia ámbitos cuya permanencia sería sólo un titular... ¿Cómo decirlo? Tal vez citando esta alegoría de Ortiz:

Quién eres tú, di, quién eres tú
y es de este mundo ese país que hilas
de repente a mi lado lo mismo que una lluvia?

Para la lectura, entonces, el problema consiste en cómo hacer visible, en el sentido puramente óptico del término, este “ámbito” o “país” (que sólo por un prejuicio trascendentalista situamos “más allá”, pero que bien podría hallarse “más acá” o simplemente “no ser”, como lo insinúan los versos citados). En la resolución de dicho problema nos parece que no puede ser ajeno el modo en que se resuelve la visibilidad de los países “reales” o de los objetos “reales” (las comillas en este caso son un homenaje a Nabokov) que por sus dimensiones no tenemos la capacidad de abarcar con la vista. El hecho de que esta visibilidad no se dé toda de una vez, sino mediante sucesivas aproximaciones (escalas, perspectivas, correcciones) ayuda a comprender mejor lo que afirmé al principio de este ensayo y que ahora voy a desarrollar más detenidamente.

Nada puede decirse de la poesía de J. L. Ortiz porque recién hoy se está escribiendo su futura legibilidad. (Vemos que a partir de este momento “legibilidad” es sinónimo de “visibilidad”). Se trata de una escritura multipersonal e intermitente, en forma de mapas, de cartas de viaje, de notas al margen de derivas especiales. Señales en un país fantasma. Coordinadas móviles de un espacio que vendrá. No del todo arbitrarias, estas analogías cartográficas quisieran sugerir que si la poesía puede definirse como un estado de la lengua –precisamente en contra de la lengua del estado–, en este caso nos referiríamos a un estado virtual, un estado que persistiría en su virtualidad aún después de hallar las maneras de hacerse visible. Dichas maneras nada tienen de extraordinarias: son otros textos, de Arturo Carrera, de Arnaldo Calveyra, de Hugo Gola, con los cuales la poesía de Ortiz establece una relación que no se reduce ni a la mecánica amorosa de la influencia, ni a la erótica del plagio, sino a una muy distinta cuyo nombre es desciframiento. Desciframiento, dijimos, cartográfico. Ya que todo mapa traza un recorrido y realiza una miniaturización: no agota nunca el territorio que “representa”, si bien se somete a sus contornos a la vez lo somete a sus propias abstracciones, lo cifra a medida que lo descifra. No podríamos calificar de interno o externo a este desciframiento, tan complejo es su sistema de proyecciones y figuraciones; habría que imaginarlo como un dibujo de Escher: un todo que es una parte que vuelve a ser un todo. En semejante continuidad, en semejante interpenetración,

no funcionan códigos secretos (espionaje de la lectura), ni reglas hermenéuticas (tribunales de la lectura); se constituye de momentos de reescritura que no podrían especificarse entre paréntesis.

Al revés de lo que Borges señalaba respecto a Kafka, lo propio –nunca menos apropiada esta palabra– de Ortiz surgiría de sus *post-cursores*. Ya no como un polo de atracción que condensaría las líneas de fuerza latentes de la literatura (idea que en Borges se emparenta inadvertidamente con la noción romántica del genio) sino como la figura que dibujan en sus recorridos una serie de textos posteriores, unidos entre sí por una continuidad en la que cada dimensión (temporal, espacial) desemboca en la siguiente. La poesía de Ortiz invertiría así la tradición y “siendo acaso hijo de su hijito” la transformaría en no paterna, en potencial, el modo en que se conjugan los verbos de lo que no deja marcas en el tiempo.

II

Lo que sigue es un esbozo de desciframiento, una lectura que tal vez no haya encontrado su modo de escritura más favorable... Va a resultar incompleta, y no sólo porque el “país”, porque el “estado” que debe describir posea las mismas características. Su incompletud responde a que aún se halla en proceso, en camino..., quizás girando sobre sus propios pasos, buscando los puntos cardinales, la dirección de su sombra, la manera de empezar. Así, incluso las afirmaciones más ostensivas deben considerarse provisionarias. Hay que recordar que no se trata de una guía de turismo, sino de un diario de viaje: sus frases todavía pueden ser tachadas.

Lectura cartográfica

Para tener una visión global de este “país”, de sus contornos, y de sus características más notables, nada mejor que compararlo con el cuerpo de Ortiz. Sabemos que junto a las estrellas, el sol y la luna, el cuerpo está en la base de los más antiguos sistemas de orientación y trazado de mapas. Es a partir de los dedos, por ejemplo, que se cuenta o se señala, es a partir de los pies, de los pasos, que se ponderan las distancias, es mediante la asociación ojo-mano que se implementa la difusa dialéctica de lo alcanzable y lo

inalcanzable. Vale decir, el cuerpo se inscribe en el mundo, lo configura a su imagen y a sus proporciones; como el famoso dibujo de Leonardo, lo organiza desde sus órganos. Toda la red de sucesivas y coordinadas con la que atrapamos aquello que nos rodea pasa por distintas zonas de nuestro cuerpo. Es lo menos “natural” que poseemos: nosotros no nacemos, el mundo nace en nosotros. Es lo menos inmediato: en él reside la estructura de todas nuestras relaciones.

