ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXIX, Número 60, 2018

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXIX, Número 60, 2018

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Gramma
Semestral

Fundadora-Directora
Alicia Lidia Sisca

Editora
Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción
Marina Guidotti

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de dos números por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gramma@usal.edu.ar **Cláusula de Garantía:** Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2014 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0161. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las conven-ciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial
Graciela Aletta de Sylvas - Universidad Nacional de Rosario
Ana Benda - Universidad del Salvador
Jorge Alejandro Bracamonte - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET
Elisa Calabrese - Universidad Nacional de Mar del Plata
Beatriz Curia - Universidad del Salvador / CONICET
Juan José Delaney - Universidad del Salvador
María Rosa Lojo - Universidad del Salvador / CONICET
Hebe Beatriz Molina - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET
Antonio Requeni - Academia Argentina de Letras
Eduardo Sinnott - Universidad del Salvador
Enrique Solinas - Universidad Católica Argentina
Ana María Zubieta - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional
Manuel Aznar Soler - Universitat Autònoma de Barcelona (España)
Lisana Bertussi - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
Camilla Cattarulla - Università degli Studi Roma Tre (Italia)
Gregory Dawes - North Carolina State University (Estados Unidos)
Malva Filer - Brooklyn College (Estados Unidos)
David William Foster - Arizona State University (Estados Unidos)
Rosa María Grillo - Universidad de Salerno (Italia)
Karl Kohut - Universidad de Eichstätt (Alemania)
Javier de Navascués - Universidad de Navarra (España)
Silvia Sauter - Kansas State University (Estados Unidos)
Cynthia Tompkins - Arizona State University (Estados Unidos)
Arnaldo Toledo Chuchundegui - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción
Haydée Isabel Nieto - Directora de Publicaciones Científicas
Maura Ooms - Jefa del Departamento Editorial
Liliana Laura Rega - Directora de la RedBUS

Gramma está indizada por el European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS), por Dialnet, y por el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, Latindex (Nivel i). Está incluida en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, Infoling; en la Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en el Portal del Hispanismo y en el catálogo de la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín. Está asociada a Latinoamericana. Asociación de revistas académicas de humanidades y ciencias sociales. Integra el Nivel 1 de revistas científicas (Res. 2249/14 del CONICET) en la base de datos Malena del CAICYT-CONICET.

Puede consultarse el formato en línea en el Portal de Publicaciones Periódicas de la Universidad del Salvador (P3-USAL): http://p3.usal.edu.ar/index.php

Gramma

Año XXIX, Número 60, 2018

Colección Estudios Críticos de Literatura Argentina
Monográfico Nº 6: Poesía Argentina de Indagación Ontológica
Editor invitado: Enzo Cárcano

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Enzo Cárcano (Argentina)
"Es que nos excede": Modulaciones de la Poesía Argentina de Indagación Ontológica 9

María Isabel Calle Romero (España)
La Otra Orilla o el Éxodo de un Reflejo a la Deriva 26

Susana Cella (Argentina)
Palabra Clacinada: La Poesía según Juan Gelman 40

María Elena Legaz (Argentina)
Olga Orozco: Testigo en Estado de Vigilia 68

Gabriela Milone (Argentina)
Una Alborada Desconocida. Juan L. Ortiz por Oscar del Barco 90

Cristina Piña (Argentina)
Búsqueda, Frustración y Encuentro: Poesía y Trascendencia en Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik 103

Tomás Vera Barros (Argentina)
Estrella de la mañana *de Jacobo Fijman: entre la Vanguardia y la Escritura* 126

Víctor Gustavo Zonana (Argentina)
Olga Orozco: Hacia una Conceptualización Trascendente de la Temporalidad 141

ENTREVISTA
Carolina Depetris (México)
Poesía, Poética, Creación: Diálogo con María Rosa Lojo 163

AUTORES 175

NORMAS 180

Artículos

"Es que nos excede": Modulaciones de la Poesía Argentina de Indagación Ontológica

Enzo Cárcano*

Resumen: No obstante la joven tradición literaria argentina, la indagación ontológica ha sido —y aún es— una de las vertientes poéticas más relevantes y fructíferas. Algo eclipsada por años, esta serie, siempre activa, merece hoy un renovado interés por parte de la crítica, que se debate actualmente entre variados marbetes para aproximarse a ella. En este sentido, el presente volumen aspira a ser una revisión del y aporte al estado de cuestión de los estudios sobre esta línea lírica que, más allá de su denominación y de su filiación o no con una creencia particular, se propone como una indagación ontológica, como una reflexión, vivencia o conocimiento sobre la relación del hombre con su propio ser/estar en el mundo y con los arcanos que este y, en general, lo trascendente representan para él.
Palabras Clave: Poesía Argentina Contemporánea; Indagación Ontológica; Crítica.

***Abstract*:** *In spite of the young literary Argentinian tradition, ontological inquiry has been —and still is— one of the most important and productive poetic lines. Eclipsed for years, this series, always active, is nowadays object of interest of the critics, who use different labels to study it. In this sense, this volume is aimed to be a revision of and contribution to the studies of this poetic kind, which, beyond its denomination and possible filiation with a certain belief, is conceived as an ontological inquiry, this is, as a reflection about, experience or knowledge of the relation of man with its own being in the world and with the secrets that this and, in general, transcendence represent for him.*
***Keywords*:** *Contemporary Argentinian Poetry; Ontological Inquiry; Critics.*

* Doctor, licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), y máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (España). Becario del CONICET en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigador en la USAL. Correo electrónico: enzo.carcano@usal.edu.ar.
Fecha de recepción: 15-01-18. Fecha de aceptación: 28-04-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 9-25.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Siempre hay algo
que no llega a volverse carne:
no es que nos falte
es que nos excede.

La vida no cabe en la vida
por eso siempre,
en algún lugar, se nos parte.
Hugo Mujica, *Cuando todo calla*, "XLVII"

"Es que nos excede". El verso de Mujica parece condensar el sentir que suele caracterizar al hablante lírico de aquella poesía que se enfrenta al misterio de la existencia. Y es que la indagación ontológica, entendida aquí como una reflexión, vivencia o conocimiento acerca de la relación del hombre con su propio ser/estar en el mundo y con lo que este y, en general, lo trascendente representan para él, ha sido, desde los tiempos más remotos, una de las líneas fundamentales de la creación artística y, en particular, de la lírica. No obstante la joven tradición literaria argentina, esta vertiente poética ha sido —y aún es— una de las más relevantes y fructíferas. Algo eclipsada durante un tiempo, esta serie, siempre activa, merece hoy un renovado interés por parte de la crítica nacional, que se debate, desde hace largos años, entre variados marbetes para aproximarse a ella: "mística", "religiosa", "metafísica", "panteísta", "del Ser", "esotérica", entre tantos otros. De hecho, ya en el estudio preliminar de *La poesía religiosa en la Argentina*, probablemente el libro más exhaustivo en la materia al momento de publicarse (1967) y el único monográfico al respecto hasta hoy, Roque Raúl Aragón sentenció la inexistencia de uno de esos rótulos, el de "poesía mística", en nuestro país. Para él, esta especie lírica, "aquella en que el acto creador del poeta est[á] sobreelevado por un conocimiento directo y sobrenatural de Dios" (1967, p. 9), no tendría representantes aquí. Lo que sí habría —lo único que habría— sería "poesía religiosa", es decir, "mera poesía, solo poesía, con la nota diferencial de referirse a una realidad religiosa en sentido estricto" (1967, p. 10). En rigor, esta ha sido, hasta no hace tanto, la categoría más usual, probablemente por su naturaleza laxa, para aludir a "una relación con la Divinidad" (Martínez Fernández, 1998, p. 7), a la "expresión de una experiencia religiosa" (Rodríguez Francia, 1995, p. 13) o a "la expresión verbal y estética de un amplio espectro de significados" (Videla de Rivero, 2011, p. 20) relacionados con lo religioso o la religiosidad[1].

1. "1. de las creencias de un determinado credo religioso; 2. de los sentimientos de veneración, de temor, de devoción, con múltiples grados o matices, que pueden ir desde la búsqueda, la duda, la rebeldía, hasta las experiencias ascéticas y místicas de relación con Dios; 3. de las valoraciones éticas, ligadas con creencias religiosas, que orientan la vida individual y social; 4. del rito, de la oración, de la liturgia" (Videla de Rivero, 2011, pp. 20-21).

En el marco de estos debates, todavía vigentes, y aun otros, es que el presente número aspira a ser una revisión y aporte al estado de cuestión de los estudios sobre la que llamo aquí, con intencionado afán abarcativo, "poesía argentina de indagación ontológica". Se trata, en definitiva, de no restringir el campo de autores ni de enfoques posibles y de correr el foco de la noción de "poesía religiosa", atada, por lo general, de modo más o menos directo, a credos particulares y a los contextos socio-históricos en los que estos florecieron: "Para que haya […] poesía religiosa es preciso que haya vida religiosa", sostiene Aragón (1967, p. 73). Aquello que el estudioso y político argentino considera "vida religiosa" —sintagma en el que, bien puede pensarse, se halla tácitamente el "doctrinal" o, al menos, el "confesional", es decir, de acuerdo con una doctrina o confesión particulares—, desde los albores de la modernidad, y especialmente entre los siglos XIX y XX, ha sido paulatinamente reemplazada por otras formas. La lírica —y la literatura y el arte, en general— no han sido ajenos a este proceso de transformación, por el cual, como bien apunta Cristina Piña en su artículo aquí incluido, el absoluto religioso ha sido trocado por el poético. Resulta iluminador, en este punto, el derrotero que describe la mística como discurso según los trabajos de Michel de Certeau[2].

Para el historiador, la mística fue un *modus loquendi*, esto es, un modo particular de practicar el lenguaje heredado, que comenzó a gestarse en la Alemania del siglo XIII y alcanzó su más alto grado de formalización en torno de un *cuerpo común* —la "ciencia experimental" de la que habla Jean-Joseph Surin en su libro homónimo de 1663— a fines del siglo XVI entre los carmelitas españoles. Pero esta disciplina efímera concebida como un conjunto de discursos estallará con el advenimiento del Iluminismo al no poder dar cuenta cabal de su objeto —lo Absoluto, el Otro—, percibido por los espirituales de aquella época —fundamentalmente, con posterioridad a la Reforma protestante, el "oscurecimiento" de la realidad en tanto *Liber mundi* y el descrédito de las instituciones eclesiásticas— como ausencia. Con la pérdida de ese espacio que los hacía inteligibles, los *giros* místicos acabarían siendo recogidos por otros campos del saber, como la psiquiatría —que tradicionalmente los ha ubicado en el lugar de los discursos patológicos—, la antropología, el arte, entre tantos otros, casi siempre tenidos como extraordinarios, en el sentido más propio del término. A propósito, en el primer tomo de su *Fábula mística*, Certeau señala que, con el tránsito hacia la racionalidad moderna, lo místico surge, en cada momento, como extrañeza:

> Como recuerdo, por piedad o por costumbre, todavía llamamos «místico» a lo que resta de ella [la *ciencia mística*] en las formaciones contemporáneas. Recha-

2. Desarrollo más exhaustiva y sistemáticamente la cuestión en mi tesis doctoral, *"Con los ojos en la noche": la poesía "mística" de Jacobo Fijman en los márgenes* (2017).

> zada durante los períodos seguros de sus saberes, este fantasma de un pasaje reaparece en las brechas de las certidumbres científicas, como si volviera, cada vez, a los lugares en los que se repite la escena de su nacimiento. Evoca entonces un más allá de los sistemas verificables o falsificables, una extrañeza «interior» que ahora toma como representaciones las lejanías de Oriente, el Islam o la Edad Media. En los lindes y los huecos de nuestros paisajes, este pasajero fantástico también pone en pie la radicalidad necesaria a los itinerarios que las instituciones proveedoras de saber o de sentido rehúyen o pierden. Así, de mil maneras dispersas pero en las que se reconocen todavía los giros «místicos» del antiguo *modus loquendi*, lo enunciable continúa estando herido por algo indecible: una voz atraviesa el texto, una pérdida transgrede el orden ascético de la producción, un goce o un dolor grita, el trazo de una muerte se escribe sobre las vitrinas de nuestras adquisiciones (2006, p. 85).

Ya sea que se suscriban estas reflexiones de Michel de Certeau o no, lo cierto es que sirven para subrayar cómo, para muchos, a la poesía —la práctica más usualmente calificada como "mística"— le cupo y cabe aún la tarea de la indagación ontológica, allí donde no alcanzan ni la doctrina de las instituciones religiosas ni la razón científica. De hecho, según escribió José Ángel Valente en su célebre ensayo "Conocimiento y comunicación", "la poesía es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad" (1994, p. 19). No es el caso, evidentemente, de un conocimiento de tipo científico, que busca predecir efectos a partir de experiencias repetibles, mensurables y previsibles; sino, muy por el contrario, del conocimiento de la experiencia en su "particular unicidad" (p. 20), de su "carácter único, no legislable, esto es, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz" (p. 21). La poesía funciona, de este modo, dice Valente, "sobre este inmenso campo de la realidad experimentada pero no conocida". Así, es "un *gran caer en la cuenta*"[3] (p. 21). Por ello, para el autor de *No amanece el cantor*, el conocimiento poético es connatural al poema e indisociable de este:

> El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es […] el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento (p. 22).

Debido a esto, un poema siempre es un medio de "clarificación", un recurso para

3. Las cursivas son del autor.

explorar la experiencia que no puede ser conocida por otros medios, de modo tal que esta y el lenguaje resultan indisociables:

> El acto creador aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera. De ahí que se pudiese formular con respecto a la poesía lo que cabría llamar ley de necesidad: hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y reside en él. Por eso el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquel, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él (p. 24).

No casualmente Valente toma como modelo, para ilustrar esta idea, al poeta místico: si bien su experiencia puede ser objeto de conocimiento para el científico en lo que tiene de fenoménico y repetible, en lo que tiene de particular, solo puede ser aprehendida "por vía de conocimiento poético". San Juan de la Cruz, por ejemplo, solo conoce su propia experiencia a través de su *Cántico* o de su *Noche oscura*. De este modo —por ser conocimiento— es que la poesía también es comunicación: porque al poeta se le comunica el conocimiento en el proceso mismo de la creación (p. 25). Teniendo en cuenta esta perspectiva, podría pensarse que la indagación ontológica sería, para Valente, el costado más propio de (toda) la poesía, que, en cierta especie, se vería más acendrado y explícito. En cualquier caso, resulta interesante, como un ejemplo entre tantos, el gesto del ensayista gallego, que corre el foco del estudio de lo poético: de un más allá que le imprimiría carácter a la lírica a un aquí-y-ahora de la poesía que comprendería todas las dimensiones antes atribuidas o delegadas a la religión en un sentido confesional. Probablemente, en el siglo XX, quien mejor ilustró este viraje en el pensamiento occidental —y quien llegó más lejos en su acendramiento y en la sistematización de sus formulaciones— es Martin Heidegger, en cuya línea ontológico-hermenéutica se hallan también otros filósofos post-nietzscheanos como Hans-Georg Gadamer o Gianni Vattimo.

Luego del proyecto —expuesto en *Ser y Tiempo* y en *Kant y el problema de la metafísica*— de superación de una metafísica que, a su juicio, signó el pensamiento filosófico occidental del ser como presencia, las reflexiones del segundo (o tercer) Heidegger —ya en un nuevo y distinto registro, mucho más lírico— se abocan fundamentalmente a considerar el lenguaje en su dimensión ontológica. Para el filósofo alemán, que descarta e impugna el servilismo utilitario del lenguaje-instrumento y la ancilaridad

referencial del arte, existe una inextricable ligazón entre el ser, el pensar y el lenguaje, lugar —este último— del *abrirse* del ser, de su *acontecer* como *evento*, como —a la vez— luz y oscuridad, revelación y ocultamiento:

> … lo que ante todo «es» es el ser. El pensar lleva a cabo la relación del ser con la esencia del hombre. No hace ni produce esta relación. El pensar se limita a ofrecérsela al ser como aquello que a él mismo le ha sido dado por el ser. Este ofrecer consiste en que en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian (2006, pp. 11-12).

En esta línea, Heidegger, que apela continuamente a textos de Rainer Maria Rilke, Stefan George, Georg Trakl, Paul Celan y, fundamentalmente, Friedrich Hölderlin, considera que la poesía (*Dichtung*) constituye la esencia de todas las artes, ya que —como sentenció el autor de *Hiperión*— es *fundación*, institución de los mundos históricos en los que el *Dasein* y el ente se relacionan, "fundamento que soporta la historia" (1992, p. 139).

Continuador en varios aspectos del pensamiento heideggeriano, según Gadamer, la obra de arte —en especial, la poesía— también ostenta una relevancia ontológica cardinal, porque es, al mismo tiempo, creación y verdad. Contra la instrumentalidad lingüística impuesta por la lógica científico-técnica que impera en las sociedades contemporáneas, el lenguaje, o mejor, la palabra poética —y aun la filosófica, en el sentido de "palabras auténticas", "dicientes" (1993, pp. 20-22)—, como constituidora del mundo, nos abre a la verdad, entendida no como adecuación del concepto con la cosa, sino como fundación misma de sentido —que, hermenéuticamente, excede por fuerza tanto al autor como al lector, quienes no lo agotan ni lo determinan—:

> El poema, como obra y creación lograda, no es ideal, sino es espíritu reanimado desde la vida infinita […]. En él no se designa o se significa un ente, sino que se abre un mundo de lo divino y de lo humano. La enunciación poética es especulativa porque no copta una realidad que ya es, no reproduce el aspecto de la especie en el orden de la esencia, sino que representa el nuevo aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética (1999, p. 563).

Por su carácter creador, la palabra "más diciente" no es un "elemento del mundo", sino que pertenece a un orden nuevo, al lenguaje en cuanto posibilidad misma del todo, en cuanto potencia suma que solo queda trunca al ser sometida a la utilidad meramente representativa-comunicativa:

> El «ahí» universal del ser en la palabra es el milagro del lenguaje, y la más alta posibilidad del decir consiste en retener su transcurso y su huida y en fijar la cercanía al ser. Es la cercanía y la presencia, no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Esto es lo que realmente caracteriza a la palabra poética. Se cumple en sí misma, porque es el «mantenimiento de la proximidad», y se queda vacía, se convierte en palabra vacía cuando queda reducida a su función sígnica (1993, p. 44).

En la estela de Heidegger y atravesado por Gadamer, Vattimo publica tempranamente su *Poesía y ontología* (1967, con una reedición de 1985 en la que se agrega un capítulo rectificador), donde reafirma que el arte es el lugar del manifestarse del ser y de, por lo tanto, fundación —*origen*— de "épocas", es decir, de relaciones históricas inéditas del ser con los entes. Con el tiempo y los desarrollos que llevarán a la noción de *pensamiento débil* propio de la tardo-modernidad, el filósofo italiano cambia el foco y, sin abjurar por completo de sus primeros trabajos, hace ahora hincapié en la obra de arte como diferencia, discontinuidad y desfondamiento, es decir, como fenómeno des-estructurante y des-jerarquizante, en virtud de que comporta una experiencia (estética) de apertura, de encuentro con "lo otro", razón por la que sirve de paradigma para las otras esferas de la vida: "La experiencia estética nos hace vivir otros mundos posibles, y así muestra también la contingencia, relatividad, y no definitividad del mundo 'real' al que nos hemos circunscrito" (1990, p. 86). Como se ve, para Vattimo, en la era post-metafísica, de la "desrealización del mundo" y la "estetización de la existencia", en el marco de una "ontología del declinar", el arte en general y la poesía en particular se dan —apelando a la idea de *shock* benjaminiana y de *Stoß* heideggeriana— como "oscilación" y "desarraigo":

> El *shock-Stoss* es el *Wessen*, la esencia del arte en los dos sentidos que esta expresión tiene en la terminología heideggeriana: es decir, es el modo de dársenos la experiencia estética en la modernidad tardía y, además, lo que se muestra como esencial para el arte *tout court*, o sea: su acontecer como nexo de fundación y desfondamiento, en forma de oscilación y desarraigo, y, en definitiva, como ejercicio de mortalidad (1990, p. 352).

Como los que he referido aquí, podrían citarse numerosísimos autores más que, desde distintas perspectivas y enfoques epistemológicos, han contribuido a reclamar y reivindicar la naturaleza ontológica de la poesía o su carácter de vía predilecta de acceso a lo Otro. Basten, no obstante, estos pocos nombres, que ilustran al menos una pequeña parte de los múltiples y variados abordajes a la cuestión.

Desde principios del siglo XX, y con particularidades de un poeta a otro, es posible identificar, en el panorama literario argentino, una serie poética de indagación ontoló-

gica que se continúa, con meandros más o menos pronunciados y muchas veces transitando los márgenes del canon, hasta la actualidad, y que abarca escritos de autores tan disímiles como Ricardo Güiraldes (1886-1927), Juan L. Ortiz (1896-1978), Jacobo Fijman (1898-1970), Ricardo E. Molinari (1898-1996), Jorge Luis Borges (1899-1986), Leopoldo Marechal (1900-1970), Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), María Raquel Adler (1910?-1974), Amelia Biagioni (1916-2000), Manuel J. Castilla (1918-1980), Alberto Girri (1919-1991), Olga Orozco (1920-1999), Roberto Juarroz (1925-1995), Hugo Padeletti (1928-2018), Oscar del Barco (n. 1928), Juan Gelman (1930-2014), Miguel Ángel Bustos (1932-1976?), Héctor Viel Temperley (1933-1987), Alejandra Pizarnik (1936-1972), Hugo Mujica (n. 1942), Diana Bellessi (n. 1942), Santiago Sylvester (n. 1942), Tamara Kamenszain (n. 1947), Alicia Genovese (n. 1953), María Rosa Lojo (n. 1954), Silvio Mattoni (n. 1969) o Enrique Solinas (n. 1969), por mencionar solo unos pocos nombres, algunos de ellos también ensayistas que han reflexionado sobre el quehacer poético como indagación ontológica. Precisamente, esta línea poética ha dado lugar a una tradición crítica que se ha volcado a su estudio en la academia. Entre quienes, con sus trabajos, han contribuido, en la Argentina y fuera de ella, a consolidarla en los últimos años, cabe mencionar[4] a Enrique Foffani (1995, 2012), Graciela Maturo (1999, 2014), Jorge Monteleone (2009, 2016), Delfina Muschietti (1995, 2004), Ana Porrúa (2000), Ana María Rodríguez Francia (1995, 2003, 2007), María Amelia Arancet Ruda (2001, 2008, 2014), Daniel Freidemberg (1993, 2000), Jorge Fondebrider (2006, 2010), Melanie Nicholson (2002), Naomi Lindstrom (2009, 2016), Stephanie Anna Malak (2016), Pedro Luis Barcia (1984, 1998, 2006), David William Foster (1994, 1996), Geneviève Fabry (2008), Inmaculada Martín Lergo (2010), Francine Masiello (1985, 1986, 2013), los mismos del Barco (1996), Sylvester (2011, 2012), Kamenszain (2000), Genovese (2011) y Mattoni (2008), y, claro, a quienes participan en este número monográfico[5]: María Isabel Calle Romero (2011), Susana Cella (2011), Carolina Depetris (2001, 2004), María Elena Legaz (2010), Gabriela Milone (2003, 2014), Cristina Piña (1984, 2011, 2012, 2013, 2015), Tomás Vera Barros (2015) y Gustavo Zonana (1997, 2007, 2016). Los textos de los investigadores que colaboran aquí constituyen un auténtico aporte a los estudios, por un lado, en general, de la temática convocante y, por el otro, en particular, de los poetas considerados.

4. La lista presentada no pretende ser exhaustiva ni de los nombres que en ella podrían aparecer ni de los trabajos que de cada crítico se consigan en la nómina bibliográfica final, sino, únicamente, un breve catálogo orientativo, al que bien pueden agregarse, entre otras, buena parte de las referencias consignadas en los artículos del presente volumen.

5. Con el objeto de evitar repeticiones, los considero aquí solo en su faceta crítica, pero cabe aclarar que una parte de ellos bien puede incluirse en la lista de poetas cuyos trabajos exploran la dimensión ontológica.

En "La Otra Orilla o el Éxodo de un Sujeto a la Deriva", María Isabel Calle Romero estudia la poética de Alejandra Pizarnik como un deambular, estético y vital, por un universo nocturno, fragmentado y sembrado de duplicidades, en pos de un más allá en el que estas tengan resolución. En tal marco, el sujeto lírico se percibe perdido, extranjero, ajeno, y será el navegante que busque "la otra orilla", que se lance al mar para eludir "el infierno del doble". Pero, como bien queda condensado en símbolos como el espejo o el río, el yo poético pizarnikiano no es más que multiplicidad. Ese otro lado, ese puerto seguro, esa patria perdida siempre anhelada es el lenguaje mismo, que, sin embargo, acaba en el silencio: "Intenta establecer un lenguaje que la configure, trascender más allá gracias al verbo, pero el silencio la espera allí, al otro lado, en la otra orilla". Como bien expone Calle Romero, esta suerte de "tentativa de ascensión mística" trunca hizo de la autora de *Árbol de Diana* una voz incómoda dentro del circuito literario argentino en los sesenta, años en los que la atención se volvía a la poesía usualmente catalogada como social y comprometida, rasgo que subraya la extranjería no ya a nivel poético, sino también vital.

Susana Cella acomete la tarea de estudiar las relaciones entre poesía y ontología en la obra de Juan Gelman, empresa que, como ella reconoce, implica también, al menos en algún punto, la de explorar los contactos entre lírica y filosofía. Precisamente, la autora sostiene que la gelmaniana puede pensarse no ya como una muestra de una especie poética de indagación ontológica, sino como una exploración constante de "la obsediente pregunta por el *status* ontológico de la poesía". Apelando a Gianni Vattimo, Cella repasa el modo en que, en los sesenta, diversos autores rescataron las vanguardias en cuanto a lo que estas tuvieron de indagación ontológica, aspecto usualmente ignorado o minimizado. Incluso en los poemarios en los que se advierte más claramente la vertiente política, Gelman escapa de los clisés y se mantiene fiel a su particular modo poético, rasgo que adensa la materia tratada. Como bien apunta Cella, aun el exilio es motivo de reflexión; en particular, sobre cómo escribir en tiempos de horror y lejanía, de derrota y búsqueda de lo perdido/robado, sentir este último que lleva a Gelman a abrevar en intertextos que, en alguna medida, compartieron su empresa lírica: San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Hadewijch de Amberes, los poetas del tango, entre tantos otros. Si la poesía es, según definición del propio Gelman, "palabra calcinada", entonces, afirma Cella, "podría pensarse en la palabra forjada (en una forja) como material que se somete al elemento abrasador (como metáfora de sentimientos de índole diversa, razones y experiencias vitales o de lectura) que lo transforma en otra cosa, sin dejar de tener la misma sustancia, precisamente esa materia prima que no es sino la palabra". Así, concluye la autora, la palabra gelmaniana se serviría de la realidad como "fundamento que permite la fundación de algo (la poesía) que pasa a integrarla. La fundación es tarea del poeta, y ese estatuto que adquiere la poesía como parte del

mundo, su destino inexorablemente ligado al de la humanidad".

María Elena Legaz propone un repaso de la trayectoria poética de Olga Orozco a partir de la noción de "testigo en estado de vigilia", que da título al artículo. Este concepto remite a un pasaje de *Lo que queda de Auschwitz* en el que Giorgio Agamben se refiere a los poetas como fundadores de la lengua, aquellos que hacen que esta sobreviva, aun en situaciones extremas, en las que se pone en entredicho su misma posibilidad. En esta línea, desde su primer poemario, de 1946, hasta el noveno y último, de 1994, y también en sus dos libros de relatos, la pregunta por la creación poética es constante y se acendra con el paso de los años. Según afirma Legaz, esta interrogante no es autónoma y comporta también la problemática de la complejidad de lo real y aun de "otros territorios", emparentados por un tiempo con los "juegos peligrosos" —la magia, el tarot, los conjuros, los talismanes, entre muchos otros— que se revelarán, ya sobre el final del derrotero poético orozquiano, como inútiles para acceder a lo desconocido o nombrar el "verbo sagrado". En síntesis, como la tensión constante entre luz y sombra que puebla sus relatos de infancia, aquella que se establece entre palabra y silencio exhibe la constante lucha que vertebra la poesía de Orozco, concebida como continua indagación ontológica y búsqueda (imposible) de trascender la fragmentariedad en la que se halla el ser caído.

Con "La Alborada Desconocida", Gabriela Milone vuelve sobre la singular lectura que, en diversos textos —pero, sobre todo, en *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*—, Oscar del Barco hace de la lírica del entrerriano, a la que considera paradigmática, en la línea del "pensamiento poético" de autores como Stéphan Mallarmé, Rainer Maria Rilke o Maurice Blanchot. Milone propone desentrañar la *operación* delbarqueana a partir de la noción de "intemperie sin fin", esto es, de la idea de una lírica, despojada y desnuda hasta el extremo, que el lector debe dejar ser, es decir, recibir como pura donación de gracia y no interpretar como discurso predicativo: la poesía, sostiene del Barco, "no dice nada", es, de algún modo, un *sin-sentido*, el puro *hay*, un afuera del lenguaje al que, en cierta manera, remiten los pronombres. La poesía es, así, *ser-sin-ser* que carece de autor y de objeto; nuevamente, *pura donación*. La lírica orticiana sería paradigma del gesto ético del poeta, que rechaza la lógica utilitaria y comulga con el mundo en un "panteísmo *singular*: no conceptual, sino experiencial y fundamentalmente ético de la escritura poética". Teniendo en cuenta estas reflexiones, Milone propone detenerse en la *ética* que del Barco postula en la lírica de Ortiz, pero a la luz de la idea del peso fónico de la palabra en el habla poética: se trata, según propone la autora, "una *ética fónica*, o mejor, una *fon-ética* donde *sonido* y *don* son concomitantes".

"Búsqueda, Frustración y Encuentro: Poesía y Trascendencia en Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik" se titula el artículo de Cristina Piña. En él, la investigadora repasa, en primer término, cómo, desde el siglo XIX, el absoluto reli-

gioso ha sido gradualmente sustituido, en la lírica occidental, por el poético, desde el Romanticismo alemán hasta el surrealismo, pasando por figuras como las de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphan Mallarmé. En esta línea, Piña estudia, como reza el encabezado, las distintas —contradictorias, incluso, si se comparan las resoluciones a las que llegan— y heterodoxas modulaciones que adquiere la búsqueda de trascendencia en las trayectorias poéticas de esas tres autoras, y los meandros que cada derrotero describe. En primer lugar, Orozco explora tempranamente el contacto con la divinidad apelando a los "juegos peligrosos" y otras prácticas para luego retornar a una relativa ortodoxia y acabar su "apasionada búsqueda" en la duda y la tristeza ante el fracaso. Por su parte, Pizarnik "parte de una singular confianza en el absoluto literario como instancia de realización ontológica", pero abandona paulatinamente esa fe juvenil y termina su breve existencia sucumbiendo al "desgarramiento y el dolor extremo". Por último, Biagioni, la única cuyo camino culmina en tonos celebratorios, luego de abdicar de sus certezas religiosas a partir de su tercer poemario, alcanza "un encuentro casi místico con la divinidad, pero desde una excepcional perspectiva inmanentista, desjerarquizada y de afirmación de la vida más allá de cualquier dualismo".

En "*Estrella de la mañana*, de Jacobo Fijman. Entre la Vanguardia y la Escritura", síntesis de un capítulo de su tesis doctoral, Tomás Vera Barros aborda el último poemario fijmaniano a la luz de los procedimientos de, por un lado, las vanguardias, que le fueron contemporáneas, y por el otro, la mística y la poética oral hebrea propia del Antiguo Testamento. En la convergencia y reinvención de esas vertientes —propone el investigador—, radica la "cualidad experimental" del libro estudiado, su originalidad, en un contexto de producción signado por el giro hacia posturas políticas, sociales y religiosas de corte conservador. En sintonía con este marco, en la línea de Eloy Merino (2010), Vera Barros subraya "el carácter performático de los poemas [de *Estrella de la mañana*] en términos de socialización de la conversión", es decir, como una prueba de fe a fin de congraciarse con sus coetáneos.

Víctor Gustavo Zonana escribe "Olga Orozco: Hacia una Conceptualización Trascendente de la Temporalidad", donde se aboca al estudio de esa dimensión directriz de la lírica —e incluso de la escritura ensayística-metatextual— de la poeta pampeana, asunto sobre el que la crítica no se había detenido de modo sistemático hasta aquí. Si bien, en la idea del tiempo orozquiana, se advierte el influjo del neorromanticismo del 40, otro tanto puede afirmarse —sostiene el estudioso— de un "horizonte metafísico, trascendente e incluso cristiano, aunque con elementos tomados de las cosmogonías gnósticas", de lecturas filosóficas y experiencias personales combinadas. En los poemarios tempranos, el sujeto lírico expresa el sufrimiento que le suscita el carácter destructor del tiempo, pero, en los libros siguientes, esta actitud se trueca en una más combativa, y en este contexto, la creación poética resulta un arma predilecta, aun con

las incertezas que implica el futuro y que se expresa en diversos poemas. Para ilustrar la temporalidad, Orozco recurre —y recrea—, principalmente, a las metáforas occidentales del enemigo y del espacio, a las que suma otras de raigambre bíblica.

Además de los artículos de investigación antes señalados, se incluye en el presente número monográfico una entrevista de Carolina Depetris a la narradora y poeta María Rosa Lojo, una suerte de continuación del diálogo que ambas mantuvieran hace algunos años y que fuera publicado en la revista *RILCE*, de la Universidad de Navarra. En este nuevo reportaje, Depetris y Lojo abordan, a partir de la obra de esta última, la condición de la poesía y de lo poético, el acto de escribir a lo largo de toda esa trayectoria que se compila en *Bosque de ojos*, y aun la categoría de "microficción" con la que se clasifica ese libro, que reúne textos originalmente publicados bajo el rótulo de "poesía". "Poesía, Poética, Creación: Diálogo con María Rosa Lojo" constituye, de este modo, no solo un profundo acercamiento al quehacer poético como indagación ontológica, sino también una oportuna ocasión para acercarse a una de las voces actuales que mejor ilustra esta concepción: "los poetas somos de algún modo, chamanes que entramos y salimos de otros planos de la realidad", dice la autora de *Visiones*.

No es casual, como habrá advertido el lector, que todos los poetas considerados en el monográfico hayan nacido (salvo Lojo) antes de mediados del siglo pasado. Este hecho parecería responder a la esquivez o incomodidad que suscita la cercanía de la lírica de indagación ontológica más reciente, lo que pone al descubierto que restan aún trabajos críticos que contribuyan a fortalecer la serie crítica en la que el presente número se inscribe. Tampoco es fortuito que el nombre que más se repita en el volumen aquí presentado sea el de Olga Orozco. En rigor, esto puede interpretarse como sintomático: la autora de *Los juegos peligrosos* ilustra, a la vez, el cambio de itinerario —del religioso al ontológico— en la poesía contemporánea, así como el creciente y sostenido interés de la crítica por esas búsquedas que escapan de cualquier ortodoxia doctrinal. En el mismo sentido pueden pensarse las obras de Fijman, en la encrucijada experimental entre vanguardia, mística y poética hebrea; de Pizarnik, que apuesta todo al lenguaje y fracasa; de Biagioni, quien despliega paulatinamente una singular inmanencia trascendental luego de la ruptura radical que marca *El humo*; de Gelman, que apela a diversas tradiciones discursivas y crea un lenguaje notablemente distintivo para intentar decir lo indecible de la pérdida; de Juan L. Ortiz leído por del Barco, quien ve en la lírica del entrerriano un gesto ético como *ser-sin-ser* y pura *donación*; o aun de Lojo, quien, en su diálogo con Depetris, concibe al poeta como una suerte de chamán que hace de nexo entre dos mundos. Este número monográfico de *Gramma* constituye, así, una revisión de los estudios sobre los autores aquí contemplados y, a la vez, una contribución a esa serie crítica que entiende la poesía —no obstante las múltiples y diversas modulaciones que cada estudio adopta— como indagación ontológica, como

un modo de vivenciar o conocer eso que, en palabras de Hugo Mujica, "nos excede".

Referencias Bibliográficas

Aragón, R. R. (1967). *La Poesía Religiosa Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Arancet Ruda, M. A. (2001). *Jacobo Fijman, una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.

Arancet Ruda, M. A. (2008). Primer libro de Miguel Ángel Bustos: diseños cabalísticos. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* (19), 1-16. Recuperado el 23 de febrero de 2016, de http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/arancetruda.html.

Arancet Ruda, M. A. (2014).Viel, así en el cielo como en el canon: un lugar en el corpus de la poesía argentina. *Letras*, (69-70), 9-34.

Barcia, P. L. (1984). Leopoldo Marechal o la palabra trascendente. En Marechal, L. *Poesía 1924-1950* (pp. 7-35). Buenos Aires: Ediciones del 80.

Barcia, P. L. (1998). La poesía de Marechal o la plenitud del sentido. En Marechal, L. *Obras completas. I. La poesía* (pp. ix-xvii). Buenos Aires: Perfil Libros.

Barcia, P. L. (2006, julio). La actitud religiosa de Ricardo Güiraldes. *Universitas* (2), 79-92.

Calle Romero, M. I. (2011). *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra* [Tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.

Cárcano, E. (2017). *"Con los ojos en la noche": la poesía "mística" de Jacobo Fijman en los márgenes* [Tesis doctoral]. Buenos Aires: Universidad del Salvador.

Cella, S. (2011). Las refracciones del líquido amniótico: Héctor Viel Temperley. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 15-35). Buenos Aires: Del Dock.

Certeau, M. de (2006). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII* (Colell Aparicio, L., Trad.). Madrid: Siruela.

Del Barco, O. (1996). *Juan L. Ortiz. Poesía y ética.* Córdoba: Alción Editora.

Depetris, C. (2001). Carolina. *Sistema poético y tradición estética en la obra de Alejandra Pizarnik* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Depetris, C. (2004). *Aporética de la muerte: Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Fabry, G. (2008). *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman.* Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.

Foffani, E. (1995). La lengua salvada. Acerca de *dibaxu* de Juan Gelman. En Spiller, R.

(Coord.). *Culturas del Río de la Plata (1973-2005): transgresión e intercambio* (pp. 183-202). Madrid: Vervuert.

Foffani, E. (2012). Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa. En Kamenszain, T. *La novela de la poesía. Poesía reunida* (pp. 5-47). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Fondebrider, J. (Ed.). (2010). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006.* Buenos Aires: Libros del Rojas.

Fondebrider, J. (Comp. y Pról.). (2010). *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Bajo la Luna.

Foster, D. W. (1994). The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik. *Hispanic Review*, *62* (3), 319-347.

Foster, D. W. (1996).Of Power and Virgins: Alejandra Pizarnik's *La condesa sangrienta*. En Peavler, T. J. & Standish, P. (Eds). *Structures of Power; Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction* (pp. 145-158). Albany: State University of New York Press.

Freidemberg, D. (1993). Poesía argentina en los años 70 y 80. La palabra a prueba. *Cuadernos hispanoamericanos*, (517-519), 19-160.

Freidemberg, D. (2000). Reverberaciones, llamados, misterios: Juan L. Ortiz. *INTI*, (52-53), 79-98.

Gadamer, H-G. (1993). *Arte y verdad de la palabra* (Zúñiga García, J. F. & Oncina, F., Trads.). Barcelona: Paidós.

Gadamer, H-G. (1999). *Verdad y método I* (Aguad Aparicio, A. & de Agapito, R., Trads.). Salamanca: Ediciones Sígueme.

Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Heidegger, M. (2006). *Carta sobre el Humanismo* (Cortés, H. & Leyte, A., Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía (El origen de la obra de arte/Hölderlin y la esencia de la poesía)* (Ramos, S. Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kamenszain, T. (2000). *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía).* Buenos Aires: Paidós.

Legaz, M. E. (2010). *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz.* Buenos Aires: Corregidor.

Lindstrom, N. (2009). El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (22). Recuperado el 29 de enero de 2018, de. www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v22/lindstrom.html.

Lindstrom, N. (2016). *Estrella de la mañana* de Jacobo Fijman: poesía y apocalipsis.

Perífrasis, *7* (13), 55-67.

Malak, S. A. (2016). *Transcending Immanence: Poetic Reason and Mysticality in Twentieth Century Christian and Jewish Latin American Poetics* [Tesis doctoral]. Texas: The University of Texas at Austin. Recuperado el 20 de octubre de 2017, dehttps://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/40337/MALAK-

Martín Lergo, I. (Coord.) (2010). *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Martínez Fernández, J. M. (1998). *Tres caminos y nueve voces en la poesía hispanoamericana contemporánea* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense. Recuperado el 22 de febrero de 2018, de www.cervantesvirtual.com/obra/tres-caminos-y-nueve-voces-en-la-poesia-religiosa-hispanoamericana-contemporanea--0/.

Masiello, F. (1985). ExCentric Odyssey: The Poetry of Jacobo Fijman. *Hispanic Journal*, *6* (2), 33-44.

Masiello, F. (1986). Viajeros excéntricos: Fijman y Marechal. En *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia* (pp 135-147). Buenos Aires: Hachette.

Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura).* Rosario: Beatriz Viterbo.

Mattoni, S. (2008). *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*. Córdoba: Alción Editora.

Maturo, G. (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.

Maturo, G. (2014). *La poesía. Un pensamiento auroral*. Córdoba: Alción Editora.

Merino, E. (2010). La conversión religiosa y su *performance* en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (23). Recuperado el 22 de febrero de 2018, de www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/merino.html.

Milone, G. (2003). *Héctor Viel Temperley. El cuerpo en la experiencia de Dios*. Córdoba: Ferreyra Editor.

Milone, G. (2014). *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Monteleone, J. (2009). La poesía como tierra sin mal: habla, mirada, gracia y donación. En Bellessi, D. *Tener lo que se tiene. Obra reunida* (pp. 5-45). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida.* Rosario: Nube Negra Ediciones.

Muschietti, D. (1995). Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga. En Spiller, R. (Coord.). *Culturas del Río de la Plata (1973-2005): transgresión e intercambio* (pp. 217-228). Madrid: Vervuert.

Muschietti, D. (2004). Juan L. Ortiz, barroco de la levedad. *Hispanic Poetry Review*, *4* (1), 1-36.

Nicholson, M. (2002). *Evil, Madness and the Occult in the Argentine Poetry.* Gainesville, Florida: University Press of Florida.

Piña, C. (1984). Nota Preliminar. En Orozco, O. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* (pp. 13-55). Buenos Aires: Celtia Editorial.

Piña, C. (2011). Viel Temperley, el místico extraterritorial. En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 121-135). Buenos Aires: Del Dock.

Piña, C. (2012). *Límites, Diálogos, Confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Corregidor.

Piña, C. (2013). Héctor Viel Temperley: de márgenes, exclusiones y extraterritorialidades. *Gramma* (51), 136-150.

Piña, C. (Ed.) (2015). *En la trastienda del lenguaje. Nueve miradas a la escritura de Alejandra Pizarnik*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburg/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Porrúa, A. (2000). Miguel Ángel Bustos: "Una salvaje profecía". *INTI*, (52-53), 317-325.

Rodríguez Francia, A. M. (1995). *Perspectivas religiosas en la poesía argentina. Alfredo R. Bufano. Francisco L. Bernárdez. María Rosa Lojo.* Buenos Aires: El Francotirador Ediciones.

Rodríguez Francia, A. M. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser.* Buenos Aires: Corregidor.

Rodríguez Francia, A. M. (2007). *El "Ya, pero todavía no" en la poesía de Hugo Mujica.* Buenos Aires: Editorial Biblos.

Sylvester, S. (2011). ¿Un místico entre nosotros? En Cassara, W.; Cella, S.; Fara, D; Ioskyn, J.; Mallol, A.; Martínez Zuccardi, S.; Mattoni, S.; Monteleone, J.; Muschietti, D.; Piña, C. & Sylvester, S. *Viel Temperley* (pp. 136-142). Buenos Aires: Del Dock.

Sylvester, S. (2012). *La identidad como problema: sobre la cultura del norte.* Mar del Plata: EUDEM & EUNSa.

Valente, J. Á. (1994). Conocimiento y comunicación. En *Las palabras de la tribu* (pp. 19-25). Barcelona: Tusquets.

Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente* (Oñate, T., Trad.). Barcelona: Paidós.

Vera Barros, T. (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini* [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad Nacional de

Córdoba. Recuperada el 12 de febrero de 2016, de http://www.ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/2013/05/VERABARROS_EBOOK.pdf>.

Videla de Rivero, G. (2011).Poesía religiosa argentina. *Intensidad secreta*, de Mariana Genoud de Fourcade. *Revista de Literaturas Modernas*, (41), 15-45.

Zonana, V. G. (1997). La Poética de Alejandra Pizarnik. *Revista Signos*, *30* (41-42), 119-144.

Zonana, V. G. (2007). La poética de Olga Orozco en sus textos. En Zonana, V. G. (Ed.) & Molina, H. (Coed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina. Desde 1950* (Vol I., pp. 385-444). Buenos Aires: Corregidor.

Zonana, V. G. (2016). La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco. En Attala, D. & Fabry, G. (Eds.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 553-566). Madrid: Trotta.

La Otra Orilla o el Éxodo de un Reflejo a la Deriva

María Isabel Calle Romero*

Resumen: El camino hacia el silencio de la poesía de Alejandra Pizarnik se inicia tras la caída del sujeto poético en un mundo de ensueño y vigilia subyugado por la mortalidad y la negrura de la noche. La tentativa de ascensión mística hacia la bóveda celeste enardece el decaimiento continuado de un alma platónica extraviada entre dos aguas. El lenguaje conformará la salida a la fragmentación del sujeto, objeto ambicionado y buscado a través de todos sus versos, pero incapaz de salvarla de la muerte nocturna. El doble y la duplicidad se revelan mediante el río, el navegante, el mar, el espejo: la otra orilla. Orillas entre las que el ángel caído deambula buscando el final de la agonía. Alejandra Pizarnik se muestra como una voz dispareja dentro de los círculos literarios argentinos propios de los años 60, sus inclinaciones metafísicas rehúyen de una poesía social y comprometida, también aquí se aleja del paradigma establecido.
Palabras Clave: Poesía Hispanoamericana; Pizarnik; Ontología; Orilla; Lenguaje; Silencio; Doble; Espejo.