Observemos el cuerpo de Ortiz. Hay fotos, hay dibujos. Es mejor verlo de viejo: la última versión de sí mismo. Delgado, huesudo, nudoso, la piel del color de las ramas secas; de lejos, debía confundirse con un tronco o con un palo clavado en la tierra, integrado al paisaje, pero a la vez fuera de éste, como todas las cosas que en el campo o en el monte sirven de mojón o señal. Su rostro, anguloso, aunque ya apergaminado, parece fijo en el acto de chupar una bombilla o una boquilla, efecto que la sombra del bigote acentúa al ocultar casi completamente los labios; pero esta fijeza, esta concentración continua, se ve desmentida por la mirada lateral, desenfocada, tal vez estrábica, que fluye lenta de sus ojos, quizás atraída por varias cosas a la vez... En conjunto, su cuerpo da la impresión de querer huir hacia las extremidades: los dedos, los pies, los cabellos, la boquilla (ortopedia del cigarrillo) y el humo que ésta desprende. Podríamos decir que se dispersa; al revés de la mayoría de los cuerpos que tienden a concentrarse en un solo punto (los ojos, el pecho, la cabeza o el vientre), el de Ortiz semeja desbordarse, semeja culminar un poco más allá de la piel o del vello, en un temblor, diría él, que ya es y aún no es aire. ¿Aura tal vez?

Este desbordamiento vibrante o vacilante, en verdad, vibrante y vacilante, ya que en él la excitación y la hesitación se han hecho una, atraviesa de un extremo al otro, “como un escalofrío”, ese país que surge de sus poemas, y que así puede verse como el prolongamiento indefinido del cuerpo de Ortiz en un corpus textual. ¿Cada verso sería entonces un corpúsculo?

Podríamos decir que tal desbordamiento se inicia al nivel de la frase: en el movimiento complejo de las subordinadas que se bifurcan, que se “insubordinan” y se vierten en otras subordinadas, inundándose entre sí como los distintos brazos de un río en un delta. Sigue, a nivel temático, como la presencia de ese mismo río, Nilo, Paraná, Jordán o Yan Tsé, imagen emblemática de la ya

aludida frase juaneliana –y por extensión de toda su poesía– y a la vez fuerza ajena a ella, inagotable, elemental, “Me has sorprendido, diciéndome amigo que “mi poesía” debe parecerse al río que no terminaré nunca, nunca, de decir...”, origen de todo un sistema fluvial de relaciones y correspondencias de carácter acuático, brillos, fluídos, nieblas, nada demasiado sólido como para no absorber las radiaciones del entorno y a la vez ser absorbido, en una especie de inmensa degustación que la materia hace de sí misma. Allí todo tiene la consistencia de la saliva, de la babita... Una viscosidad diurna, por cierto, y llena de deidades solares: gnomos, hadas, duendecillos, niñas; seres que revolotean, estados incandescentes de la transparencia, siluetas fluctuantes como vistas a través del humo, reflejos en el agua y reflejos que huyen entre las hierbas... Ya no palabras, sino una sucesión de íes, i, i, i, i, i... flotando como una risita suspendida que se dilata entre las consonantes, pronunciadas sólo para hacer más evidente su desaparición. Risitas, músicas, movimientos de juncos, el desbordamiento continúa en los niveles más ínfimos, letras, suspiros, puntos suspensivos, hálitos, espacios en blanco, silencios, continúa allí donde ya nada necesita ser real para existir...

Una de las consecuencias principales de este desbordamiento es que no se puede hablar de paisaje en la poesía de Ortiz, pues la noción de paisaje, surgida en Occidente en el siglo XVII, implica una organización peculiar de los planos de visión. Una jerarquía. Algo sutilmente ideológico, como ya lo señaló Adorno en su *Teoría estética*, y que en cierta forma terminó de conjurar lo que todavía se agitaba en la percepción de la naturaleza. (Palabra que constituye el primer paso de dicha conjura, si no ¿por qué privilegiar etimológicamente la generación y no, por ejemplo, la depredación?). Pero en la poesía de Ortiz, las jerarquías se suprimen, las gradaciones desaparecen, la perspectiva se desorganiza y estalla en miles de puntos que brillan con luz propia, el espacio se desfigura como cuando corremos a toda velocidad por un bosque, adquiere el matiz del pánico o de la alegría o de los sucesivos estados de ánimo que nos atraviesan al perseguir algo o al ser perseguidos. El desbordamiento aquí es una confusión de reinos: lo animal se vegetaliza, lo humano se animaliza y viceversa; hay fusiones momentáneas de lo mineral y de lo divino. Nada se termina en sí mismo, ser nunca es poseerse. Sin embargo estos cam-

bios, estas mezclas, estas metamorfosis no siguen una escala ontológica predeterminada, sus movimientos son siempre horizontales, nada en ellos nos permitiría vislumbrar una vía ascendente o descendente; se transforman, sí, como un río al vertirse en el mar, de dulce en salado, de corriente en marea, pero eso no significa un salto en la jerarquía del ser, sino una continuidad, un flujo.

De modo que tampoco podríamos hablar de contemplación en la poesía de Ortiz. La contemplación estética presupone una inmovilidad en la que han desaparecido todas las tensiones que animan el mundo. Es la versión burguesa de la beatitud medieval, traiciona tanto al arte como a la religión. La contemplación, correlato subjetivo del paisaje, convierte al universo en una estampa. De ella nace nuestra afición moderna por las postales y las puestas de sol. Si el trazado de mapas bajo la especie de relato o de planos, caracteriza al viajero, la fotografía, certificado de la contemplación, caracteriza al turista.

En Ortiz, quizá sea más acertado hablar de "participación", pero esto es ir demasiado lejos en una terminología que tal vez no nos conduzca a ningún lado. En nuestro mapa la palabra "participación" equivale al "Non Plus Ultra" con que los cartógrafos renacentistas confesaban a la vez el término de sus saberes y el comienzo de sus temores.