Abstract: *The path to the silence of Alejandra Pizarnik's poetry begins after the fall of the poetic subject in a dream and waking world subjugated to the mortality and the blackness of the night. The attempt of mystical ascension towards the celestial vault inflames the continued decay of a platonic soul lost between two stools. The language will form the exit to the subject fragmentation, which is an object sought and searched for through all its verses but unable to save her from the nightly death. The double and duplicity reveal through the river, the navigator, the sea, the mirror: the other shore. These are banks between which the fallen angel wanders around looking for the end of the agony. Alejandra Pizarnik shows herself as an unequal voice within the Argentine literary circles of the 60s, her metaphysical inclinations shun a social and committed poetry and, here, she also moves away from the established paradigm.*

* Doctora en Filología Románica por la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España) y docente en la misma institución. Correo electrónico: mariaisabel.calle@urv.cat.
Fecha de recepción: 4-12-17. Fecha de aceptación: 9-05-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 26-39.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

***Keywords*:** *Spanish-American Poetry; Pizarnik; Ontology; Bank; Language; Silence; Double; Mirror.*

Tras la caída del sujeto lírico en un mundo de ensoñación insondable en el que la muerte, la oscuridad nocturna y el silencio rigen el lenguaje poético, el mutismo se adueña de cada uno de los versos de Alejandra Pizarnik[1]. Esto constituye una relación inconcebible con el otro, un intento de unidad alienada, principio ontológico predominante en cada una de sus estrofas.

La mirada piramidal sorjuaniana[2] del ser descendido hacia los anhelados astros conforma un insólito universo lírico en el que la extrañeza y la condición de extranjería riegan los suspiros malogrados de una inocencia caduca hasta alcanzar la musicalidad de un infierno que aniquila al silencio lingüístico.

La infinidad de márgenes, límites, aristas y extremos que observamos en sus versos y en su trayectoria vital provocan una esencia poética navegante en mitad de un océano de ensoñaciones, naufragio último para el que ni siquiera el lenguaje, por instantes arribo a la cumbre nocturna, puede redimir al sujeto poético. No existe un lugar al que llegar, tan sólo un camino errante del alma que intenta, mediante sus múltiples otredades, encontrar la solución al deambular vital.

Los vaivenes de Alejandra Pizarnik entre las tierras que conformaron su vida y su poesía siempre han dificultado la clasificación dentro de los cánones literarios ortodoxos.

---

1. "La poética de Alejandra Pizarnik puede describirse como una tentativa de penetrar la esencia de la poesía. Pero este intento traza en realidad el itinerario de un exilio. Así, al reconocer su condición de ser caído, de criatura «cautiva del reino perdido», la poeta intenta protegerse mediante la construcción de un refugio literario que le sirva a su vez de puente de retorno. Su viaje concluirá al descubrir la evanescencia de ese refugio de palabras, la imposibilidad de retorno" (Zonana, 1997, pp. 119-120).

2. Octavio Paz reflexiona también respecto al título de este largo poema, *Primero Sueño*, y propone otro, el del "Triunfo de la noche". La pirámide es uno de los símbolos más significativos y sugiere la existencia de dos pirámides, una de sombra y otra de luz. La de la sombra, la sublunar, representa el accidente, la corrupción y el pecado (Paz, 1985, p. 485):
Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las estrellas:
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la vaporosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes.
(Cruz, 2000, p. 269)

En los inicios de sus andares poéticos, Alejandra Pizarnik se impregnó de una temprana influencia neorromántica y más tarde de los grupos vanguardistas a quienes conoció directamente, aunque su postura nunca tuvo una claridad surrealista ni tampoco estéticamente realista o socialmente comprometida, sino todo lo contrario, se independizó de las corrientes ordinarias de la década de los 60, dejando a un lado lo real y lo social. Alfredo Andrés enumera, en el prólogo de su libro *El 60*, los tópicos comunes de los poetas de esta época y, a pesar de que la mayoría tiene cierta relación con una tendencia realista y social, incorpora una inclinación hacia preocupaciones metafísicas en la que adscribe a A. Pizarnik:

> La ondulación metafísica no es común en la poesía del 60 si consideramos masivamente a sus autores. Pese a esto, y quizás pueda parecer curioso (yo diría que más que curioso es sintomático), varios de los puntos más altos de la misma pueden encontrarse en poetas cuya proyección metafísica gravita en forma fundamental: Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik, Miguel Ángel Bustos, Omar Rubén Aracama (Andrés, 1969, p. 21).

Alejandra Pizarnik siempre mostró cierta disociación con los desvelos sociales y cotidianos, lo que inquiere una voz acrisolada y dispareja del panorama literario contemporáneo. Tanto Nélida Salvador como Alfredo Andrés, Horacio Salas, Stefan Baciu y Tomás Guido Lavalle, en sus respectivas obras, incluyen dentro de la llamada "Generación del 60" a una serie de poetas que no siguen los paradigmas sociales y realistas que predominan durante esos años, anexando a A. Pizarnik entre estos. Del mismo parecer es Cristina Piña en su obra *Poesía de fin de siglo*:

> Erróneamente, se ha tendido a considerar la década del sesenta marcada de forma casi hegemónica por la poesía de tono coloquial y orientada hacia las preocupaciones sociales […] por otro lado se desarrolla una línea de corte metafísico, cuyos representantes mayores en sus dos variantes son Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz… (Piña, 1996, p. 48).

Nélida Salvador (1969) asocia a Alejandra Pizarnik al seno de una promoción llamada "neohumanista"[3], preocupada por el desarraigo del hombre moderno:

> Esta promoción "neohumanista", que aspira a lograr plena individualidad a través de un total despojamiento retórico, quiere escribir de sí misma, olvidando conscientemente las formulaciones apriorísticas sugeridas por grupos ideológi-

3. También Horacio Salas, en *La Poesía de Buenos Aires*, reflexiona sobre esta posible corriente adherida al movimiento vanguardista argentino.

> cos estetizantes, según sus propias afirmaciones, pero sin que ello implique un alejamiento de la realidad temporal o de los lazos que unen al individuo con los demás seres humanos.

El sentimiento de no pertenencia pizarnikiano se desdobla a lo largo de su poesía y de su existencia. Ilustrado con un retrato a pluma por Luis Seoane[4], en *La tierra más ajena*, la sustancia poética se convierte en "ajena", intuyendo aquí, en los empieces de su recorrido poético, el sentimiento de extranjería de la poeta, no solo en el ámbito familiar por su condición de emigrada, sino también en el lírico. Este terruño intruso e impropio será aquella tierra suspirada e hipada, la otra orilla tan ardua e ímproba a la que constantemente tendrá ansias de partir: la poesía. Y en estas primeras obras el otro margen del universo ficcionado no lo conformará solo la poesía, sino que la infancia y la inocencia perdida en el viaje deambulante del ángel harapiento inundarán las noches de los versos iniciales.

En el ambiente humeante y bucólico que se respiraba en los círculos literarios del momento, A. Pizarnik hallará su voz propia, aquella que se sumerge en las olas funestas y destructivas de la muerte, el desamparo, la noche y la subjetividad completa.

Toda esta amalgama de desesperanza, incomunicación y aislamiento se dará cita en *Las aventuras perdidas*. Esta nueva obra, dedicada a Rubén Vela[5], desempeña una función recopiladora de todo lo poetizado anteriormente para dar un paso adelante y preparar la nueva extranjería parisina. En él, se abandona la seducción de la muerte para escabullirse de una realidad que la convierte, nuevamente, en exiliada incluso de su propio nombre[6]. Este desarraigo es múltiple: es un desplome al colisionar con el muro ecuánime de la realidad; es un desamparo inducido por la venida de una adolescencia taimada y de una madurez racional que exilia la plenitud inocente de la infancia; y es la exclusión de sus propias meditaciones y reconcomios debido a las limitaciones que el lenguaje ejerce, ahogando todo intento de catarsis poética. Así lo manifiesta en su diario:

---

4. Luis Seoane, pintor y poeta argentino de padres gallegos, fue también ilustrador de varias obras de poetas como Álvaro Cunqueiro o A. Pizarnik, entre otros.

5. "Pero sí hay mucho que decir de tu última carta. Desde hace muchos años no he sentido una alegría tan enorme, la he llevado conmigo, tan junto a mí, tantos días, la he releído tanto… Quisiera, cuando pueda reunir en un volumen mis poemas, dedicártelos. Ello sería un muy pequeño testimonio de mi agradecimiento por tu adhesión, por tu gran apoyo" ([carta a Rubén Vela, sin fecha] Bordelois, 1998, p. 37).

6**. Sólo un nombre**
alejandra Alejandra
debajo estoy yo
alejandra
(Pizarnik, 1956, p. 22)

> 16 de mayo de 1958
> Insomnios dedicados a la infancia tan lejana. Infancia lamentable, rota, como una buhardilla llena de ratones y de carbón inútil. He intentado rescatar un solo recuerdo hermoso pero no lo he conseguido. Todo lo contrario: a medida que me alejo en el tiempo me veo más desdichada, en dificultades con la gente, hastiada, 'niña falsa y enferma de los suburbios tenebrosos'. Ahora me pregunto cómo logré sobrevivir, cómo no me aniquilaron absolutamente (Pizarnik, 2005, pp. 126-127).

En 1964, tras la estancia jovial, fausta y próvida en el París de sus ilusiones, regresa a su natal Buenos Aires como consecuencia de la presión familiar y la enfermedad de su madre que fue operada por entonces[7]. Retorna a la Argentina con la madurez adquirida gracias a *Árbol de Diana* y como figura poética ilustre, con varios contactos interesantes. Con su ya consabida inquietud social reanuda sus vínculos con los círculos más acreditados, culturales e intelectuales, llegando a convertirse en ocasiones en una guía virgiliana de nuevas promesas, dándolas a conocer dentro del ámbito secular de la difusión de un escritor. Tras el regreso, la condición de exiliada vuelve a hacerse patente en sus diarios luego de abandonar lo que talmente fue su única patria, París:

> Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (Pizarnik, 2005, pp. 397-398).

Se agregan a esta angustia substancial de alienación, a esa "tierra más ajena" de los albores poéticos, una serie de símbolos fielmente vinculados a la idea del otro, del más allá[8], al otro lado de la entelequia, de la poesía y de la propia existencia.

En este sentido el sujeto lírico se convierte en navegante expatriado de su propia poesía, cuyo único empeño será partir hacia una nueva ribera. El ansia de marchar camino de un horizonte disímil de la realidad que lo asedia, un ignorado cosmos en la otra orilla, en el que la placidez y el amor aguardan, hace que los acólitos sumisos de

7. "parece que tendré que ir nomás pues mi pobre madre anda en nostalgias; me dice además, que la han operado, me lo dice sin darle importancia" ([carta a Ivonne Bordelois, 5-VIII-1963] (Bordelois, 1998, p. 229).

8. "Este último *allá* se sustenta sobre la ruptura de la deixis espacial —aquí, ahí, allí—, a la manera de *au-delà* del simbolista francés Jules Laforgue. Venía a significar la destrucción de un mundo al tener que enfrentarse a la contingencia del aquí, al preciso instante en el que se exige la imposible definición de uno mismo" (Fuentes, 2007, p. 113).

este éxodo hacia la construcción de una vida alejada y extraña al dolor y a la zozobra metafísica se transfiguren en ángeles, pájaros y barcos. Navío que afrontará uno de los desafíos más dificultosos de la poesía de A. Pizarnik, puesto que el sino del navegante dependerá de la maestría en el manejo. Es por ello que, al dejar su propia vida en manos de esta fortuna marinera, el barco, el mar y sus fulgurantes olas son avistados como confines paradójicos: destrucción y verdugo en algunas ocasiones o esperanza y sublime subterfugio en otras[9].

En los más precoces inicios de *La tierra más ajena*, dos poemas referencian esta pretensión de zarpar hacia la orilla de la otredad en unos buques todavía impregnados de ingenuidad. En "Puerto adelante", deambula por un embarcadero ficticio, custodiada siempre por la soledad y el retraimiento hasta atollarse en la sombra y en la opacidad húmeda antes de abandonarse "Muy junto a ese barco gigante de rayas rojas y blancas y verdes… irse, y no volver" (Pizarnik, 1955, p. 30). En "Lejanía", incorporado en el apartado conclusivo "Un signo en tu sombra" de la misma obra, el barco se identifica con el yo enamorado latente de los poemas postreros, bajel inmaculado y acendrado al igual que la emoción que la envuelve en esos momentos: "Mi ser henchido de barcos blancos. / Mi ser reventando sentires" (Pizarnik, 1955, p. 42).

El navegante es el único que puede zafarse del muro que comporta la existencia no poética ("como el navegante en el horror de la civilización" [Pizarnik, 1956, p. 7]) y el mar es la salvación que puede transportarla hacia la margen del lenguaje, de la palabra: "Dile que los suspiros del mar / Humedecen las únicas palabras / Por las que vale vivir" (Pizarnik, 1956, p. 17).

Partir. Emigrar a una playa incomparable y no volver, exiliarse a un singular e inconcebible paraje en el que la luz del sol y su sangre no sean capaces de dolerle ni angustiarle como hasta ahora han hecho. Partir para dejar atrás todo aquello que oprime su existencia. Partir impetuosamente:

La última inocencia

Partir
en cuerpo y alma
partir

Partir
deshacerse de las miradas
piedras opresoras
que duermen en la garganta

9. Es uno de los motivos recurrentes de la tradición clásica: el *homo viator* por oposición al hombre sedentario, (hombre viajero) donde se entiende la vida como un camino que nunca ha de volver.

He de partir
no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada
no más formar fila para morir

He de partir

Pero arremete ¡viajera!
(Pizarnik, 1956, p. 18)

Se origina un sueño de esperanza vehemente tanto del alma como del cuerpo, no solo el alma ansía elevarse como pájaro o ángel, ahora el cuerpo la escoltará en esta travesía, alejándose sin remedio de todo aquello que la oprime mediante un paralelismo continuado: las miradas y las palabras que subyugan su existencia, la propia realidad en la que solo cabe esperar la muerte. Debe partir con ímpetu y frenesí para conquistar su fin. La necesidad deontológica de perseguir la búsqueda[10] de la tierra prometida, de la palabra, se prolonga en su tercera obra, *Las aventuras perdidas*: "Pero esta inocente necesidad de viajar / entre plegarias y aullidos" (Pizarnik, 1958, p. 15). El mar y sus barcos se transforman en el enclave esencial para eludir el infierno del doble, solamente la fuerza de la purificación de sus aguas puede hacer desaparecer las diferentes imágenes líricas que se reflejan en el espejo[11] de la multiplicidad:

¿Cómo no me suicido frente a un espejo
y desaparezco para reaparecer en el mar
donde un gran barco me esperaría
con las luces encendidas?
(Pizarnik, 1958, p. 25)

Conectado con el mar, el río dificulta el paso al ajeno universo pretendido y emerge como frontera infranqueable entre los dos mundos distanciados.

El río[12], en la obra poética de Pizarnik, es un elemento conexo con la muerte, es el Leteo

10. "Pizarnik repasa una y otra vez la posibilidad de hacer poesía, de encontrar la palabra poética perfecta, de poder decirla y, al hacerlo, obliterar la sindéresis en favor de una capacidad expresiva genuina. Esta indagación está, a su vez, estrechamente vinculada a una búsqueda ontológica" (Depetris, 2001, p. 35).

11. La otredad y el espejo conforman el núcleo substancial de la poesía pizarnikiana: "En la producción de Alejandra Pizarnik, la dinámica especular propicia un desarrollo de lo mismo a lo otro; es decir, un tránsito desde la escisión hasta la disociación. Si lo primero implica una fisura psíquica, lo segundo exige una desfamiliarización con respecto a la propia imagen. En definitiva, el desdoblamiento deja paso a la otredad" (Bagué, 2012, p. 5).

12. Desde la tradición bíblica: "omnia flumina intrant in mare et mare non redundant" (Eclesiastés 1,

en el que las almas y los cuerpos muertos flotan y navegan. No es de extrañar que sobre las deletéreas aguas encontremos cadáveres natátiles ("beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto, y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría" [Pizarnik, 1968, p. 23], o "el padre, que tuvo que ser Tiresias, flota en el río" [Pizarnik, 1971, p. 13]) o voces que la emplazan a caminar hacia la muerte:

> Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama.
> Y tantos sueños unidos, tantas posesiones, tantas inmersiones en mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Junto al río la muerte me llama. Desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría (Pizarnik, 1968, p. 59).

En este largo poema, "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos", el río se transmuta en el constituyente fundamental en el que la muerte entona su melodía victoriosa sobre el yo poético, lo reclama sin tregua y encubre aquello que antes existió y que ahora se esconde en su cauce letal. La destrucción navega por el caudal del río y el alma se interroga sobre lo que se hallaba en esa orilla antes de que el río irrumpiera con su virulento torrente: "¿Qué hubo en el fondo del río? ¿Qué paisajes se hacían y deshacían detrás del paisaje en cuyo centro había un cuadro donde estaba pintada una bella dama que tañe un laúd y canta junto al río?". Desea ver el fondo del río para discernir si tras él preexiste algo que se "irrumpe y florece del lado de aquí". Pero la dama es la muerte: "desde donde el fondo del río está la muerte cantando". Es la "muerte de los cabellos del color del cuervo, vestida de rojo, blandiendo en sus manos funestas un laúd y huesos de pájaro para golpear en mi tumba". En la búsqueda del paraíso perdido solo se oculta la muerte. El poema o el sueño torna a cerrar su círculo en los últimos versos: "La muerte está cantando junto al río".

Las orillas provocan la duplicidad de los universos pizarnikianos y ejercen de límite entre ellos. El cuerpo poético se encierra en un lado del río, en una de sus orillas, y el resto, en el otro. Se desdobla entre los dos y deambula entre la infancia perdida y la pesadez de la ausencia en la que deriva ahora: "Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla" (Pizarnik, 1958, p. 10).

La duplicidad del alma provoca que se confronten prolongadamente en su poesía la bóveda celeste (sol, pájaros, cielo, ángel) y la orilla de la muerte (ensoñación, infierno, musicalidad) en la que la nostalgia y el desconsuelo azotan al yo:

7) y en conexión con el motivo seminal de Heráclito, el río configura un símbolo inmutable en todo el imaginario poético hasta ese Tiresias "que flota en el río" procedente de Apollinaire y que actúa como un símbolo andrógino (Apollinaire, 2009).

Aun cuando el amado
brille en mi sangre
como una estrella colérica,
me levanto de mi cadáver
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
voy al encuentro del sol.

Desde esta orilla de nostalgia
todo es ángel.
La música es amiga del viento
amigo de las flores
amigas de la lluvia
amiga de la muerte
(Pizarnik, 1958, p. 32)

Siempre es la "otra", el indefinido de lejanía respecto al sujeto, la que aguarda llevando en sus entrañas un futuro conspicuo, la que todavía conserva el amor imposible de alcanzar. El sujeto poético la interpela constantemente para que la deje partir a su lado y poder complacerse en el paraíso amoroso:

en la otra orilla de la noche
el amor es posible
—llévame—
llévame entre las dulces sustancias
que mueren cada día en tu memoria.
(Pizarnik, 1965, p. 20)

A través del espejo, la multiplicidad suscitada por el viaje y la búsqueda, las orillas y las diferentes realizaciones de ese anhelo poético[13] nunca conseguido se materializan en el reflejo de la irrealidad predominante de la ensoñación del alma.

El espejo es la fingida puerta en la que los universos de A. Pizarnik convergen y se reflejan, elemento a través del cual se exhibe aquello que no es la realidad, pero que forma parte esencial del yo. De esta forma, en los poemas de Pizarnik el espejo será la ventana[14] que mostrará las múltiples perspectivas que conforman el todo poético.

13. Para Chirinos, "La inexistencia de un 'significante final' y de aquel objeto que hemos perdido para siempre se revela en la insatisfacción del deseo que se constituye como un doloroso tránsito del mundo 'metafórico' del espejo al mundo 'metonímico' del lenguaje; es decir, del mundo unificado y regido por la identidad y la presencia a la cadena infinita de significantes donde no podrán estar presentes ni las personas ni las cosas" (Chirinos, 1998, p. 80).

14. "La ventana, en Pizarnik, es aquella de los simbolistas en el caso de la interpretación de una realidad, e

Pueden reflejarse tanto el espacio deseado como el espacio de la muerte o el silencio, puesto que el espejo es la causa de dos imágenes, una real y otra ficticia, una que la disuelve en la desolación y otra que provoca la ilusión de elevarse hacia ella.

En el lado del espejo del deseo se mira el poema "14" de *Árbol de Diana* (1965, p. 7). En el otro lado del espejo está la realidad, lo que el sujeto poético es: "hoy te miraste en el espejo / y te fue triste estabas sola" (Pizarnik, 1956, p. 11), "un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas" (Pizarnik, 1962, p. 32), "hay un espejo para nuestra triste transparencia" (Pizarnik, 1962, p. 47), "Miedo de ser dos / camino del espejo" (Pizarnik, 1962, p. 24). Pero gracias a la duplicidad provocada por el reflejo, la poesía ha podido nacer intrínsecamente en el yo poético: "Ella es su espejo incendiado" (Pizarnik, 1962, p. 27), "pulsamos los espejos hasta que las palabras / olvidadas suenan mágicamente" (Pizarnik, 1962, p. 41). Acaba aceptando esta concepción de la dualidad y reconociendo que es la vía única que la ha amparado durante su descenso y caída: "He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos" (Pizarnik, 1968, p. 27).

En "Caminos del espejo" se manifiesta este desdoblamiento inquebrantable de los sujetos poéticos en la poesía de Pizarnik (subrayamos en cursiva estas dualidades de los fragmentos más significativos del poema):

> Caminos del espejo
> II
> Pero a *ti* quiero mirar*te* hasta que *tu* rostro se aleje de *mi* miedo como un pájaro del borde filoso de la noche.
>
> III
> Como una *niña* de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia.
>
> V
> Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz *para hacer de mí* la ofrenda, el ramo que abandona el viento en el umbral.
>
> VI
> Cubre la memoria de *tu* cara con la *máscara* de *la que serás* y asusta *a la niña que fuiste*.

igualmente es un modelo interno de percepción. […] Cuando la autora habla de la infancia como ventana cerrada, habría una interiorización de esta infancia que no se ejecuta en lo real sino en una interioridad orgánica. A través de la infancia —ventana cerrada—, Pizarnik sería capaz de ver, de entrar en contacto con un exterior, pero se trataría de hecho de su propia interioridad, descuajada de lo real, y que es pura continuidad" (Buenaventura, 2012, p. 39).

VII
La noche de los dos se dispersó con la niebla. Es la estación de los alimentos fríos.

VIII
Y la sed, mi memoria es de la sed, *yo* abajo, en el fondo, en el pozo, *yo* bebía, recuerdo.

XII
Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo. No, *no estoy sola*. *Hay alguien aquí que tiembla*.

XIII
Aun si digo *sol* y *luna* y *estrella* me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo?
Deseaba un silencio perfecto.
Por eso hablo.

XV
Delicia de perderse en la imagen presentida. *Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy*. *Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento.*

XVI
Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues *al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma.*

XIX
Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, *una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo*. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.
(Pizarnik, 1968, p. 41)

La consecuencia de este reflejo en el espejo es la ruptura del yo poético en voces heterogéneas, rostros y máscaras. Estos se amplifican durante todo la trayectoria poética y conforman un microcosmos de dobles que vagan por los poemas repartidos en la noche, la muerte y la soledad: "No querer voces robando / semillitas arqueadas aéreas" (Pizarnik, 1955, p. 9), "tres voces fonean tres besos" (tal vez sean la del yo, el tu y el otro, las tres alejandras) (Pizarnik, 1955, p. 5), "Son mis voces cantando / para que no canten ellos" (Pizarnik, 1965, p. 4). Al final del recorrido, en "Piedra fundamental" y

"Del otro lado", la multiplicidad de estas voces[15] conformarán el verdadero yo poético: "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces" (Pizarnik, 1971, p. 13).

El silencio y el lenguaje acabarán siendo su única patria. Mediante la palabra espera fondear en la tierra prometida, especulará sobre la existencia y la función de la poesía en un indiscutible metatexto. La controversia del lenguaje[16] y la perpetua reflexión sobre el acto poético en sí mismo abarcan los poemas fundacionales de su ontología mística hacia la salvación del alma. En "Piedra Fundamental", poema de *Extracción de la piedra de locura*, persevera en conseguir un lenguaje que la configure y la defina, intenta que se convierta en su refugio y amparo, sin dejar de presentir que más allá se oculta el silencio definitivo: "En el silencio mismo (no en el mismo silencio) / tragar noche, una noche inmensa, inmersa / en el sigilo de los pasos perdidos" (Pizarnik, 1971, p. 13).

Lenguaje (música) única patria. La salvación en el lenguaje será persistente: "Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del náufrago" (Pizarnik, 1971, p. 39), "Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Quizá en este poema que voy escribiendo" (Pizarnik, 1971, p. 13). Toda su patria perdida la conforma el lenguaje: "Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas" (Pizarnik, 1971, p. 13).

Sin embargo, el problema lingüístico[17] está indisolublemente unido al problema del silencio. Intenta establecer un lenguaje que la configure, trascender más allá gracias al verbo, pero el silencio la espera allí, al otro lado, en la otra orilla:

> De mí debo decir que estoy impaciente porque se me dé un desenlace menos trágico que el silencio. Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude. Desde mi respiración desoladora yo digo: que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio […]. Siempre he sido yo la silenciosa. Mi orientación más profunda: la orilla del silencio (Pizarnik, 1975, p. 158).

El camino de la búsqueda de la patria concluye aquí, en el silencio. Tras gozar de la inocencia y la felicidad entre los astros celestes, el alma poética deambula por los

15. "La poesía de Pizarnik refleja en toda su extensión una continua intranquilidad tanto poética como metafísica. Esta agitación se percibe en un intrincado juego de anhelos y reproches entre diferentes voces poéticas que, en la base, responde al inmenso dilema de buscar lo otro desde lo mismo" (Depetris, 2001, p. 36).

16. Respecto a la paradoja de la palabra libertadora pero inalcanzable, Rodríguez Francia afirma: "La palabra, en una investidura más dentro de esta lírica, se revela como herencia irrevocable, porque posee el lenguaje pero no puede consustanciarse con él; se trata de una "enfermedad" que, en el abismo del silencio (es el "horror", conforma otra figura de la ausencia)" (2003, p. 319).

17. Este agotamiento de la profundidad del lenguaje sin llegar al fondo de la misma procede de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud.

parajes de la ensoñación nocturna navegando de margen a margen de un río que la arrastrará hacia la muerte. Su única salvación y esperanza: el lenguaje, un lenguaje que se duplica en su doble enfrentado, en la antítesis mortífera que la llevará al silencio más profundo.

Es de esta forma cómo se articula la poesía pizarnikiana en su viaje ontológico hacia la incerteza. No aflora ninguna solución a la duplicidad y a la reflexión del alma en las diferentes orillas, no se arriba a ningún destino determinado sino que el espíritu va deambulando bajo una nocturnidad que ha pasado de ser la mayor enemiga a la mejor confidente del yo poético. Recuerda tiempos mejores en los que permanecía bajo el brillo de los astros celestes pero debe conformarse con la soledad y la incomprensión de la ensoñación en la que ha caído y desfallecido. En ningún momento el viaje ha concluido, es un sinvivir imperecedero y perpetuo en el que la esperanza y la angustia cubren el camino a seguir sin llegar a un objetivo final, sea la muerte o sea la salvación. Es esta la trascendencia del ser en la obra de Alejandra Pizarnik, el vaivén incontrolable e inevitable que conforma un universo propio repleto de reflejos y orillas del que no se puede salir y a los que no puede llegar; no se sabe si al final de túnel hay luz o sigue siendo sombrío y tenebroso, su poética se convierte en el devenir hacia lo desconocido. Sencillamente no se llega a alcanzar ninguna orilla, no hay patria, ni tan siquiera el silencio y el lenguaje han llegado a consolidarse como tal, sólo prima la incertidumbre entre el ser o la nada sartrianos dificultando un camino lleno de intentos de vivir en un lugar que se fragmenta debido a su incomprensibilidad e imperfección.

Referencias Bibliográficas

Andrés, A. (1969). *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos.

Apollinaire, G. (2009). *El encantador putrefacto. Las tetas de Tiresias*. Buenos Aires: Losada.

Baciu, S. (Ed.) (1974). *Antología de la poesía latinoamericana*. *1950-1970.* Albany: State University of New York Press.

Bagué, L. (2012). Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas. *Letral*, (8), 1-16.

Bordelois, I. (1998) *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral.

Buenaventura, S. (2012). El estar aquí y el mirar allí de Alejandra Pizarnik: travesía por el arte europeo del siglo XX. *Letral*, (8), 30-43.

Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio*. Fondo de Cultura Económica: México.

Cruz, S. J. I. de la (2000). *Poesía Lírica*. Cátedra: Madrid.

Depetris, C. (2001). Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik. *Mester*, (30), 35-51.

Fuentes, M. (2007). Luis Cernuda: una idea de España. En Duch Plana, M. (Ed.). *La II República espanyola. Perspectives interdisciplinàries en el seu 75è aniversari*

(pp. 107-120). Tarragona: Universitat Rovira i Virgili Publicacions.
Guido Lavalle, T. (1969). Algunos datos sobre la última poesía argentina. *Sur*, (321), 125-143.
Paz, O. (1985). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: Seix Barral.
Piña, C. (1996). *Poesía Argentina de Fin de Siglo*. Buenos Aires: Vinciguerra.
Pizarnik, A. (1955). *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar.
Pizarnik, A. (1956). *La última inocencia.* Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
Pizarnik, A. (1958). *Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Altamar.
Pizarnik, A. (1962). *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.
Pizarnik, A. (1965). *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
Pizarnik, A. (1968). *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
Pizarnik, A. (1971). *El infierno musical.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.
Pizarnik, A. (1975). *El deseo de la palabra*. Barcelona: Ocnos.
Pizarnik, A. (2005). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
Rodríguez Francia, A. M. (2003). *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Corregidor: Buenos Aires.
Salas, H. (1975). *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
Salvador, N. (1969). *La nueva poesía argentina*. Buenos Aires: Nuevos Esquemas.
Zonana, V. G. (1997). La Poética de Alejandra Pizarnik. *Revista Signos*, *30* (41-42), 119-144.

Palabra Calcinada
La Poesía según Juan Gelman

Susana Beatriz Cella*

Resumen: Se estudia la relación entre poesía y ontología a partir de aportes teóricos como los de Gianni Vattimo, en la poesía de Juan Gelman considerando en particular los poemarios correspondientes al período del exilio del poeta. Se indaga acerca de las variantes mediante las cuales Gelman va desplegando dicha relación, teniendo en cuenta el contexto histórico y la poética gelmaniana (recursos expresivos utilizados por el autor). Se focaliza en el concepto de exilio en un amplio marco de consideraciones, y, de no menor importancia, se examinan las formas de interrelaciones con otros poetas e intelectuales.
Palabras Clave: Poesía; Ontología; Juan Gelman; Exilio; Intertextualidad.

Abstract: *This work is about the relationship between poetry and ontology. We consider theoretical researches like Gianni Vattimo's in order to analyse such relationship in Juan Gelman's poetry, especially in some of the books the author wrote during his exile from Argentina. Considering continuities and variations, we try to show the way in which Gelman develops the former relationship, having into account the historical context and the features of Gelman's poetry (resources used by the poet). We deal with the concept of exile in a wide way and, no less important, we examine the inter-relationships among Gelman and another poets and philosophers.*
Keywords: *Poetry; Ontology; Juan Gelman; Exile; Intertextuality.*

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora titular regular de la cátedra de Literatura Latinoamericana II en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha institución. Correo electrónico: eclirt@gmail.com.
Fecha de recepción: 5-02-18. Fecha de aceptación: 28-04-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 40-67.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Desconsoladamente.
Des
con sol
hada,
mente.
Juan Gelman, *Bajo la lluvia ajena*, "XIII"

Indagar la relación entre ontología y poesía supone, entre otras cosas, establecer relaciones entre la filosofía y la poesía, preguntarse por sus respectivos rasgos, dominios y límites, y no menos por sus posibles intersecciones. Diversas son las formas en que tal vinculación puede llevarse a cabo además de los estudios de estética; entre ellas, las indagaciones que, provenientes del campo filosófico, acuden a la poesía en el desarrollo de sus hipótesis, desde luego en tales estudios inciden las peculiares concepciones del filósofo, o de la corriente o corrientes a las que puede adscribir o cuestionar. La lectura de tales aportes (que bien pueden provenir de autores que también han incursionado en la escritura poética, por citar un ejemplo, la del poeta francés Yves Bonnefoy), resulta altamente productiva para los enfoques que hacen centro en el texto literario de un modo que evoca la perspectiva textualista, pero que no quedan limitados a los rigores del recuento de procedimientos utilizados o al exclusivo ceñimiento a relaciones intertextuales, sino que, sin dejar de considerarlos en tanto trabajo con la materia prima de la poesía, esto es, la palabra, establecen asimismo relaciones contextuales en sentido amplio (o sea, considerando aspectos históricos, sociales, ideológicos, artísticos e incluso formas de recepción y valoración de las obras). Trabajar la relación entre ontología y poesía en un poeta de las características de Juan Gelman, cuya obra puede pensarse como una intensificada reflexión y sondeo que abarca los distintos aspectos que conciernen al hombre en su condición, circunstancia histórica, sentimientos, etc., pero que lleva a cabo tal proyecto sin ceñirse a determinadas vertientes que pueden parecer más afines a la reflexión ontológica en el poema, exige partir de cómo puede focalizarse esta relación según se consideren las dimensiones estéticas y las poéticas a fin de realizar un estudio que sostiene la indagación ontológica en una textualidad que, como la de Gelman, no queda circunscripta a los agrupamientos literarios —lo cual se discute en el desarrollo del trabajo— tales como "poesía de indagación ontológica", "poesía filosófica" o "poesía existencial", por mencionar algunas de esas clasificaciones, sino que mantiene en vilo a través de sus diversas modalidades compositivas la obsediente pregunta por el *status* ontológico de la poesía.

Entre la Filosofía y la Poesía

Si, como dice Gianni Vattimo, "el resultado final de las poéticas del siglo XX sería la reontologización del arte a través de la puesta en primer plano de la función institu-

yente, originariamente ontológica del lenguaje" (1993, p. 82)[1], las búsquedas poéticas emprendidas desde los inicios de su escritura por Juan Gelman habilita la pregunta por la relación entre poesía y ontología en su obra en tanto, con las variantes en sus modalidades expresivas, recursos empleados y temáticas, la indagación por el sentido, el lugar, el fundamento, en definitiva, de la poesía ha estado presente en un proyecto poético que fue desarrollando como un *work in progress* hacia la consolidación de su propia palabra, pero que tuvo como punto de partida y sustento la concepción de la poesía como instituyente de un mundo que es fundado por la heterogeneidad del sitio mismo en que se realiza la experiencia humana, sitio de confrontaciones, luchas, sentimientos y razones que, a la vez, sirven de fundamento a la poesía.

En el epígrafe del poeta que iniciaba en 1956 su derrotero poético con *Violín y otras* cuestiones exclamaba:

> ¡Quién pudiera agarrarte por la cola
> magiafantasmanieblapoesía!
> ¡Acostarse contigo una vez sola
> y después enterrar esta manía!
> ¡Quién pudiera agarrarte por la cola!
> (1956, p. 19)

El deseo de posesión durable, los atributos adjudicados a la poesía que se articulan en un solo lexema (las cuatro palabras unidas), la idea de que se trata de algo huidizo, que se intenta asir, podría decirse que perduran en la obra poética de Gelman, como una constante interpelación que asume otros tonos, muchas veces más graves que estos más bien celebratorios e ilusionados, aun cuando podamos pensar que "magia", "fantasma" y "niebla" bien pueden leerse como conceptos que convocan a pensarlos en la densidad que adquieren en otros textos. Así, "magia" como aquello que busca lo sorprendente al desafiar la causalidad[2], mientras que "fantasma" nos remite a una cate-

1. Señala Vatimo, en el apartado "Reivindicación del alcance ontológico del arte en las poéticas de vanguardia": "cuando hablamos de alcance ontológico del arte, esta expresión tiene un sentido distinto para las diversas poéticas. En general, sin embargo, la expresión está suficientemente definida por vía negativa a través de la oposición al concepto de juego y de la inesencialidad del arte… Las poéticas reivindican el alcance ontológico del arte sobre todo en la medida en que rechazan verlo y practicarlo como actividad 'desinteresada', al margen de lo verdadero o lo falso, lo bueno o lo malo, etc. O eventualmente como actividad que puede revelarse verdadera siempre y cuando sea desenmascarada, desmitificada o relativizada por la reflexión. Dando este significado, al menos provisionalmente, a la expresión 'alcance ontológico del arte', está claro que todas o la mayor parte de las poéticas del siglo XX pueden definirse como poéticas ontológicas"… Las más destacadas y significativas poéticas del siglo XX tienen el mérito de haberse enfrentado a este 'sentimentalismo' estético que mantenía al arte en la esfera de la gratuidad y la inesencialidad" (1993, pp. 63-64).

2. Un ensayo de Jorge Luis Borges titulado "El arte narrativo y la magia" (Borges 1974, p. 226) hace

goría que, más allá de los personajes fantásticos, tiene un importante estatuto teórico sobre todo en el campo psicoanalítico, y, en cuanto a "niebla", proporciona una imagen que evoca la no transparencia, la densidad, la penumbra, que bien puede deparar una travesía riesgosa. De modo que aquella expresión, con ribetes tuñonescos y un tanto festiva, es susceptible de aportar desde el comienzo lo que fue una incesante reflexión de Gelman sobre la poesía misma al mencionar su inaferrabilidad, "el ruido en la oreja", un estado de inquietud que demanda ir hacia la palabra, hasta la personificación como la Señora, esto es, la poesía, cuya llegada y partida no preanuncia, sino que adviene según su propia dinámica. Tales consideraciones podrían llevar a suponer que se trataría, en el caso de Gelman, de un poeta más o menos intuitivo, abandonado a los avatares de la "inspiración", lo que no se condice con el continuo trabajo —valga la palabra en lo que tiene de esfuerzo— de escritura poética que sostuvo como "una especie de fatalidad", según la concebía su amigo el poeta Francisco Urondo, cuando reafirmaba la prosecución de la escritura de poemas en circunstancias límite.

La Visión de los "Ismos" y la Reflexión de Paul Valéry

Volviendo a las consideraciones de Gianni Vattimo respecto de aquello que las vanguardias históricas aportaron en cuanto a la dimensión ontológica, puede verse que el filósofo italiano realiza algunas distinciones habida cuenta de que todos esos movimientos de inicios del siglo XX (los "ismos") no fueron homogéneos, así, respecto del impresionismo (si bien este remite al siglo XIX) y del cubismo, ve que "todavía estas poéticas se mueven en el ámbito de la alternativa tradicional entre conocimiento discursivo y conocimiento intuitivo" (1993, p. 67), y reivindican la superioridad del conocimiento racional y reflexivo, en contraste con la postura de simbolistas (también del siglo XIX) y surrealistas, si bien Vattimo destaca como rasgo importante "la fe de las poéticas simbolistas en un alcance místico de esa fisicidad de la obra, de las palabras y de las imágenes. De manera que la lógica de la poesía, y en general del arte, se va separando cada vez más claramente de la lógica del discurso común" (1993, p. 68). La vindicación que hace de Paul Valéry tiene que ver con su fundamental importancia para "las poéticas formalistas de los siglos XIX y XX, las cuales, en la medida en que llamaron la atención sobre la obra en sí, abrieron el camino a la posibilidad de ver el arte no como un medio de acceso a la realidad, por otra parte, dada, de las cosas (de la naturaleza o de la historia) sino como una *fundación* de la realidad" (1993, p. 69. La cursiva es de Vattimo).

---

referencia a un tipo de lógica de esta última distinta del principio de causa-efecto regido por la razón. José Lezama Lima ha elaborado en sus ensayos reflexiones acerca de "los combates entre la causalidad y lo "incondicionado", en sus reflexiones sobre la poesía. (Ver, por ejemplo, "A partir de la poesía" (Lezama, 1988, p. 386)). Si bien aquí no se habla de magia, sí se exploran las modalidades peculiares del saber poético al que se diferencia de la ciencia y la filosofía.

Aludimos a estas cuestiones en tanto sirven para examinar el desarrollo de la poética gelmaniana, la cual, aun con cambios —que pueden ser vistos como momentos de corte respecto del paso de un poemario a otro[3], de un período a otro— en un extenso lapso (1956 a 2013), ha mantenido constantes, en primer lugar, respecto de una voz poética singular (con modulaciones, variación de ritmos y tonos, modos compositivos, escanciones, recursos gráficos, etc.) que hace inmediatamente reconocibles sus textos, vale decir, el logro de un estilo inconfundible. Deseamos aclarar, al referirnos a estilo, que este término porta distintos significados desde la idea de separación de estilo alto y estilo bajo, estilo como expresión de una psicología peculiar, estilo como "palabras claves" de un autor, manifestación de una individualidad, hasta la concepción que Roland Barthes expresa en *El grado cero de la escritura*[4] y que es la que nos interesa retener aquí.

Además, en el caso concreto de Gelman, vale destacar la preservación o fidelidad a su propia palabra poética, a su modo "gelmaniano" de escribir poemas, verificable también en aquellos textos como *Traducciones III. Los Poemas de Sidney West*, que siguieron a las "Traducciones" incorporadas en *Cólera Buey.* En estos casos el yo enunciador se desplaza a esos supuestos autores traducidos, así, el "yo poético" toma distancia del yo empírico (vinculado con el sujeto enunciador en otros poemas) en tanto esos versos son atribuidos a autores como John Wendell, Yamanocuchi Ando y don Pero, a los que agregará otros conectados con su propia experiencia histórica, ambos víctimas de la represión dictatorial: Julio Grecco y José Galván (huelga señalar que ambos tienen las mismas iniciales que Juan Gelman).

Ahora bien, retomando las reflexiones de Vattimo respecto de las vanguardias que producen un punto de no retorno en las artes en el siglo XX, interesa ver en Gelman qué figuras tuvieron importancia sustancial para su escritura. Y las hallamos precisamente en una de las figuras centrales de las vanguardias históricas, que fue para Gelman un referente cuya presencia puede constatarse a lo largo de toda su obra: el poeta

3. Bajo el título *Gotán,* Gelman publicó, en 1970, en un solo volumen, sus cuatro primeros libros: *Violín y otras cuestiones* (1956)*, El juego en que andamos* (1959)*, Velorio del solo* (1961) y *Gotán* (1962). Entre esos poemarios y los agrupados en *Cólera Buey*, 1971a (con poemas escritos entre 1962 y 1969), se observa un cambio importante en cuanto a procedimientos utilizados, a partir de la presencia de formas fragmentarias, ritmos y tonos (muchas veces más exasperados) y aun en el tratamiento de temas ya presentes en los anteriores: relación amorosa, coyuntura política, homenajes.

4. "La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo,, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia… es la 'cosa' del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad … Es la voz decorativa de una carne desconocida y secreta; funciona al modo de una Necesidad, como si, en esa suerte de empuje floral, el estilo sólo fuera el término de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo" (2003, p. 18).

peruano César Vallejo. Ubicado tradicionalmente como integrante de la llamada "generación del sesenta", Gelman recuperó parte de aquella herencia de las primeras décadas del siglo y sostuvo la actitud de oposición a una poesía que, en la Argentina, tuvo su desarrollo en especial durante la década del cuarenta, más bien reacia a las rupturas vanguardistas y con el gesto de recuperar lo que consideraban el "lirismo" y la tradición romántica, de ahí el nombre de "neorromanticismo". Pero también por entonces otra importante voz poética circulaba y se expandía con notable influencia y no pocos epígonos: Pablo Neruda. Según el propio Gelman ha declarado, Neruda no constituyó para él una referencia, como tampoco para muchos otros poetas que emergían en momentos en que ya el poeta chileno había recorrido un largo camino, desde los tiempos vanguardistas, pero sin que en su poesía se verificaran las formas de experimentación de otros coetáneos. Y, sobre todo, había escrito poemas que bien pueden vincularse con las reflexiones sobre el sentido de la existencia, particularmente con *Residencia en la tierra*[5]. Cabe señalar aquí que otra de las figuras faro de ese momento que también puede incluirse —no solo por su obra poética, sino también por ensayos como *El arco y la lira,* donde la indagación y definición de "lo poético" y del estatuto, los recursos y figuras de la poesía son tema del libro— es Octavio Paz. Al referirnos a estos autores y a esta vertiente escrituraria tenemos en cuenta realizaciones poéticas que han recibido el calificativo de "reflexión existencial" y cuyo aire filosófico las ha vinculado con las preguntas por el ser y el existir (del hombre y de la poesía y de ambos en relación), y por tanto en proximidad con la ontología. Tampoco fue Paz una referencia para los emergentes de los sesenta ni para algunos predecesores que rescataron elementos de la vanguardia, valga mencionar: los que atesoraron la tradición surrealista (Gonzalo Rojas, Enrique Molina, Alvaro Mutis, Aldo Pellegrini, César Moro, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga) o se lanzaron a otras propuestas orientadas a favorecer una renovación artística con nuevas propuestas, como el movimiento Arte Concreto Invención en la Argentina (que se iniciara a mediados de la década del cuarenta) o el concretismo brasilero (en la década del cincuenta).

Poesía Social y Política

Referirnos a este rescate de las vanguardias por parte de la poesía de los sesenta en el sentido en que Vattimo las remite a la indagación ontológica implica destacar que este enfoque que él señala no ha sido el prevalente al caracterizar ese período respecto del cual se subrayan rasgos que también emparientan con la vanguardia histórica y anclan sobre todo en las formas de ruptura: la búsqueda de nuevos modos de expresión

5. Aun si después el mismo Neruda quisiera apartarse de ese tipo de poesía donde veía el imperio de lo subjetivo, para abocarse a una poesía donde sociedad e historia son los temas relevantes, en particular la épica que desarrolló en el *Canto General*.

poética que les permitiera el uso de distintos registros de lenguaje, sobre todo, los del habla oral; el rechazo de una poesía "celeste"[6], la función de la poesía y del poeta no desligados del entorno y la cuestión del compromiso político, particularmente importante dado el contexto a nivel mundial, un tiempo signado por cambios profundos que abarcaban desde las formas de vida cotidiana, luchas sociales, guerras y revoluciones hasta las artes.

Tanto por su temprana y continuada militancia política como por temas tratados en los poemas, Gelman fue definido —por no decir encasillado— como cultor de la llamada "poesía social" o, más enfáticamente, "poesía política". Esta clasificación se rige por una lógica temática que lleva a agrupamientos de producciones que bien pueden ser, en cuanto a sus procedimientos escriturarios y aun pertenencias epocales, muy disímiles. Y sobre todo tiene en cuenta la explicitación del asunto en el poema[7]. Si *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*[8] (escritos entre 1968 y 1969) difícilmente podría definirse como "poesía política" en el sentido limitado que se ha dado a ese término cuando observamos un conjunto de poemas que tratan de pequeñas historias presentadas como "lamentos", sea por la muerte, por un objeto o un sentimiento, de personajes como "parsifal hoolig", "philip", "mecha vaugham", "helen carmody"[9] y

6. Utilizamos este término en el sentido que le da Pablo Neruda cuando, en su *Canto General* (1950), se refiere a "los poetas celestes", esto es, desligados de la sociedad y la historia, de lo "terrestre". Lo que condice con la declaración de Neruda contra la "poesía pura" en favor de una "poesía impura".

7. Esto es, un poema puede tratar un tema —amor, amistad, sociedad, religión, duelo, etc.— de un modo alusivo.

8. El epígrafe de este libro, "La traducción, ¿es traición?/ La poesía, ¿es traducción?", atribuido a Po I-po, puede tomarse como indicador de la problemática que encaraba Gelman en este poema, la de la traducción. En este caso, como ficcionalización. Sin embargo, el tema siguió siendo objeto de reflexión para el poeta, no solo en su labor de traductor (en particular, en lo concerniente al lenguaje poético), sino también en las posibilidades de pasaje a otra lengua e incluso en aquellos casos —considera autores como Jossif Brodsky o Sammuel Beckett, que desarrollaron parte de su obra en una lengua que no era la materna—.

9. El autor escribe todos los nombres propios con minúscula. Cabe señalar además que muchos de los personajes tienen apellidos de origen irlandés. Por ejemplo, "lamento por los pies de carmichael o'shaughnnessy":

carmichael o'shaughnessy mi dios
con el camino en la mano era un planeta
girando y girando en la mañana cerrada
como cubierto de lirios y trigos.

¡ah carmichael!
qué grandes fierros le crecían en los pies
cuando se andaba al gallo primo cantor
y al segundo callado

varios otros; encontramos en *Fábulas* (1971b) uno de los rasgos que, tal vez vinculados con la llamada "poesía de guerra", suelen aparecer en la poesía política: el homenaje y reivindicación de un militante asesinado; así, por ejemplo, en el poema "Muerte de Emilio Jáuregui"[10], un extenso poema del que citamos un fragmento:

> …"viva el Emilio para siempre"
> escribió en el cielo que ciela
> la mano mana de la luz
> la mariposa de la sombra
> tirando del borde de Emilio
> como no dejándolo ir
> aunque lo llaman poderosos

---

a carmichael se le caían pedazos
de rabia pura de la cara
que iba dejando como árboles
que crecieron como árboles al costado del camino

no pájaros no vientos no señoras
les movían las ramas sino
años de mal amor y desgracia
años en que el amor viene mal

o mal y triste y destrozado como
la margarita que besó el león
a la solombra [sic] del atardecer
donde carmichael lloró un poco
por abajo por arriba por la ventanita
que nadie abre iba carmichael
con el camino en la mano como
paquete de dolor

hasta que un día los pies se le pusieron verdes
áhi [sic] carmichael paró
ya rojo ya mitad ya parecido
y dulce fue su desventaja

toda la sombra que cae de carmichael o'shaughnessy
pega en el suelo y se va al sol
pero antes canta como dos pechos de mujer
o sea canta canta
(1969, pp. 47-48).

10. Emilio Jáuregui (1940-1969), periodista y sindicalista argentino, cronista del diario *La Nación* de Buenos Aires, secretario general del Sindicato de Prensa. Fue baleado por la policía durante la manifestación de repudio a la visita de Nelson Rockefeller, enviado del presidente norteamericano Richard Nixon.

así trabaja el pueblo con
la bella luz que descendía
de Emilio vivo y con la que
subía del Emilio ahora
contra canallas canallitas
pequeños asnos abrigados
detrás de un planteo político
teóricos de la pacífica
con metafísica y paraguas
o parleros de la violenta
chantas turros sobrevivientes

por la trasluz por el revés
por los pedazos de noviembre
volvió el Emilio una vez más
y no dejó que nadie muera
en su lugar y les pedía
que detuvieran la tristeza
la sufrimiento la dolor
la gran escándalo del mundo
y con la soga que le dieron
para atarse el amor que
no tuvo tiempo de dar iba
escribiendo en el techo del mundo
"viva la gente para siempre"
o sea viva viva viva[11]
(1971, pp. 35-36)

11. Este poema ha sido comparado con el que César Vallejo dedicara a un militante republicano muerto durante la Guerra Civil Española, que suele reconocerse por el nombre del personaje, Pedro Rojas. El poema está incluido en *España aparta de mí este cáliz* (1938). Si bien declaradamente Vallejo siempre fue una referencia para Gelman, el cotejo entre ambos poemas muestra una similitud que señala un máximo acercamiento al peruano, en un poema donde prevalece el aspecto político. Citamos una parte del extenso poema: "Solía escribir con su dedo grande en el aire:/ "¡Viban [sic] los compañeros! Pedro Rojas,/ de Miranda de Ebro, padre y hombre, marido y hombre, ferroviario y hombre,/ padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes/… Lo han matado, obligándole a morir/ a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquel/ que nació muy niñín, mirando al cielo,/ y que luego creció, se puso rojo/ y luchó con sus células, sus nos, sus todavías, sus hambres, sus pedazos.// Lo han matado suavemente/ entre el cabello de su mujer, la Juana Vázquez,/ a la hora del fuego, al año del balazo/ y cuando andaba cerca ya de todo.// Pedro Rojas, así, después de muerto,/ se levantó, besó su catafalco ensangrentado,/ lloró por España/ y volvió a escribir con el dedo en el aire:/ ¡Viban los compañeros! Pedro Rojas// Su cadáver estaba lleno de mundo" (1979, pp. 202- 203). Nota: la "falta de ortografía" de Pedro Rojas reafirma sus escaseces (también en cuanto a aprendizaje), pero además, en el poema, Vallejo convierte esa "b" en recurso poético.

Aparecen en este libro, además, alusiones al Che Guevara, homenajes a figuras históricas o literarias que no necesariamente responden a una vindicación revolucionaria (el Almirante Horacio Nelson, Amado Bonpland, José Gervasio Artigas, Isidore Ducasse el conde de Lautréamont, Leopoldo Marechal), pero también otros poemas en los que, en semejanza con los de *Sidney West* en cuanto al modo de presentar la historia, se habla de lo acaecido —venturoso o no— a un personaje mencionado por el nombre de pila (Joaquín, Eugenio, Tamayoné), donde en todo caso puede haber alguna alusión a los problemas del mundo, las dificultades de la vida, etc., como parte de las situaciones y hechos expuestos en el poema, o sea, no en cuanto referencia principal. En cambio, un poema como "Siglas", explicita claramente una situación política y aun una toma de posición política (las siglas corresponden a las de tres organizaciones armadas). Citamos un fragmento:

ah señores de la hoja en blanco
noctámbulos del sol que venga
hay dedos que anotan en los
muros nocturnos fuego o siglas
de las fuerzas armadas del
pueblo en total que nunca duerme
y es más oscuro que la oscu-
ridad y más claro que la
claridad que le nace del
pies que camina sobre el peste
sobre el pedazo de maldad
o de bondad con que lo atacan
como si fuera pobrecito
en un sudario de salivas
……
ah pájaros de la pasión
escribiendo en toda pared
FAP ERP o FAR o fuerzas fuertes
que se levantaron un día
contra la sucia el deshonor
las vergüenzas que nos crecían
sin merecerlas en la piel
en la madre que nos parió
en el hijo que nos nació
como un espejo brusco o
una mitad emancipada
iban andando la país
y despertando la valor

la perro oscuro todavía
(1971, pp.. 47-48)

El último poemario que Gelman publica antes de su partida del país es *Relaciones*, de 1973. Aquí la vertiente política recorre la mayor parte del libro; se inicia con el tópico del homenaje a un luchador: el poema "notas" evoca a Toussaint Louverture[12], es decir, figura emblemática de la batalla contra la esclavitud y el colonialismo. Otro de los tópicos de la poesía social o política es el de la denuncia de situaciones de opresión o explotación, como se ve en el poema "escrituras", referido al trabajo de mineros, o en "abrigos": "el chiquito pordiosero del tren pide no más que una/ moneda/… ¿planetas muertos girarán en el chiquito del tren/ dentro/ de una lluvia más? ¿de la moneda de esas muertes?/ ¿alguno/ duerme abrigado por su confianza en el triunfo final?" (1973, pp. 87-88). En igual sentido, un poema puede remitir a condiciones similares acaecidas en el pasado, es decir, la recuperación de la historia en favor de la memoria, que no deja de estar presente en muchos poemas, así "defectos" refiere a la conquista de los indios por los blancos a través del recurso de erigir una voz enunciadora y testificante; aquí Lobo Amarillo (un indio) es quien cuenta: "el hombre blanco mató niños indios en la masare/ de Wounded Knee South Dakota en 1890/ y en otras masacres otros lugares otros años"/ "el hombre blanco dijo que los piojos chicos se con-/ vierten en piojos grandes y mató niños/ indios" (1973, pp. 15-16). La denuncia se refiere a distintas situaciones de opresión que bien se extreman, por ejemplo, en el poema "somas", donde el tema es la tortura: "aplican la picana eléctrica en los genitales/ queman golpean el cuerpo tendido y vuelven a / aplicar la picana eléctrica en los genitales/ vuelven a quemar golpear el cuerpo tendido y vuel-/ ven a aplicar la picana eléctrica en los / genitales/ varados en el sur" (1973, pp. 17-18); como también en "cartas": "el chiquito que esperé cuidé defendí tanto tiempo/ contra" escribe/ contra la oscuridad que está en algún lugar de/ las bestias contra/ la oscura bestia la picana los golpes al vientre/ donde él/ "que defendí tanto tiempo" escribe "con la colabor-/ ración de todas ustedes mis compañeras y amigas" escribe…" (1973, pp. 75-76).

El poemario está signado por un cruento sucederse de escenas que aluden a un generalizado clima de persecución y temor, por ejemplo, en "situaciones": "… en medio de la noche oyen tiros…" (1973, pp. 23-24). Y, al igual que cuando refiere a la tortura, se presentan otros episodios extremos como el genocidio, vinculando en "comidas", la crueldad de conquista española con el nazismo: "Y Lubchik Nachalnik y demás polacos presos en la/ celda 13 del Pabellón de la Muerte en/ Auschwitz/ muertos de hambre

12. François Dominique Toussaint-Louverture (1743-1803) fue un político y militar negro, antiesclavista y dirigente principal de la Revolución Haitiana que culminó con la independencia de ese país un año después de su muerte.

allí como los compañeros de/ Alvar Núñez…" (1973, p. 55)

También aparece otro rasgo de este tipo de poesía: la confianza en el triunfo pese al sacrificio: "… habrá noches y días aunque él no los vea/ nadie detiene a la revolución/ nada detiene a la revolución/ ruidos diversos hay en la noche" ("ruidos", 1973, p. 43). Y en "homenajes", la vindicación de los oprimidos: "… el pueblo aprueba la belleza/ bajo la baba policial escribe/ bajo la bota del tirano de turno/ sobre la mesa de torturas/ escribe 'apruebo el sol'" (1973, p. 83). En el poema "pedidos", además de evocar a Emilio Jáuregui, ya muerto, menciona a quien fuera su compañero y amigo, Francisco Urondo, al que posteriormente le dedicaría extensos y numerosos poemas: "… ¿no la tarde/ que Paco y yo paseábamos tomando lentamente sol? / ¿no esta mañana que extrañé esa tarde y el paseo/ y a Paco en su celda ahora/ extrañando tal vez esa tarde? ¿un pájaro/ y no Paco en su celda ahora extrañando…" (1973, p. 84)[13].

El tono triste, sombrío y doloroso imanta todo el libro, el clima de violencia y opresión, el dolor físico y psíquico invaden también la intimidad de la pareja: "la compañera se ha venido más triste en estos/ días…" (1973, p. 25), así se inicia el poema "nieves", y esa tristeza tiene que ver con la situación general que también ella padece, el deíctico "estos días" reafirma el presente que se está consignando, denunciando.

Preguntas: Dios, las Enfermeras y la Poesía

Quizá un momento excepcional en este poemario sea el poema "preguntas". El tono difiere notablemente del resto, con algo de humorístico y absurdo, aunque no pocas interrogaciones (de hecho, las preguntas recorren los poemas), pero en este caso no se refieren a interrogar las cuestiones antes mencionadas, sino que hay un particular modo de referirse a Dios, de preguntar por Dios, desde una perspectiva muy diferente del tipo de poemas con sesgo teológico o asociados a formas de la plegaria. El poema de Gelman puede leerse como una indagación respecto de la existencia, la plural cualidad de la vida concreta, la moral, la creación y el Creador. A fin de poner en escena esta hipótesis, lo citamos completo:

> "lo que hacemos en nuestra vida privada es cosa
> nuestra" dijeron
> las Seis Enfermeras Locas del Pickapoon Hospital
> de Carolina
> mientras movían sus pechos con una
> dulzura tan parecida a Dios

13. Paco Urondo se hallaba en ese momento preso en Villa Devoto. Esta mención es anterior a las que luego Gelman va a realizar después de la muerte de Urondo, en 1976.

¿y si Dios fuera una mujer? alguno dijo
¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pic-
kapoon? dijo alguno
¿y si Dios moviera sus pechos dulcemente? Dijo
¿y si Dios fuera una mujer?

corrían rumores acerca de las Seis
las habían visto salir de hospedajes sospechosos con
una mirada triste en la boca
las habían visto en una cama del Bat Hotel
las habían visto fornicando con sastres zapateros
carniceros de toda Pickapoon

¿y acaso Dios no sale de los hospedajes con una mi-
rada triste en la boca? alguno dijo
¿y si Dios fuera una mujer?
¡tetas de Dios! ¡blancos muslos de Dios! ¡lechosos!
Dijo
¡leche de Dios! Gritaba por los techos de toda la
ciudad

así lo quemaron
hicieron una hoguera alta al pie de la colina del
Este
y también quemaron a las Seis Enfermeras Locas
de Pickapoon
todas eran rubias y cada día habían visto a la muer-
te trabajar

eso es todo
así acaban con los temblores mortales e inmortales
en Carolina y otros sitios de Dios
¿y si Dios fuera una mujer?
¿y si Dios fuera las Seis Enfermeras Locas de Pic-
Kapoon? dijo alguno
(1973, pp. 12-13)

La interrogación sobre esas enfermeras tan humanas que simultáneamente andan por la vida, pero también saben de la muerte se vincula con la pregunta por Dios, equiparado con ellas en la dulzura, e identificado con ellas. A la voz de las enfermeras, se agrega la de esa especie de heraldo cuyo destino es el martirologio, a lo que se suma una voz narrativa que cuenta la historia y asegura la continuidad de la pregunta en ese

segundo "alguno" que sigue insistiendo con el enunciado insólito acerca del sexo de Dios. Muchos años después de este poema, Gelman presentó en 2013 su último libro, *Hoy*. El poema final "¿Y" no cierra el signo de interrogación, como si preludiara las preguntas sucesivas que siguen y que apuntan a no otra cosa que lograr definir la poesía, como intentando responder a la vieja pregunta de acentos bequerianos: *¿qué es poesía?* Quedó como su pregunta final por el ser de la poesía, después de haber mantenido con ella una larga y difícil relación. Gelman, en su despedida de Buenos Aires, leyó este poema y también "preguntas", vinculándolos como persistencia de un continuo indagar cuyo desenlace fue mantener en pie el interrogante:

> Si la poesía fuera un olvido de perro que te mordió la sangre/ una delicia falsa/ una fuga en mi mayor/ un invento de lo que nunca se podrá decir? ¿Y si fuera la negación de la calle /la bosta de un caballo/ el suicidio de los ojos agudos? ¿Y si fuera lo que es en cualquier parte y nunca avisa? ¿Y si fuera? (2013, p. 298)[14].

Volviendo a *Relaciones* y teniendo en cuenta los rasgos allí mencionados que permiten hablar de ese poemario como demostrativo de la corriente de la poesía social o política, cabe mencionar que esta fuerte inflexión política —no exclusiva de este poemario— halla su cualidad artística y su potencia de significación en tanto se desliga de los clisés de la poesía política (refiriéndonos aquí particularmente a los textos surgidos de la idea de una función social e inmediatamente comunicativa del arte que fuera motivo de tomas de posición, teorizaciones y polémicas, en especial, algunas de las que jalonaron los primeros dos tercios del siglo XX)[15]. Los clisés eludidos por Gelman se evidencian

14 También en esa ocasión eligió leer su poema "Sobre la poesía" (de *los poemas de Julio Grecco*, en *Interrupciones II,* de 1986). El extenso poema empieza refiriéndose a la poesía "que nadie la lee mucho/ que esos nadie son pocos/ que todo el mundo está con el asunto de la crisis mundial/ // con el asunto de comer cada día…" [Las barras simples son de Gelman, la separación de verso y estrofa se ha marcado aquí con barras dobles]. Luego cuenta la historia del tío Juan y su muerte: … "El tío Juan parecía un pajarito… estuvo cantando pío pío todo el viaje… el pío pío volaba por la cabina del camión… tío Juan era así/ le gustaba cantar/ // y no veía por qué la muerte era motivo para no cantar/"… Y culmina: "lo lindo es saber que uno puede cantar pío-pío / en las más raras circunstancias/ // tío Juan después de muerto/ yo ahora/ para que me quierás/" (1986, pp. 135-136). Esta referencia tiene como finalidad subrayar la continuidad de reflexión y preguntas respecto de la poesía que sostuvo, como se dijo, toda su vida.

15 La relación entre literatura y realidad, literatura y sociedad, literatura y política bien puede remontarse a la Antigüedad y continuar, por ejemplo, señalando la presencia de tal dimensión en la *Commedia* de Dante, por citar un ejemplo al que se ha acudido para mostrar que el carácter social inherente a la poesía. Las polémicas suscitadas en particular a partir de la emergencia de los movimientos revolucionarios (la Revolución Rusa, por ejemplo) y el lugar que el arte debía tener en la sociedad son el marco que aquí se tiene en cuenta para hablar de poesía política. Cuantiosas son las reflexiones en torno del tema, quisiéramos citar aquí dos, una por provenir de un poeta referente para Gelman, César Vallejo en *El arte y la revolución*, y otra de Theodor Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedad", en *Notas sobre literatura*.

en los procedimientos que utiliza: no es declarativo (si pensamos en los poemas donde los versos se enuncian como consignas de carácter generalizador), presenta cambios en la disposición espacial (rasgo que una poesía que pretende enviar un "mensaje" directo y fácilmente comprensible elude), en el mismo sentido, trastoca las regulaciones de la gramática mediante la utilización de neologismos, cambio de género en los sustantivos (en particular, el uso de "la" para sustantivos masculinos), no aparecen mayúsculas ni signos de puntuación. Por otra parte, para destacar la importancia y gravedad de la materia tratada, recurre a formas de repeticiones de palabras o frases, que van tramándose con otras en el poema como ecos que insisten, denotan la herida actuante y presente, produciendo un efecto de cercanía y encarnación diferente del que pueden producir los tipos de enunciados de carácter más abstracto, y en el mismo sentido, al focalizarse en algo que parece provenir de otro campo semántico (un pájaro, por ejemplo) o en la vida diaria (una mesa, una ropa, etc.), marca la cotidianeidad de las situaciones padecidas. A diferencia de un tono exclamativo o enfático, recurre a asordinamientos y a sucesiones de preguntas como interrogando esa realidad cruel que emplaza en los textos. Tampoco acude al tono épico (aun cuando se refiera a militantes o al "pueblo") y las voces enunciativas que prevalecen por sobre un yo, se apartan de una postura predicadora o paternalista.

Por otra parte, aun cuando se piense en una finalidad concientizadora de este tipo de poemas políticos, no deja de estar presente, entre todo aquello que se vive y padece, la reflexión sobre la poesía, y también aquí se evidencia una toma de posición. Podemos ver distintas inflexiones de esta cuestión, comenzando por la idea de la pervivencia, permanencia de la poesía en un contexto donde parecería superflua:

> como una hierba como un niño como un pajarito
> nace
> la poesía de estos tiempos en medio
> de los soberbios los tristes los arrepentidos
> nace
>
> ¿puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
> al pie de los torturados los fusilados de por acá
> nace
> ¿al pie de traiciones miedos pobreza
> la poesía nace?
>
> puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
> al pie de los torturados los fusilados de por acá nace
> al pie de traiciones miedos pobreza
> la poesía nace…
> ("poderes", 1973, p. 39)

Expresiones como "estos tiempos", "de por acá" reafirman la condición presente, que, por las características atribuidas, llevan a pensar, en primer lugar, en una continuidad de la vida, pese a las acechanzas de la muerte (la hierba, el pájaro, el niño nacen aun en los momentos más adversos)[16]. La similitud de las estrofas siguientes sirve para mostrar el pensar en esa posibilidad (la pregunta) para luego reafirmarla. La disposición espacial —y reiteración— del verbo "nace" implica emplazar afirmativamente el hecho.

En el poema "confianzas" se plantea la discusión sobre la "utilidad" y función de la poesía, tema objeto de debates y de interpretaciones que remontan a décadas atrás, en una continuidad problemática sobre el asunto[17]. El poeta:

> Se sienta a la mesa y escribe
> "con este poema no tomarás el poder" dice
> "con estos versos no harás la Revolución" dice
> "ni con miles de versos harás la Revolución dice… (1973, p. 29).

Después de enumerar todo aquello que un poema no puede lograr (mejorar las condiciones de vida social y personal), reitera esa primera estrofa, pero culmina: "se sienta a la mesa y escribe". De algún modo, aquellas afirmaciones que Vallejo expresara en su artículo se condensan en este poema evidenciando la necesidad de la poesía en el mundo, como parte del mundo, no ajena a él, no evadida de él sino incluida, pero se-

16. Esta idea de que la vida natural y humana continúa en momentos de destrucción aparece también en relatos de guerra en los que la destrucción masiva y demás calamidades suceden en un espacio-tiempo (la guerra) simultáneamente al tiempo de la naturaleza, es decir una temporalidad histórica y un tiempo irreversible frente a una temporalidad cíclica. Mijaíl Bajtín analiza las relaciones espacio temporales en la literatura a través de la postulación del concepto de "cronotopos" ("Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", en Teoría y Estética de la Novela, Madrid, Taurus, 1985).

17. Señalaba César Vallejo en "Los artistas ante la política" (publicado originalmente en 1927, en *Mundial*): "El artista es, inevitablemente, un sujeto político. Su neutralidad, su carencia de sensibilidad política, probaría chatura espiritual, mediocridad humana, inferioridad estética. Pero ¿en qué esfera deberá actuar políticamente el artista? Su campo de acción política es múltiple: puede votar, adherirse o protestar, como cualquier ciudadano… De todas maneras puede sin duda militar en política el artista; pero ninguna de ellas responde a los poderes de creación política, peculiares a su naturaleza y personalidad propia. La sensibilidad política del artista se produce, de preferencia y en máxima autenticidad creando inquietudes y nebulosas políticas, más vastas que cualquier catecismo o colección de ideas expresas y, por lo mismo, limitadas, de un movimiento político cualquiera… El artista no ha de reducirse tampoco a orientar un voto electoral de las multitudes o a reforzar una revolución económica, sino que debe, ante todo, suscitar nueva sensibilidad política en el hombre, una nueva materia prima política de la naturaleza humana. Su acción no es didáctica, transmisora o enseñatriz de emociones e ideas cívicas… Si el artista renunciase a crear lo que podríamos llamar las nebulosas políticas en la naturaleza humana, reduciéndose al rol, secundario y esporádico, de la propaganda o de la propia barricada, ¿a quién le tocaría aquella gran traumaturgia del espíritu?" (Citado en Ballón Aguirre, 1985, p. XLI).

gún sus propias reglas de configuración y relación con el magma de hechos, sentimientos, ideas, etc., que constituyen la realidad. Cabe señalar aquí, una vez más, el contexto en que surge el poema, así notoriamente en la mención de una palabra (escrita aquí en mayúsculas): la Revolución, un significante de fuerte potencia y connotaciones múltiples implicadas en él (objetivo que demandaba entrega y sacrificio, horizonte de realización humana, logro de un mundo mejor, triunfo de valores de justicia y hermandad) al punto que convocaba a todo ello con la sola mención de la palabra. Ahora bien, en esta concepción respecto del poeta necesariamente ubicado en la sociedad, la idea de evasión conllevaba una connotación negativa, que ya, como se mencionó, Neruda había enfatizado en su fuerte crítica a los que denominaba "poetas celestes". Gelman, en tanto poeta comprometido (poética y políticamente) va a manifestar su oposición a algunas figuras (por otra parte, centrales en la poesía castellana) respecto de la actitud prescindente que parecen tomar en pos de una suerte de desligamiento de la conflictiva y contradictoria realidad como buscando una suerte de equilibrio estático. El poema en cuestión se titula "bellezas" y los poetas allí mencionados son Octavio Paz, Alberto Girri y José Lezama Lima, como principales blancos a los que acompañarían otros "obsedidos por la inmortalidad". La crítica apunta a que para ellos la belleza es estática e "imperfecto/ el movimiento o impuro" (1973, p. 59). Las reflexiones existenciales de Octavio Paz, la poesía conceptual de Alberto Girri o el barroco lezamiano recorrían otros caminos que no condecían con los postulados generales de los poetas emergentes en los años del compromiso y la Revolución. Deudor de la época, el cuestionamiento que aquí hace Gelman fue posteriormente sometido por el propio autor a revisión y distinta fue su valoración, particularmente respecto de Girri y Lezama, en su calidad de poetas. En todo caso, lo que queda como testimonio es la defensa de una poesía transida de tiempo, inmersa en su circunstancia histórica.

Exilio

Las referencias a *Fábulas* y *Hechos* intentaban señalar, en la diacronía del poeta, lo que antecedió en cuanto a libros publicados antes de producirse un radical cambio de situación en su vida, y ver qué caminos a partir de allí seguiría su escritura poética. En 1975 Gelman viaja a Italia, no en condición de exiliado, sino como militante de la organización político-militar Montoneros (fusionada para entonces con las FAR de las que provenía Gelman). Su vasta experiencia como periodista lo calificaba para realizar una tarea de difusión en favor de lograr pronunciamientos internacionales contra la violencia represiva que se vivía en la Argentina, objetivo que efectivamente logró. Instalado en Italia, Gelman pasó en poco tiempo a convertirse en un obligado exiliado al producirse el golpe cívico militar del 24 de marzo de 1976, o sea, pocos meses después afincar en Roma. Ese mismo año, recibe entre las noticias sobre el accionar

de los militares (suficientemente angustiantes), la de la muerte, en Mendoza, en un enfrentamiento con la policía, de su íntimo amigo Francisco Urondo y la de la desaparición de su hijo mayor, Marcelo Ariel, la esposa de este, María Claudia Iruretagoyena, embarazada de siete meses, y la de su hija Nora, esta última puesta en libertad al poco tiempo. A esto se agrega la continuación de su militancia política en el exilio, que fue complicándose por divergencias con la conducción hasta que anunció su separación de Montoneros en 1978.

¿Qué sucede entretanto con su producción poética? Creemos que presenta un panorama complejo donde vemos emerger distintos tipos de textos, de los cuales queremos destacar especialmente aquellos que, al tratar posibles respuestas a la relación entre poesía y ontología, nos conducen a una vertiente que vincula estas dos instancias con la poesía religiosa y con la mística, es decir, pensamos en lo que Gelman fue elaborando, apelando a diferentes lecturas y modos de incorporación de lecturas de textos filosóficos, religiosos, doctrinarios (que se remiten a la Antigüedad y a la Edad Media), como puede verse en *com/posiciones* y en *Citas y comentarios.* Este último fue publicado por la editorial Visor de Madrid en 1982. Sin embargo, Gelman puso, en cada uno de los libros del período que estamos considerando, el o los lugares y las fechas que corresponderían a su escritura, lo cual no coincide con lo que registran las publicaciones, incluso más cuando consideramos que, en ediciones posteriores, Gelman reunió en un solo volumen varios de los textos que fueran publicados en forma independiente (al igual que, como se señaló antes, hizo con los iniciales bajo el nombre de *Gotán*)[18]. Justamente, más allá de las fechas de publicación, nos interesa destacar qué recorrido fue haciendo ante las experiencias que hubo de afrontar en ese período.

En 1980 aparece por Ediciones Lumen de Barcelona *Hechos y relaciones* (se trata del citado poemario *Relaciones* al que se le agrega *Hechos*); este último, respetando la cronología, se ubica luego de *Relaciones* (Buenos Aires-Roma, 1974-1978). En 1982 publica *Si dulcemente* (Roma, enero-marzo 1980), por Lumen de Barcelona, el mismo año de *Citas y comentarios*, por Visor de Madrid y *Hacia el sur* por Marcha Editores de México.

Si las fechas de *Hechos y relaciones* ubican un período anterior y posterior al exilio[19], es importante consignar, citando las propias palabras de Gelman, su imposibilidad o, al menos, dificultad, de escribir en circunstancias vitales conflictivas. Ante la pregunta

18. Vale destacar, por el período que estamos viendo: *Interrupciones I* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988) e *Interrupciones II* (curiosamente, pese a que pareciera ser la segunda parte del otro libro, apareció también por Libros de Tierra Firme en 1986).

19. Desde luego, es preciso tener en cuenta el trabajo de selección que el poeta realizó para este volumen, de ahí la incorporación de fechas de escritura anteriores a la edición del poemario *Relaciones.*

de Tomás Eloy Martínez "¿Tuviste años de sequía?"[20], Gelman respondió:

> Por supuesto. Desde 1962 hasta 1966 no escribí ni una línea. Y en el ´66 escribí, de un saque, lo que después fueron siete libros [los reunidos en *Cólera Buey*]. Cuando empezó mi exilio también escribí muy poco. Pasé años en blanco. Y lo mismo cuando volví a la Argentina: por el choque, por el reencuentro. La sequía sobrevino en momentos de sacudones muy fuertes, como vientos que me arrastraban (1992, p. 3).

En el exilio podría decirse que la dificultad se extrema en tanto —teniendo en cuenta las circunstancias— surge la pregunta acerca de cómo puede la escritura hacerse frente al horror, visto este como un "real"[21], a lo que se suma la propia cuestión de la situación de lejanía de lo propio —familia, amigos, ciudad—, sintetizado en la palabra "país", que Gelman reiteró, inclusive con variaciones; así, por ejemplo, hablar de "la país" o "la páis", con esa utilización del femenino que menos que un simple trastocamiento de géneros[22], más bien parece que los sustantivos feminizados configuran la zona de lo amado, que en tanto tal, produce fervores, anhelos y sufrimientos. El exilio es también lugar de discusiones, conflictos, actitudes disímiles, formas de adaptación, culpa del sobreviviente, deseo de retorno, situación de derrota:

> …el exilio es una vaca que puede dar leche envenenada, al menos algunos parecen alimentados así. En la colonia exiliar argentina predomina la apatía política y de otro tipo… La necesidad de autodestruirse y la necesidad de sobrevivir pelean entre sí como dos hermanos vueltos locos[23]… Pasa el tiempo y la manera de negar el destierro es negar el país donde se está, negar a su gente, su idioma,

20. Reportaje realizado a Gelman por Tomás Eloy Martínez en Nueva York y publicado en el *Suplemento de Cultura Primer Plano* de *Página 12* el domingo 9 de agosto de 1992. Para entonces Gelman había logrado superar las trabas legales que le impidieron regresar al país hasta 1988, se había instalado en México y viajaba por cuestiones de trabajo a Nueva York.

21. Tomamos aquí la palabra utilizando el término en el sentido lacaniano de "lo real" como lo que no puede acceder a la palabra y a la vez no cesa de insistir en manifestarse e inscribirse. La pregunta sobre cómo dar cuenta del horror desencadenó reflexiones que tuvieron como pivote la afirmación de Theodor Adorno acerca de que no es posible escribir poesía después de Auschwitz. Si bien el propio Adorno revisó tal hipótesis, la cuestión de "lo indecible", "lo inescribible" vinculada a lo "irrepresentable", marcó la lectura de textos que buscaron estrategias discursivas plasmar de un modo que no cayera en la truculencia, el horror.

22. En el prólogo de Julio Cortázar a *Interrupciones I*, hablando del peculiar uso del lenguaje en Gelman, dice: "ahí donde lo masculino se vuelve femenino y viceversa…" (p. 9).

23. El epígrafe que eligió para *Salarios del impío* puede leerse como persistencia de ese conflicto: "La muerte rápida es castigo muy/ leve para los impíos. Morirás/ exiliado, errante, lejos del/ suelo natal./ Tal es salario que un impío/ merece (Eurípides)" (1993).

> rechazarlos como testigos concretos de una mutilación: la tierra nuestra está lejana, qué saben estos gringos de sus voces, sus pájaros, sus duelos sus tormentas… (p. 13)[24].

Eric Auerbach, en su ensayo *Dante poeta del mundo terrenal*, toma el concepto tomista de "habitus" para referirse a "una disposición constante que enriquece y modifica la sustancia; es el residuo del alma misma de su historia espiritual", que, según Auerbach, "le proporciona como un conjunto el trasfondo filosófico y la concepción global de su aspiración poética de representar con la máxima intensidad el carácter individual a través de las actitudes del cuerpo al que está unido" ya que "en la creación poética, todas las fuerzas del alma están activas" (2008, pp. 143-144). Tales reflexiones bien pueden servir para pensar el "habitus" gelmaniano (desde luego, aquí no se trabaja dicho concepto según la formulación de Pierre Bourdieu) durante el período de fines de la década del sesenta e inicios de la del ochenta. Y para ello es necesario considerar el panorama que ofrecen las *Interrupciones* como *summa* testimoniante de lo escrito en tal lapso donde, siguiendo a Franco Rella: "el ojo del poeta se convierte en el ojo mismo de la muerte: el único ojo que puede mirar más a fondo, más profundamente hacia la nada, sin que la nada se levante en su contra para apagar la mirada o para encandilarlo con la oscuridad" (2017, pp. 66-67).

Por tanto, hacemos ahora referencia a los poemarios incluidos en *Interrupciones II*: *bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)* (Roma, mayo de 1980); *hacia el sur* (sin fecha de escritura, aunque, por algunas indicaciones, podemos inferir que es también de ese momento)[25]; *com-posiciones* (escrito en París y Ginebra entre los años 1983 y 1984, y dedicado al poeta español José Angel Valente, y *eso* (con idéntica fecha y lugares que el anterior).

Los poemas muestran la continuidad del estilo gelmaniano en combinatorias y derivas que aparecen en modulaciones diferentes, en poemas enteros, en versos y en

24. De *bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*. Fue publicado bajo el título *Exilio*, escrito en colaboración con Osvaldo Bayer, editado por Buenos Aires, Legasa, 1983. La fecha de escritura que se consigna es "roma / mayo de 1980".

25. Este libro, dividido en cuatro partes, incluye "Los poemas de José Galván" y "Los poemas de Julio Grecco", a diferencia de los autores de las "traducciones", donde se evidencia la invención, aquí se hace hincapié en estos escritores ligados a la historia: los poemas de Galván están precedidos por una "Noticia", firmada por Juan Gelman, "Roma, mayo de 1981", donde indica que ese poeta desapareció a fines de 1978; antes de los poemas de Julio Grecco, se consigna que este poeta "cayó combatiendo contra la dictadura militar el 24 de octubre de 1978", firmado por José Galván, Buenos Aires, 1978. A través de ambas "noticias" se destaca la preservación de los textos, pero también las sucesivas muertes de los dos militantes. "De cara a la muerte la palabra atestigua su extrema pobreza, y al mismo tiempo, su extrema capacidad de testimonio" (Rella, 2017, p. 68).

vocablos. Así, por ejemplo, acudiendo a distintos registros de lenguaje, incluyendo formas del habla ("mesmo", "pa", "sefiní", "disolvido", "un suponer") que bien pueden estar trenzadas con alusiones a obras literarias y escritores, o personajes históricos y asimismo constataciones, reflexiones tramadas con la narración. Estas transmutaciones surgen también en las derivas de una palabra ("niñar", "enmuerta", "amora", "sufridera", "sangrera"). Juegan también los diminutivos, que no son sino expresión de amor general, de afectividad colmada en instantes felices o desgarramientos ante la pérdida. A lo que pueden sumarse esas "o" que equiparan elementos disímiles, esto, por otra parte, acentuado por el uso de barras de separación en el interior del poema o a fin de versos, que sirven para enfatizar cortes y que solo pueden oírse en la peculiar escansión de la lectura en tono gelmaniano, pero a la vez, al herir la sucesión, pautan, destacan una palabra, la cortan para adensarle los significados, y no menos, con tales líneas quedan inscriptos los silencios como pausas para acumular interrogantes, que no son pocos y suelen aparecer en sucesión de preguntas.

Escribir con

Queremos detenernos en *com-posiciones* en tanto es posible ver allí no solo la persistente pregunta —que se juega de varios modos a lo largo de distintos poemarios— por la traducción[26], sino también la explicitación de un "escribir con": "puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos, está claro que no pretendí mejorarlos, me sacudió su visión exiliar y agregué —o cambié, caminé, ofrecí— *aquello* que yo mismo sentía. ¿Cómo contemporaneidad y compañía? ¿más con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? ("exergo", 1986, p.143)

De modo tal que se destaca la dimensión del diálogo, de aquello que se ve como "compañía" en una relación intertextual que registra regularidades en el tiempo —contemporaneidad—, estableciendo un tipo de vínculo (en este caso, con poetas medievales) que muestra una escena de escritura donde los precedentes, la tradición literaria siempre ampliada, es compañía y alimento, palabras a las que sumar las propias, en situaciones de confluencia por algo que las vincula. En este sentido, nos parece pertinente invocar la postulación de Eric Auerbach acerca de la interpretación figural:

> La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consuma. Los dos polos de

26. En el primer poema de este libro, "exergo", afirma: "traducir es inhumano: ninguna lengua o rostro se deja traducir, hay que dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla: su perdida unidad está adelante" (1986, p. 173). Esto se vincula con el diálogo que plantea en este poemario como forma de escritura, no "traducir", sino plantear la coexistencia de los textos puestos en diálogo, en compañía.

> la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente en la corriente que es la vida histórica (1998, p. 99).

Los versos siguen ostentando la escritura gelmaniana en cuanto a los rasgos anteriormente nombrados, pero con una anotación final que los diferencia; así, por ejemplo, citamos aquí uno breve, "la puerta":

> abrí la puerta / amor mío /
> levantá / abrí la puerta/
> tengo el alma pegada a paladar
> temblando de terror /
>
> el jabalí del monte me pisoteó /
> el asno salvaje me persiguió /
> en esta medianoche del exilio
> soy yo mismo una bestia
> *salomón ibn gabirol*
> (1021-1055 / málaga-zaragoza-valencia)
> (1986, p. 81)

En primer lugar, queremos destacar la dedicatoria de este libro al poeta español José Ángel Valente, un poeta católico, que mantuvo una relación de amistad y, valga la palabra, diálogo, con Gelman y, en tal sentido, supo mostrarle su propio universo de referencias (entre ellas, la no poco importante de Lezama Lima). Cada uno de los poemas presenta una referencia a un intelectual, poeta, profeta o pensador que puede, como en este citado, reiterarse en varios poemas. Incorpora también los nombres de abu nuwas, david, amos, ezequiel, abba yose ben hanin, yehuda al harizi, elizer ben jonon, joseph tsarfati, yehuda halevi, samuel hanagid, abraham abulafa, todros abulafia, emanuel de roma, isaac luria, job, ramprasad, además de compilaciones como los cantares provenzales y rollos del Mar Muerto o el himno hekhalot[27]. En algunos casos se indican lugares y fechas, que abarcan el vasto espacio de ciudades o regiones como Jerusalén, Palestina, Babilonia, Provenza, Toledo, Mainz, Roma, Constantinopla, Granada, Córdoba, Alejandría, Zaragoza, Barcelona, Palermo, Comino, Madrid, Fermo, Safed y Ramprasad, Kumarhatta, Calcutta, y los poemas emplazan esa suerte de encuentro particular con poetas, personajes bíblicos, guerreros, santos y sabios de múltiples linajes (árabe, judío, cristiano, hindú) y épocas lejanas donde se ve la obse-

27. Si bien se trata de nombres propios, hemos mantenido el uso de minúsculas de Gelman.

diente búsqueda de arribar a alguna sabiduría a partir de la multiplicidad del mundo y su modo de ser.

Es decir, antes de *Citas y comentarios*, y según las lecturas, conversaciones y estudios que Gelman realizó durante fines de los setenta e inicios de los ochenta mientras trabajaba como traductor de UNESCO, encontró un modo de hablar del exilio a partir de ese peculiar modo de diálogo que estableció. Al respecto, y teniendo en cuenta la concepción figural de Auerbach antes mencionada, nos parece apropiado referirnos nuevamente a Vattimo:

> El modo de habitar concretamente una obra no es otro, quizá, que dialogar con ella, esto es, apropiársela y al mismo tiempo entrar en sus territorio (dado que nuestra conciencia, como conocimiento, como sistema de contenidos espirituales, se realiza siempre en discursos, es, por consiguiente, en este sentido algo "lingüístico"). Si el mundo, y aquí nos servimos todavía de los resultados de la analítica trascendental heideggeriana, no es sino un sistema de significados dentro del cual estamos siempre inmersos, la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados; el encuentro con ella es como el encuentro con una persona, en el sentido de que no se inserta simplemente en el mundo tal cual es, sino que representa una propuesta de nueva y distinta sistematización del mundo, es decir, una *Weltanschaung*; pero puesto que el mundo no existe independientemente como objeto de *Auschauungen*, sino que se reduce al sistema de significados, existe en su totalidad en él, la obra es *tout court* un *Welt*, un mundo (1993, p. 80).

Si, como se preguntaba Franco Rella, "¿Qué nos defiende de la percepción terrible de la desnudez de nuestra vida, aquella que se presenta por ejemplo en el insomnio entre los fantasmas que emergen contra el negro que nos circunda, o en momentos de pánico o de exaltación, o en el corazón del país lluvioso del tedio?" (2010, p. 63)[28], Gelman halla un modo de hablar del exilio dándole a este una dimensión ampliada, que de algún modo sintoniza con la que expone Rella en su ensayo, la palabra poética que experimenta la desnudez, la intemperie para, aun en la conciencia de ese estado, "trabajar pacientemente los confines para transformarlos en tránsitos y en pasajes: en umbrales (Rella, 2010, p. 134). Gelman proseguirá su escritura elaborando en simultáneo formas de escribir el horror según otras vertientes. Veamos en *Interrupciones I*. Además de incluir *Hechos y relaciones*, agrega *Notas* (compuestas en Calella de la Costa, París, Roma, en agosto-octubre de 1979) con muy explícitas referencias a los compañeros (muertos o no) y a la muerte, lo que se intensifica en *Carta a mi hijo* (París-Roma,

28. En su ensayo *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*, Rella indaga acerca de la palabra poética que se enfrenta con el límite: lo absolutamente desconocido, la experiencia de la nada.

enero de 1980) y continúa en *Sí, dulcemente* (Roma, enero-marzo de 1980), dedicado este a su amigo también exiliado Juan Carlos Cedrón (quien musicalizó poemas de Gelman). La compilación termina con *Comentarios, Citas*, que nos remite —pero no en sentido cronológico— a *Com-posiciones* respecto del tratamiento del tema del diálogo poético en relación con el exilio. Valga de nuevo señalar lugares y fechas: *Comentarios* (Roma, Madrid, París, Zürich, Ginebra, Calella de la Costa, 1978-1979) y *Citas* (Roma, noviembre-diciembre, 1979). Ambos tienen la común dedicatoria "A mi país". Los cuarenta y cinco poemas de este último remiten todos a Santa Teresa, es decir, uno de los principales exponentes de la poesía mística. Las "citas" no suponen la inclusión de versos u otros escritos de Santa Teresa de Ávila, más bien se tejen en el poema y con los recursos gelmanianos, en una lírica basada en el impulso amoroso que busca la unión con lo ausente tan intensamente deseado, en tanto, como señala Martine Broda: "La figura amada puede suscitar en torno a ella todo un cosmos que ella misma ilumina y ordena, al igual que la presencia divina en los poemas místicos" (2006, p. 201). Los modos de citar asumen en algunos poemas una voz que se dirige a la santa:

> alma que te apartás del cuerpo / amándolo/
> diciéndole que debe morir / si
> hay que morir / pagarle sus temores /
> acariciale los alivios /sepa
>
> encenderse de amor para volar /
> tierno de fuego / al otro lado de
> estas miserias /estos padecerse/
> estos pedazos doloridos / estos
>
> pedacitos de vos que crepitás
> bajo la noche ardiente / estos poquitos /
> atados con cadenas tantas que
> no se dejan volar lo que quisieras.
> (1982, p. 307)

En otros casos, se hace presente un yo poético que la interroga simultáneamente interrogando al objeto de ese amor total que la consume y, a la vez, interrogándose acerca de su propio destino enlazado con lo que la santa expresa:

> alma que me llevás / ¿adónde? / ¿va? /
> ¿quién la llevás? / ¿por dónde? / ¿abandonada jita
> de sí / como pajita al viento? / ¿zarza
> ardiente que miré / no entenderé?

¿ola avisada del subir de vos) /
¿miro y remiro mi pobreza como
tierrita que sacás de mi alma? / ¿vuelo
fuera del cuerpo? / ¿en él? /alma en su puesto

que volás? / ¿cuerpo al sol de la justicia? /
¿bien que traés? / ¿o sos? / ¿bien mío? / ¿muera
de toda soledad / tiniebla / espanto? /
¿qué me comés para ser bello? / ¿yo?
(1982, p. 305)

Las citas implican un movimiento por los textos de Santa Teresa, un discurrir, valga la palabra, recorrerlos, atravesarlos, palparlos en su interior, en un aprovechamiento poético confluyente en cuanto a evocar, presentificar, en definitiva, lo amado esquivo, que por tal motivo es causa del sufrimiento.

En semejante dirección los *Comentarios* hurgan en quienes supieron hablar de esa distancia exiliar. Santa Teresa es también aquí una de las importantes referencias, como San Juan de la Cruz (es decir, otro poeta místico) o, en otro ámbito y otra lengua, Hadewijch (poeta y mística holandesa del siglo XIII). Aparecen también en estos comentarios profetas como Isaías, el rey David, San Pablo e incluso un pintor: Van Gogh. Podría pensarse en una homogeneidad en este conjunto, que se emparentaría así con los poemas de *com-posiciones*. Sin embargo, Gelman propone en este tratado de la ausencia intolerable por su persistencia en hacerse presente, en no cesar de incidir en los sentimientos y pensamientos, otros nombres que bien pueden agruparse en un conjunto diferente, el de figuras del tango (Carlos Gardel, Alfredo Lepera, Homero Manzi, Carlos Bahr, Roberto Firpo, Pascual Contursi, José González Castillo). Cabe señalar que algunos de los poemas no tienen ninguna referencia explícita (o sea, no se menciona ningún nombre), aunque sí participan del común tono del poemario.

La influencia del tango en la poesía ha sido suficientemente señalada, en particular, en el ámbito rioplatense, fuera como evocaciones, incrustación de frases, vocablos, ritmos. Lo sorprendente en este poemario es que Gelman no solo acude a unos y otros, sino que también, en algunos poemas, aparecen juntos, en una especie de diálogo potenciado, así, por ejemplo, "isaías y gonzález castillo". La conocida temática tanguera en torno de la nostalgia, el lamento por el ser amado que se ha ido y por la injusticia de una situación padecida, la soledad y la espera angustiosa o la constatación de una definitiva ausencia (que en el caso de Gelman, se asocia a la muerte de amigos y compañeros) serían lo que permite asociar a unos y otros, pero más, acopiar "citas" entre aludidas y elididas en los poemas, así, por ejemplo: "esta herida con vos / o llaga / luz // como criatura vulnerada…" ("Comentario XXIII (san Juan de la Cruz)", 1982, p.

223), que obviamente remite a versos del santo, o "cómo conservo este cariño / de vos a vos/ amora mía… ("Comentario XXXVIII (Roberto Firpo)", 1982, p. 241).

Palabra Calcinada

Años después Gelman volvería sobre el exilio, pero desde otro lugar. En su "Escolio" a *Dibaxu*, publicado en 1994, remite de nuevo al período de inicios de los ochenta como fecha de escritura de los poemas en sefardí, y los concibe como "la culminación o más bien el desemboque de *Citas y comentarios"* (Gelman, 1994, p. 7). En este caso, su búsqueda se orientó a las raíces exiliadas de la lengua y, de nuevo, una afirmación acerca del lenguaje "desde su lugar más calcinado, la poesía" (Gelman, 1994, p. 7).

Entre las definiciones que Gelman ofreció de la poesía, figuraba justamente esta, la de palabra calcinada. Si calcinar, según el *DRAE*, es "reducir a cal viva los minerales calcáreos privándolos del ácido carbónico por el fuego", o bien "abrasar por completo algo, especialmente con fuego", podría pensarse en la palabra forjada (en una forja) como material que se somete al elemento abrasador (como metáfora de sentimientos de índole diversa, razones y experiencias vitales o de lectura) que lo transforma en otra cosa, sin dejar de tener la misma sustancia, precisamente esa materia prima que no es sino la palabra.

Lo Esencial Poético

En el intento de revisar la relación entre poesía y ontología, pensamos inicialmente, tratándose del caso de Juan Gelman, en focalizar aquellos textos que podían vincularse con un aspecto en el que difícilmente se lo ubique, el de un poeta ligado a referencias religiosas, de ahí la idea de trabajar en particular con *Citas y comentarios*. Pero, al considerar la pregunta por la entidad de la poesía, pudimos ver, a lo largo de varios textos, la incesante pregunta por ese vínculo, así como definiciones sobre ella en relación con la experiencia y existencia humanas sin circunscribirnos a una vertiente temática, teniendo en cuenta que, como Gelman lo declaró muchas veces, la poesía puede hablar de todo, pero sobre todo habla de la poesía. Lo cual lleva a esa pregunta raigal acerca de los alcances y destinos de la lírica cifrados en ¿Qué es poesía? En Gelman alcanza un estatuto de presentificación y resistencia, cuando la figura como la Señora que hace su propia voluntad, llega o se esconde —metáfora que involucra las viscisitudes del trabajo del poeta, de sus enlaces y combates con la palabra como clave de un mundo misceláneo, tierno, terrible, en busca de la expresión siempre reacia, siempre difícil—. Porque en su carácter de realidad instituida es fundamento que permite la fundación de algo (la poesía) que pasa a integrarla. La fundación es tarea del poeta, y ese estatuto que adquiere la poesía como parte del mundo, su destino inexorablemente ligado al de la humanidad.

Referencias Bibliográficas

Adorno, T. (1970). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Auerbach, E. (1998). *Figura.* Madrid: Trotta.

Auerbach, E. (2008). *Dante poeta del mundo terrenal* (Seca, J., Trad.). Barcelona: Acantilado.

Bajtín, M. (1985). *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus.

Ballón Aguirre, E. (1985). Para una definición de la escritura de Vallejo. En Vallejo, C. *Obra poética completa* (pp. LI-XLII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Borges, J. L. (1932/1974). El arte narrativo y la magia. En *Obras Completas* (pp. 226-232). Buenos Aires: Emecé.

Broda, M. (2006). *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa* (Veyrat, M., Trad.). Madrid: Losada.

Freidemberg, D. (1999). Herencias y cortes, poéticas de Lamborghini y Gelman. En Cella, S. (Comp. vol.) & Jitrik, N. (Comp. serie). *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 10: La irrupción de la crítica* (pp.). Buenos Aires: Emecé.

Gelman, J. (1956). *Violín y otras cuestiones.* Buenos Aires: Gleizer.

Gelman, J. (1969). *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. Buenos Aires: Galerna.

Gelman, J. (1970). *Violín y otras cuestiones*. *El juego en que andamos. Velorio del solo. Gotán.* Buenos Aires: Ediciones Caldén.

Gelman, J. (1971a). *Cólera buey*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

Gelman, J. (1971b). *Fábulas*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

Gelman, J. (1973). *Relaciones*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

Gelman, J. (1982). *Citas y comentarios*. Madrid: Visor.

Gelman, J. (1986). *Interrupciones II*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Gelman, J. (1988). *Interrupciones I*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Gelman, J. (1993). *Salarios del impío*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Gelman, J. (1994). *Dibaxu*, Buenos Aires: Seix Barral.

Gelman, J. (2013). *Hoy*. Buenos Aires: Seix Barral.

Lezama Lima, J. (1988). A partir de la poesía. En Prieto, A. (Sel. y Pról.). *Confluencias. Selección de ensayos de Lezama* (pp. 386-399). La Habana: Letras Cubanas.

Martínez, T. E. (1992, agosto 9). Reportaje a Juan Gelman. *Suplemento de Cultura Primer Plano de Página 12*, 37-38.

Neruda, P. (1935). *Residencia en la tierra*. Madrid: Ediciones del Árbol.

Neruda, P. (1950). *Canto general.* Buenos Aires: Losada.

Paz, O. (1972). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rella, F. (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio* (Fleisner, P., Trad.). Buenos Aires: La Cebra.

Rella, F. (2017). *Micrologías* (Saporiti, N. D., Trad.). Buenos Aire: La Marca.

Semilla Durán, M. A. & Boccanera, J. (Eds.). (2015). *Palabra calcinada. Veinte ensayos críticos sobre Juan Gelman*. Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.

Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución.* Lima: Mosca Azul Editores.

Vallejo C. (1938/1979). *España aparta de mí este cáliz*. En *Obra poética completa* (pp. 193-216). Caracas: Biblioteca Ayacucho. Prólogo de Enrique Ballón Aguirre.

Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología* (Cabrera Serrano, A., Trad.). Valencia: Universitat de València.

Olga Orozco: Testigo en Estado de Vigilia

María Elena Legaz*

Resumen: La trayectoria poética de Olga Orozco representa una insobornable actitud de indagación hacia lo alto y hacia lo hondo, y la formulación de constantes reflexiones acerca de la creación en el sentido de buscar esas palabras inefables de la revelación. Ella, como "testigo en estado de vigilia", cree que la poesía posee una función humanística: ayudar a trascender una realidad mezquina y un yo estéril.
Palabras Clave: Testigo; Palabra; Silencio; Luz; Sombra.

***Abstract*:** *The poetic trajectory of Olga Orozco represents an insufferable attitude of inquiry towards the high and the deep and the formulation of constant reflections on the creation in the sense of seeking those ineffable words of the revelation. As "witness in waking state", she believes that poetry has a humanistic function: to help to transcend a petty reality and a sterile self.*
Keywords: *Witness; Word; Silence; Light; Shadow.*

Introducción

En *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben habla del "gesto testimonial" del poeta, "*auctor* por excelencia", y recuerda la afirmación de Hölderlin: "lo que queda lo fundan los poetas". Agamben aclara que esto no significa que sus obras puedan perdurar en el tiempo, sino que "la palabra poética es lo que se sitúa siempre en posición de resto y puede, de este modo, testimoniar". Y concluye que "los poetas —los testigos— fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad o a la imposibilidad de hablar" (Agamben, 2000, p. 100).

Olga Orozco (Toay, 1920-Buenos Aires, 1999) puede ser admirada como uno de esos testigos, pero en estado de vigilia permanente en la indagación de las zonas más

* Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Ex-profesora titular de Literatura Argentina III e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma institución. Correo electrónico: legazmel@gmail.com.
Fecha de recepción: 25-09-17. Fecha de aceptación: 15-04-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 68-89.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

ocultas del ser, contra los límites de una realidad a la que las pequeñas leyes pretenden reglamentar, sin poder despojarla de sus aristas de magia y de prodigio, defendidas por el sueño y la imaginación.

Trayectoria Poética

A lo largo de sus nueve libros de poemas (y también de sus relatos de infancia —*La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo*—, de sus ensayos y de las respuestas en numerosas entrevistas), uno de los motivos constantes es la reflexión acerca de la creación poética. Desde una presencia difusa en *Desde lejos* (1946), su primer libro, va creciendo y constituyéndose en la construcción de una problemática ajena a la inocencia y a la seguridad de lo que se ha dado en llamar "el nombrar antiguo" (Thiebaut, 1990).

Desde lejos se inscribe en las resonancias neorrománticas, línea predominante en la poesía argentina del 40, y en sus núcleos temáticos: la rememoración de la infancia, el sentimiento amoroso, el misterio de la muerte, la caducidad que interroga al tiempo, la percepción de la lejanía, la identificación con la tierra y también el poder de la palabra. El tono es grave y melancólico, y las filiaciones más evidentes son la lectura de Lubicz Milosz y de Rainer María Rilke. A pesar de estas coincidencias, ya insinúa una ontología personal y, pese al tono intimista, adopta un ritmo apoyado en largos versículos que le conferirán progresivamente una voz oracular, una cierta estilización bíblica. En un solo poema se detiene en la relación de la vida —la suya— con el ejercicio poético:

> Será cuando el misterio de la sombra,
> piadosa madre de mi cuerpo, haya pasado;
> cuando las angustiadas palomas, mis amigas, no repitan por mí su vuelo funerario;
> cuando el último brillo de mi boca se apague duramente, sin orgullo;
> mucho después del llanto de la muerte.
>
> No acabarás entonces,
> mitad de mi vida fatigada de cantar lo terrestre.
> Nadie podrá mirarte con esa misma pena que se tiene al mirar un pálido arenal interminable,
> porque tú volverás, ¡oh corazón amante del recuerdo! a las tristes planicies.
> ("Después de los días", Orozco, 2012, p. 41)

Como se trata de imaginar su propia muerte y el renacer en fusión con la tierra natal, Olga Orozco presiente o decide una existencia ligada al canto, si bien la calificación "fatigada" introduce ya el esfuerzo que implicará esa tarea. La certidumbre de tal vocación no la abandonará nunca a pesar de los avatares muchas veces adversos de la existencia.

En *Las muertes* (1952), el tono apasionado, distante de la melancolía "de brazos caídos" de la estética cuarentista, deviene cambiante en la exploración de muertes ejemplificadoras, cercanas al mito. El yo lírico parece borrarse en un distanciamiento que, si bien, aunque sea mínimamente, puede asociarse con el de la autora, ya no ocupa el lugar central y solo lo recupera en el último poema. Las muertes elegidas que pertenecen al mundo del arte y del Nuevo Testamento, a pesar de su diversidad, se reconocen en el acatamiento a una ley interior sin concesiones:

> porque sólo acataron una ley más ardiente que la ávida gota de salmuera.
> Ésa y no cualquier otra.
> Ésa y ninguna otra.
> Por eso es que sus muertes son los exasperados rostros de nuestra vida.
> ("Las muertes", Orozco, 2012, p. 75)

Podría hablarse de una correlación entre el pórtico, "Las muertes", y "Olga Orozco," que cierra la serie y en el que utiliza su nombre completo. Un rasgo del destino de estos muertos se define en el primer poema: "mas su destino fue fulmíneo como un tajo" (Orozco, 2012, p. 75), y en el último, paralelamente, se habla de "en un último instante fulmíneo como el rayo" (Orozco, 2012, p. 101). La muerte, por lo menos imaginada en el corazón del otro, permite un balance temprano de la vida —serán muchos en adelante—, y aquí rescata la posesión de "las magias y los ritos", es decir, el costado más irracional del quehacer con la palabra. Además, parece confirmar que se encuentra en una zona oscura, recinto apropiado para su peculiar expresión:

> Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en el orgullo,
> en un último instante fulmíneo como el rayo,
> no en el túmulo incierto donde alzo todavía la voz ronca y llorada
> entre los remolinos de tu corazón.
> ("Olga Orozco", Orozco, 2012, p. 101)

Este libro corresponde a un momento de la trayectoria de Orozco en que está vinculada con referentes del surrealismo, y también ella muestra la atracción por "la belleza convulsiva" (el poema dedicado a "Maldoror", por ejemplo); no obstante, a pesar de la perspectiva de la nocturnidad, de la abundancia onírica y del acercamiento a múltiples abismos, permanece en los bordes. Su próximo libro *Los juegos peligrosos* (1962) profundizará en la interrogación de los planos que trascienden la realidad empírica y, a través de esas magias y esos ritos que menciona como una suerte de tesoro en "Olga Orozco", se interna en la irrupción de la aventura que puede conducir a una superrealidad.

Entre los múltiples "juegos peligrosos" que se despliegan a través de los poemas del libro, la hechicería, los talismanes, las búsquedas desesperadas de la identidad, la memoria como "una Torre en llamas", el tarot, los sueños obsesivos, los conjuros…, siempre el más osado será el de la creación poética. "Sol en Piscis" resulta una muestra de la impotencia del creador cuando no puede pronunciar esa palabra que dé cuenta del itinerario existencial errático entre los enigmas que es necesario desentrañar, las oscuras sentencias que vienen de otras dimensiones de la memoria, con un lenguaje de mitos, símbolos y profecías:

> Si avanzas más allá
> encontrarás la fórmula que yace bajo los centelleos de todos los delirios.
> Si consigues pasar
> alcanzarás la Rueda que avanza hacia el poniente.
>
> Pero no hay arma alguna que arrebate a mi vida su inocencia,
> ni retablo enterrado en cuyo espejo de oro se abran las flores de otros mundos,
> ni carruaje que avance con el rayo.
>
> Sin embargo, esta palabra sin formular,
> cerrada como un aro alrededor de mi garganta,
> ese ruido de tempestad guardada entre dos muros,
> (Orozco, 2012, pp. 142-143)

El poemario de 1974 *Museo salvaje* significa una indagación del propio cuerpo. En una década signada por el testimonio político y el predominio del coloquialismo en la literatura, este itinerario constituye una suerte de rebelión, ya que lo realiza casi con furor. Olga Orozco reconoce que, si bien en su vida, la política va adquiriendo un lugar primordial al correr de los años, no posee un espacio reconocible en sus poemas. En este libro, como en los demás, sus afanes se dirigen a examinar los nexos con lo extraordinario y los misterios de los orígenes que implican la caída, los desdoblamientos en una identidad múltiple, la separación del ser total y trascendente. La indigencia del yo aprisionado en un cuerpo, limitado por él —en esta etapa de su trayectoria, aún ligada a teorías gnósticas—, recorre todas las zonas de la materialidad corporal, para las que elige nombres metafóricos. Recién en el quinto poema, en prosa, "Parentesco animal con lo imaginario", en medio de alusiones bíblicas y literarias y de una atmósfera surrealista para examinar a su cabellera, vampira destructora y a la vez portadora de gestos de amorosos reclamos, Orozco menciona a la creación poética. Una pregunta —que es a la vez una afirmación— imbrica a la muerte, al amor y a la poesía:

> A lo sumo un ansioso follaje que susurra el idioma del amor, una lluvia sensual

> embalsamada por el asombro y el deseo, una provocación al fuego, al erotismo. ¿Y por qué no las hebras que segrega la sustancia de la poesía, el delirio de la muerte?
> (Orozco, 2012, p. 174)

El más significativo respecto a la palabra es el penúltimo poema del libro: "Duro brillo, mi boca". Decir boca es evocar labios, dientes, lengua, risas, mordidas, besos, suspiros. Y la poeta reconoce la ambivalencia de su boca plena de carencias y embriaguez, amor y aislamiento. La boca, como antes las manos, resulta culpable de besos y comienzos de pasiones, muchas veces acabadas en fracasos. Pero si se interna más allá, en lo profundo, debajo de la lengua, puede encontrar los veneros de la creación:

> Y un poco más acá de lo visible, debajo de esta lengua que celebra el silencio y escarba en la prohibida oscuridad, ¿no comienzan también las canteras del verbo, las roncas fundiciones de la poesía, el acceso a las altas transparencias que hacen palidecer la pregunta y la respuesta?
> Duro brillo, este oráculo mudo.
> (Orozco, 2012, p. 191)

Están en este interrogante la génesis y la función de la poesía, así como la imposibilidad de las respuestas y la lucha singular entre las palabras y el silencio, ambos fructíferos o ambos inútiles Persiste la cenestesia del título "Duro brillo", pero "mi boca" está reemplazado por "este oráculo mudo". Reside en ella la posibilidad de pronunciar la sentencia, la adivinación, la palabra profética, pero ¿le es dado enmudecer y no cumplir su misión? El oxímoron deslumbra como deslumbran las metáforas que hacen de este libro un verdadero "Museo" de imágenes. El cuerpo, más allá de la desvalorización producida por el alejamiento de la trascendencia, patentiza la asunción de la animalidad y una obsesiva constatación del extrañamiento y la imposibilidad de poseer una identidad unívoca.

Así como había dedicado todo un poemario a evocar las muertes ejemplares, u otro a examinar su propio cuerpo, con la misma concepción de unidad y de integración, cantará a su gata ya desaparecida. *Cantos a Berenice* (1977) resume, en el propio nombre —rodeado del prestigio de las tradiciones egipcia y griega y de la alusión a personajes literarios—, en qué linaje ubica a ese animal totémico, y guardián doméstico a la vez, que, a lo largo de los años compartidos, se transforma en una compañera cotidiana, en una médium para el acceso al misterio y en una ausencia digna de ocupar esa zona de la memoria y de la eternidad en la que se encuentran sus muertos más queridos. La dimensión cósmica en que pretende ubicarla en el último canto, el "XVII", es la que Orozco una vez más cree no alcanzar:

> Tal vez sea imposible mi cabeza, ni un vacío mi voz,
> algo menos que harapos de un idioma irrisorio mis palabras
> Pero déjame en el aire la sonrisa:
> (Orozco, 2012, p. 218)

Con más énfasis que nunca, reconoce la pobreza del resultado en esa descripción de su intento de evocar a Berenice "en su Jordán de estrellas", ya que "harapos de un idioma" son los restos sin forma y sin belleza, pero además, seguidos de la calificación "irrisorio", desvaloriza la posibilidad de una recepción que no juzgue al libro con la gravedad del duelo y de la mención de la trascendencia después de muerta, al tratarse aparentemente solo de una gata. La altura del lenguaje, que procura y no logra según sus expectativas, otorga más grandeza al objeto evocado.

La variedad de motivos y problemáticas que atraviesan *Mutaciones de la realidad* (1979) muestran la continuación de sus búsquedas religiosas y poéticas, y el acrecentamiento de alusiones literarias y estéticas, sin perder el propósito de indagar la complejidad de lo real. Si bien no existe aquí la unidad de otros poemarios, se observa una unidad mayor, ya que unos y otros textos se ligan significativamente en todo el corpus. Así, un poema como "El revés de la trama" parece resumir el registro anatómico de *Museo salvaje,* de ese cuerpo sometido a la precariedad de la materia, pero que alberga residuos de eternidad, del verdadero ser:

> ¡Y qué feroz fisura entre mi lengua y cualquier laberinto del lenguaje!
> Casi todo mi ser es invisible;
> plegado en una brizna,
> sumergido hasta el limo en la inconmensurable pequeñez.
> (Orozco, 2012, p. 258)

La constitución corporal dificulta el acceso a la expresión anhelada, constriñe la posibilidad de nombrar. A la vez, desde algunos paratextos se esboza ya su visión de lo "real". El primer poema, "Mutaciones de la realidad", y la composición dedicada a la memoria de Luis Cernuda, otro de los referentes para los jóvenes que habían comenzado a escribir en los 40, "La realidad y el deseo" (título tomado de uno de los libros más conocidos del poeta español), dan muestra de esa mirada. En el primero, el epígrafe de Rilke expande hacia la dimensión onírica los límites de esa realidad; no niega lo arquetípico, pero lo enriquece en las transformaciones y la diversidad: "*Rosa, oh pura contradicción, / voluptuosidad de no ser el sueño / de nadie bajo tantos párpados*" (citado en Orozco, 2012, p. 221). Además, Orozco equipara a la realidad con las contradicciones de su propio yo:

Sé que de todos modos la realidad es errante,
tan sospechosa y tan ambigua como mi propia anatomía

[…].

Guardiana, como yo, de una máscara indescifrable del destino,

[…].

Ajena, como yo, a los desordenados lazos que nos unen

[…].

Precaria, como yo,
aquí, donde somos apenas unos pálidos calcos de la ausencia,
[…]
aunque traces tus límites acatando el cuchillo de la pequeña ley;
por más que te deshojes para demostrar
que la rosa de Rilke no encierra ningún sueño bajo tantos párpados.
(Orozco, 2012, pp. 222-224)

El poema se transforma en un diálogo con esas líneas de Rilke que, por voluntad propia, se convertirán en el epitafio del poeta. En cuanto a "La realidad y el deseo", dedicado a Cernuda, comienza con una esplendorosa imagen que apunta tanto a una definición lírica como filosófica:

La realidad, sí, la realidad
ese relámpago de lo invisible
que revela en nosotros la soledad de Dios.

Y culmina en paralelo con otra sentencia demoledora:

La realidad, sí, la realidad:
un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo.
(Orozco, 2012, p. 234)

Recupera las concepciones de los libros anteriores, al recurrir al mito de la caída para evidenciar las carencias a las que están sometidos los seres en una suerte de tantalismo en cuanto se le ofrecen y se le niegan, al mismo tiempo, el goce y la satisfacción de sus deseos.

Este libro alberga una de las conmovedoras elegías escritas por Orozco: "Pavana

para una infanta difunta", homenaje a Alejandra Pizarnik, muerta en 1972. El texto podría agruparse con "Rehenes de otro mundo", dedicado a Vincent Van Gogh, Antonin Artaud y Jacobo Fijman, tres creadores azotados por la situación límite de la locura, tres artistas considerados "malditos".

En "Pavana para una infanta difunta" un yo se dirige a un tú que ya no está y, en ese intento de diálogo sin respuesta, describe la arriesgada tarea de la poesía cuando debe recurrir a la interpelación de los misterios y cuando incluye la tentación de la propia muerte. El tono sigue siendo categórico —el de la mayoría de los textos—, pero posee signos de ternura y de una cierta admonición, como podría ser la de una madre a una hija que viola las normas y, por eso, el peligro que se le había advertido finalmente se produce:

> Sólo había un jardín; en el fondo de todo hay un jardín
> donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.
> Flor cruel, flor vampira,
> más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro
> y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre en el umbral.
> Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pie,
> abismos hacia adentro.
> Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.
> Erigías pequeños castillos devoradores en su honor,
> te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso.
> (Orozco, 2012, pp. 255-256)

La flor azul es soñada por el protagonista de Novalis y finalmente la encuentra. La mirada de Olga Orozco desmitifica el ideal de esa flor que, según algunos exégetas, simboliza la poesía. Para hallarla puede haber o no límites, puede haber o no trueques con la propia vida y con la propia razón. Antes, al hablar de la experiencia de Pizarnik en la búsqueda, parecía hablar de la propia y de esos bordes difusos entre la denominada "realidad" y otros territorios:

> El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.
> El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie.
> El que pisa la raya no encuentra su lugar.
> Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad.
> (Orozco, 2012, p. 255)

En el comienzo del poema, Pizarnik había sido nombrada como "Pequeña centinela" y, en el momento de la muerte, "Pequeña pasajera", tratándosela como a una niña con su "alcancía de visiones" y su miedo ante la travesía. La voz maternal, que antes

mencionaba una lágrima que puede contener un mar, se vuelve imperativa otra vez para que la niña no desespere, para darle consuelo:

> Pero otra vez te digo,
> ahora que el silencio te envuelve por dos veces con sus alas como un manto;
> en el fondo de todo hay un jardín.
> Ahí está tu jardín,
> Talita cumi.
> (Orozco, 2012, pp. 256-257)

La mención del Jardín posee para Orozco un sentido simbólico asociado a la esperanza (que no tenía para Pizarnik) en tanto todo Jardín evoca el Paraíso. Dicho significado es reforzado en el texto por las palabras finales en arameo: *Talita cumi* ('Muchacha, a ti te digo, levántate'), dadas por Jesús a la hija de Jairo para resucitarla, según el Evangelio de Marcos.

En cuanto a Van Gogh, Artaud y Fijman, han hecho, como Pizarnik, caso omiso a las prohibiciones; han avanzado más lejos de lo que las leyes del juego permitían para conservar la cordura o la vida. Orozco reconoce que esa aventura extrema produce en ellos un instante de llegada al absoluto:

> Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,
> esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento del sol,
> esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra.

Especies de profetas, se mueven entre uno y otro mundo. Para aludir a esa condición, el poema se cierra con una expresión relativa a la ligazón con el absoluto y al alejamiento de esta vida:

> Ellos eran rehenes de otro mundo, como el carro de Elías.
> Pero estaban aquí,
> cayendo,
> desasidos.
> (Orozco, 2012, p. 233)

Su propia historia es la de los desgarramientos en la exploración de esos otros mundos. En "Atavíos y ceremonial", registra la tentación de lo insondable que la encamina hacia el exilio del yo:

> y dejarse aspirar por esas regiones al vacío donde se pierde el yo
> y no se toca fondo en otro albergue y se confunde la salida;

> y zapatos de hierba, de agujas, de hormiguero,
> hechos para explorar todos los reinos y violar las fronteras.
> (Orozco, 2012, p. 260)

El poema de *Mutaciones de la realidad* que resume la búsqueda y el fracaso es "Densos velos te cubren, poesía". Aunque la suya, en líneas generales, no tiene puntos de contacto con la de Oliverio Girondo, él es no solo uno de sus amigos, sino uno de los creadores que más admira. En su ensayo "Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto", resalta su actitud de dignidad frente al acto poético, porque cree que "toda su obra lo proclama como una herida, hasta la desgarradura de su libro final" (Orozco, 1984, p. 221). Justamente, en *En la masmédula* se encuentra el poema "Hay que buscarlo" (Girondo, 1968, p. 410), que en el ensayo de Orozco resulta objeto de un detallado análisis y parece convertirse en una suerte de modelo para la búsqueda común a pesar de las diferencias de sus respectivas poéticas.

> Así, desde el fondo de todo cuanto toca y de cuanto lo toca, con el "pez lampo" que se sumerge en los trasfondos más profundos del sueño, con el "pezvelo" que no descansa debajo de la lengua, y con el "pezgrifo" que se ilumina dentro de la frente, busca una y otra vez el poema. El resultado es esa conjunción de iluminaciones, de palabras-talismán, de distintas fases de conciencia, que muestran el poema como una presencia integral, lejos de la anécdota, de los temas y del relato discursivo del hombre (Orozco, 1984, p. 237).

También en "Densos velos te cubren, poesía", desestima que sea en un solo sitio en donde se centre la búsqueda del poema:

> No es en este volcán que hay debajo de mi lengua falaz donde te busco,
> ni en esta espuma azul que hierve y cristaliza en mi cabeza,
> sino en esas regiones que cambian de lugar cuando se nombran,
> como el secreto yo
> y las indescifrables colonias de otro mundo.
> (Orozco, 2012, p. 263)

Son las mutaciones de la realidad, entendida en todos sus planos y en todos sus velos, en especial, en los signos cósmicos, en los "códigos perdidos" y en la identidad primigenia del yo de la que solo quedan rastros; el cuerpo se convierte en un obstáculo una vez más:

> Noches y días fortificada en la clausura de esta piel,
> escarbando en la sangre como un topo,
> removiendo en los huesos las fundaciones y las lápidas,

en busca de un talismán que me revierta la división y la caída.
(Orozco, 2012, pp. 263-364)

Además de un talismán, la forma material de la búsqueda posee otros nombres: "la semilla de mi pequeño verbo aún sin formular", "las voces desasidas que reclaman mi voz para manifestarse" o "el signo a la deriva". Ante un desencadenamiento de interrogaciones, la respuesta es la de siempre: que predomina la experiencia del silencio y de la nada y, entre ellos, algunos restos de imágenes desvaídas o la oscuridad:

No hay respuesta que estalle como una constelación entre harapos nocturnos.
¡Apenas fantasmas insondables de las profundidades,
territorios que comunican con pantanos,
astillas de palabras y guijarros que se disuelven en la insoluble nada!
(Orozco, 2012, p. 264)

Existe un momento del poema en que se produce un corte formal abrupto en los clásicos versículos de arte mayor, para introducir otros de cuatro o cinco sílabas, que marcan la vaga y entrecortada presencia de una visión. La traduce en la utópica figura de la isla, o en símbolos eufóricos de ascenso y de exaltación del canto, o en una versión del carro de Elías reemplazado por una gruta primordial:

Sin embargo
ahora mismo
o alguna vez
no sé
quien sabe
puede ser
a través de las dobles espesuras que cierran la salida
o acaso suspendida por un error de siglos en la red del instante
creí verte surgir como una isla
quizás como una barca entre las nubes o un castillo en el que alguien canta
o una gruta que avanza tormentosa con todos los sobrenaturales fuegos encendidos.
(Orozco, 2012, p. 264)

Estas pequeñas iluminaciones no son suficientes para su anhelo. Todos los sentidos obran como obstáculos y lo que persiste finalmente es un elemento que se disuelve en el acto:

¡Ah, las manos cortadas,
los ojos que encandilan y el oído que atruena!

¡Un puñado de polvo, mis vocablos!
(Orozco, 2012, p. 264)

El poema de cierre del libro, "Variaciones sobre el tiempo", permite reconocer a su autora, que ha sido transgresora, que siempre ha procurado rebelarse contra la sucesión implacable, aunque sabe que al final la estará esperando para cumplir su misión como mecenas de algún poder superior a la hora de la muerte. El acceso al verdadero ser, al propio y al de todos, que no deja de intentar nunca, no puede ignorar la erosión del tiempo, y ni siquiera su concepción personal de la memoria "hacia adelante y hacia atrás" puede sustraerse a ese verdugo, aunque la poesía logre el simulacro de trastocarlo con su inmenso poder:

Estiré tu piel seca en leguas de memoria,
hasta que la horadaron poco a poco los pálidos agujeros del olvido.
Algún golpe de dados te hizo vacilar sobre el vacío inmenso entre dos horas.
(Orozco, 2012, p. 268)

En los libros de la década del ochenta, la presencia de la *Noche* ocupa un lugar central, a la manera de los románticos alemanes, a quienes la poeta reconoce como sus referentes más constantes. Al decir de Albert Béguin en el clásico ensayo *El alma romántica y el sueño*: "Para el romántico como para el místico, la Noche es reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos" (Béguin, 1954, p. 57).

"En tu inmensa pupila", el primer poema de *La noche a la deriva* (1984), dialoga con la Noche que significa no solo un momento del día en que está ausente el sol, sino un cúmulo de tinieblas elegidas, una complicidad y un acercamiento voluntarios hacia ella. Como antigua buceadora de todas sus manifestaciones, Orozco ya no puede cambiar su rumbo, inmersa, como se reconoce, en un "ahora" de inmediatez muy significativa:

Ahora es tarde para volver atrás y corregir las horas de acuerdo con el sol,
Ahora me has marcado con tu alfabeto negro.
Pertenezco a la tribu de los que se hospedan en radiantes tinieblas,
de los que ven mejor con los ojos cerrados y se acuestan del lado del abismo y
alzan vuelo y no vuelven
(Orozco, 2012, p. 271)

Ya que deben estar juntas sin remedio, intenta un pacto: no puede pedir a la oscuridad que no tenga los atributos de tal, pero al menos solicita protección y ayuda para poder "entender". El motivo de los cuentos prodigiosos de niños perdidos en los

bosques (frecuente tanto en los poemas como, sobre todo, en los relatos de infancia) está presente en el reclamo del yo que necesita sentirse hija, no "hijastra", como se juzga al comienzo del poema, y por lo tanto, requiere la presencia de una madre para atravesar los enigmas:

> Pero yo no te pido lámparas exhumadas ni velos entreabiertos.
> No te reclamo una lección de luz,
> como no le reclamo al agua por la llama ni a la vigilia por el sueño.
> ¿O habría de confiar menos en ti que en las duras, recelosas estrellas?
> ¡Hemos visto tantos misterios insolubles con sus blancos reflejos aún a pleno sol!
> Basta con que me lleves de la mano como a través de un bosque,
> noche alfombrada, noche sigilosa,
> que aprenda yo *lo que quieres decir,* lo que susurra el viento,
> y pueda al fin leer hasta el fondo de mi pequeña noche en tu pupila inmensa.
> (Orozco, 2012, p. 272)

Si en este libro no se encuentran, como en el anterior y como en los siguientes, reflexiones explícitas sobre la labor poética, en cambio, sobresale la necesidad de "leer" en los misterios para un día llegar a "saber". En este aspecto, "Al pie de la letra" muestra al yo sometido al juicio de un tribunal del destino que debe descifrar su existencia; lo plantea en clave de escritura y trazos de dibujo, de tal modo que la concreción de esa textualidad posibilitaría el acceso al conocimiento de "un sentido". Pero las vacilaciones caligráficas, los desplazamientos, los cambios de color dificultan la lectura e interpretación del conjunto, desde uno mismo. No es dado acceder al texto que la propia vida (y quizás también los efectos de otras vidas) va escribiendo:

> Difícil la lectura desde aquí, donde violo la ley y soy el instrumento,
> donde aciertos y errores se propagan como una ondulación,
> un vicio de lenguaje o las disciplinadas maniobras de una peste,
> y cambian el color de todo mi prontuario en adelante y hacia atrás.

Hay, sin embargo un Lector que posee la capacidad de desciframiento en una especie de Juicio Final en que el yo será evaluado por su confesión sagrada, por una escritura total que su receptor no humano finalmente deberá interpretar:

> Pero hay alguien a quien no logra despistar la ignorancia,
> alguien que lee aún bajo las tachaduras y los desmembramientos de mi caligrafía
> mientras se filtra el sol o centellea el mar entre dos líneas.
> Impresa está con sangre mi confesión, sellada con ceniza.
> (Orozco, 2012, p. 310)

En una etapa de revisiones y de balances, una vez más Olga Orozco imagina su propia muerte en el último poema del libro, "Cantata sombría". Pero en estos años se registra un cambio sustancial, ya que es visible la resistencia ante el final que un día llegará. Si antes pensaba convertirse en una heroína muerta joven, ahora que siente más cerca la partida, defiende la vida y proclama su deseo de ser retenida de este lado:

> Me encojo en mi guarida, me atrinchero en mis precarios bienes.
> Yo, que aspiraba a ser arrebatada en plena juventud por un huracán de fuego
> antes que convertirme en un bostezo en la boca del tiempo,
> me resisto a morir.
> […].
> ¿Y no habrá nada en este costado que me fuerce a quedarme?
> ¿Nadie que se adelante a reclamar por mí en nombre de otra historia inacabada?
> (Orozco, 2012, pp. 330-331)

Y al mismo tiempo, se pregunta por las huellas que el ser deja al partir; por precarias que sean sus posesiones, insiste en la afirmación vital:

> Y bien, aunque no deje rastros, ni agujeros ni pruebas,
> aún menos que un centavo de luna arrojado hasta el fondo de las aguas,
> me resisto a morir.
> (Orozco, 2012, p. 331)

El cuerpo no es ya solo un lastre para el acceso al misterio; ante el avance de la muerte, se convierte en refugio, aunque la enemiga avance, y la sienta en sus entrañas. Es ineludible entonces pensar en "el otro lado". Aparece entonces, como en muchos de sus poemas, el tópico de las estatuas de sal. Esta ligazón actual con el mundo o, por lo menos, el reconocimiento de algunas de sus posesiones más recientes, como el amor, hará que, al irse, no resista la tentación de mirar hacia atrás, como la mujer de Lot que paga la desobediencia del mandato bíblico con su transformación:

> Me refugio en mis reducidas posesiones, me retraigo desde mis uñas y mi piel.
> Tú escarbas mientras tanto en mis entrañas tu cueva de raposa,
> me desplazas y ocupas mi lugar en este vertiginoso laberinto en que habito
> —por cada desplazamiento tuyo un retroceso y por cada zarpazo algún sobor-
> no—,
> como si cada reducto hubiera sido levantado en tu honor,
> como si yo no fuera más que un desvarío de los más bajos cielos
> o un dócil instrumento de la desobediencia que al final se castiga
> ¿.Y habrá estatuas de sal del otro lado?
> (Orozco, 2012, pp. 331-332)

Cuando hace treinta años, en 1987, Olga Orozco publica su octavo poemario, *En el revés del cielo,* ya ha trazado una larga estela de búsquedas en torno a la creación. Uno de los poemas del libro, "Al pájaro se lo interroga con su canto", constituye casi una constancia de su modo de indagación. La enlaza con una cita de "El hombre de nieve", de Wallace Stevens:

> así como hace falta un invierno interior
> "para observar la escarcha y los enebros erizados de hielo"
> dijo Wallace Stevens congelando el oído y la pupila,
> convertido tal vez en el hombre de nieve que contempla la nada con la nada
> y que oye sólo el viento,
> sin ningún evangelio que no sea ese sonido único del viento
> (Orozco, 2012, p. 354)

Este poema ha sido traducido, entre otros, por Alberto Girri, quien también lo comenta haciendo alusión a lo que él llama "espíritu invernal", y a su consecuencia, que reside en mirar la realidad imbuido de ese espíritu. La relación con "El hombre de nieve" está dada por el paralelismo entre lo interno y las condiciones del mundo exterior; en el caso de Orozco, por el enfrentamiento con lo más profundo e insondable:

> Pero yo sé que cada tiniebla se indaga solamente con la noche que llevo,
> que la piedra se entreabre ante la piedra
> de la misma manera que se tantea el corazón con el abismo.
> (Orozco, 2012, p. 354)

Por eso el título: "Al pájaro se lo interroga con su canto", es decir, en su condición intrínseca. Del mismo modo, la aseveración del comienzo del poema, "Son ojos hechos para distinguir hasta el último rastro de la melancolía / para ver en la lluvia el inventario de los bienes perdidos", alude a una mirada romántica donde prima la nostalgia. Pero la suya ahora consiste en interrogar lo desconocido.

Girri dice del poema de Stevens que "su conclusión es que está contemplando una nada que no está allá y la nada que está. Una nada parecida a la de la abstracción matemática, más desoladora aún que la que persiguieron otros grandes poetas, más vacía que la oscuridad y la privación de Eliot" (Girri, 1980, p. 34). Y aquí reside la oposición con "El hombre de nieve", que Orozco marca en un sugestivo entreparéntesis susceptible de distinguir toda una poética: "(aunque tal vez hablara de la más extremada desnudez; no de la transparencia)" (Orozco, 2012, p. 354). Por algo, en el último poema de este libro, "En el final era el verbo", donde juega con el lenguaje bíblico, confiesa:

> Miraba las palabras al trasluz.
> Veía desfilar sus oscuras progenies hasta el final del verbo.
> Quería descubrir a Dios por transparencia.
> (Orozco, 2012, p. 386)

Gaston Bachelard habla de un tiempo vertical ascendente y otro descendente (Bachelard, 1999), y Orozco se adhiere a esta concepción, porque cree que la poesía explora hacia lo alto y hacia lo hondo. Se pregunta en "Al pájaro se lo interroga con su canto":

> ¿Hay alguna otra forma de asomarse hasta el fondo del subsuelo,
> el fondo de otra herida, el fondo de otro infierno?

Y se contesta con seguridad absoluta:

> No hay ninguna otra lámpara para reconocer lo próximo, lo ajeno, lo distante.
> (Orozco, 2012, p. 354)

No existe otro camino para reconocer ese cúmulo de misterios y de paradojas que nos rodean y que nos exceden en el universo, de modo que la luz no se vea solo en consonancia con la belleza, sino que se descubra en lo aparentemente desechable:

> Lo atestigua la esquiva intención de la rata chillando entre los vidrios,
> resbalando en la rampa de una impensable luz;
> lo proclama la estrella con su remoto código adherido a un temblor,
> tal vez a una agonía que ya fue.

El yo poético pocas veces se ciñe a la singularidad, sino que se desliza hacia ese otro que suele ser poroso y hasta irreconocible, pero que acompaña siempre hasta volverse un agónico testigo de la búsqueda:

> lo confirma ese yo que camina contigo y es memoria dondequiera que olvides,
> y ese otro, inabarcable, centelleante,
> que le sale al encuentro bajo el agua de las transformaciones,
> y a veces, ni es persona, ni color, ni perfume, ni huella de este mundo.
> (Orozco, 2012, pp. 354-355)

Pero existe otra certeza respecto a la duplicidad, a la multiplicidad del yo: "Ambos están tejidos con la sustancia misma del silencio". En el primero y en el último poema de *En el revés del cielo*, "El resto era silencio" y "En el final era el verbo", dialogan el silencio y la palabra, de modo que el lector puede preguntarse si acaso es el silencio el revés de la palabra. Desde "La Sibila de Cumas" que profetiza los avatares de la Histo-

ria, los intentos de nombrar, en este pliegue inhóspito que habitamos, siempre libran un combate con el silencio. Pero el silencio, entendido no como la página en blanco, el papel desnudo, también está encarnado en el Escriba que dicta la sentencia: "Y haz que sólo el silencio sea su palabra" ("El resto era silencio", Orozco, 2012, p. 336). La tarea supone el reconocimiento de su fracaso constante:

> Como si fueran sombras de sombras que se alejan las palabras,
> humaredas errantes exhaladas por la boca del viento,
> así se me dispersan, se me pierden de vista contra las puertas del silencio.
> ("En el final era el verbo", Orozco, 2012, p. 385)

¿Cuál es entonces el centro —de la palabra y del silencio— que conduce al poema cuando el poeta está "a punto de ver"? Para describir ese espacio, debe recurrir a oposiciones y paradojas:

> Extensiones sin límites plegadas bajo el signo de un ala,
> urdimbres como andrajos para dejar pasar el soplo alucinante de los dioses,
> reversos donde el misterio se desnuda,
> donde arroja uno a uno los sucesivos velos, los sucesivos nombres,
> sin alcanzar jamás el corazón cerrado de la rosa.
> (Orozco, 2012, p. 385)

Al hacer un recuento de lo que siente como la búsqueda infructuosa por alcanzar el instante de iluminación, la mímesis del acto creador originario por el poder del verbo, cuando confiesa su impotencia por no haber arribado a descifrar el misterio, recure a la magnificencia y esplendor del símbolo de la rosa. Si bien algunos pétalos han podido arrancarse, perdura su núcleo inaccesible.

Así como, en el libro anterior, entre el primero y el último poema, se produce un diálogo entre la palabra y el silencio, en *Con esta boca, en este mundo* (1994), el inicio y el cierre resultan balances finales del quehacer poético y de la propia existencia. En el poema "Con esta boca en este mundo", Orozco confiesa la imposibilidad de nombrar "el verbo sagrado" que ha buscado durante medio siglo y sabe que no logrará ni recurriendo a la magia, ni apelando a la memoria, ni acercándose a la luz o protegiéndose en las sombras:

> No te pronunciaré jamás, verbo sagrado,
> aunque me tiña las encías de color azul,
> aunque ponga debajo de mi lengua una pepita de oro,
> aunque derrame sobre mi corazón un caldero de estrella
> y pase por mi frente la corriente secreta de los grandes ríos.
> (Orozco, 2012, p. 389)

Quizás el error ha consistido en concebir al silencio como un vencedor después de la caída y a los vocablos mutilados como las expresiones auténticas de esa situación de contingencia. Como distingue el "verbo sagrado" de la canción o del lamento ("el sollozo"), lo que ha intentado es la iluminación, y eso ha supuesto un combate de tal magnitud como el combate paralelo con la muerte:

> He dicho ya lo amado y lo perdido,
> trabé con cada sílaba los bienes y los males que más temí perder.
> A lo largo del corredor suena, resuena la tenaz melodía,
> retumban, se propagan como el trueno
> unas pocas monedas caídas de visiones o arrebatadas a la oscuridad.
> Nuestro largo combate fue también un combate a muerte con la muerte, poesía.

Cuando se desplaza de la primera persona singular a la plural, parece abarcar al yo más un tú que corresponde a la poesía personificada:

> Hemos ganado. Hemos perdido,
> porque ¿cómo nombrar con esta boca,
> cómo nombrar en este mundo con esta sola boca en este mundo con esta sola boca?
> (Orozco, 2012, pp. 389-390)

La repetición obsesiva de "nombrar", "mundo" y "boca" y del demostrativo "esta" afirma la inferioridad de los materiales y, por eso, presenta como imposible ganar la gran batalla aunque hayan ganado un combate contra la muerte; "unas pocas monedas" como resultado muestran la escasez en el camino hacia la desmesurada tarea del nombrar verdadero.

En cuanto a "Les jeux sont faits" ("las cartas están echadas"), el balance final de la existencia resulta conjetural o dubitativo, porque aún el yo está inmerso en la duplicidad, y persisten las paradojas y las oposiciones. Así, el texto comienza con una exclamación vital de aferramiento a la vida, pero enseguida se hace presente la desdicha luego de la plenitud: "¡Tanto esplendor en este día, / Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!" (Orozco, 2012, p. 428). Las cartas están echadas y todo clausurado y, por lo tanto, ya no hay sueños y no se espera nada:

> Nada me trae el día.
> No hay nada que me aguarde más allá del final de la alameda.
> El tiempo se hizo muro y no puedo volver.
> Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves y confundí las puertas
> o si fue solamente que me distrajo el vuelo de algún pájaro,

por un instante, apenas, y tal vez ni siquiera,
no puedo reclamar entre los muertos.
(Orozco, 2012, p. 428)

La tensión entre la luz y la oscuridad —que se desplaza en los títulos de sus libros de relatos de infancia— es la misma tensión irresuelta entre el silencio y la palabra; no se puede prescindir de ninguno; a veces parecen complementarios o se oponen y hasta se superponen:

Sé que la luz dilata los territorios de la sombra y vigila en suspenso,
y que la oscuridad exalta el fuego y se arrodilla en los rincones.
Pero, ¿cuál de los dos labra el legítimo derecho de la trama?
(Orozco, 2012, pp. 328-329)

Como el yo continúa inmerso en la especularidad, solo posee incertezas y nuevos interrogantes:

¡Ah, no se trata de triunfo, de aceptación ni de sometimiento.
Yo me pregunto, entonces:
más tarde o más temprano, mirado desde arriba,
¿cuál es el recuento final, el verdadero, intocable destino?
¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?

Culmina el poema y el libro, que es el último, con la apelación a la madre para que recree el tiempo arquetípico, ese tiempo que se reencarna en el momento de la creación poética. Anular la sucesión, a la manera borgeana, y que todo comience de nuevo; de allí el reclamo para reiniciar la trama de la existencia:

Madre, madre,
vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.
Vuelve a contar mi vida.
(Orozco, 2012, pp. 428-429)

Dar vida se equipara a erigir el sitio del habitar, combinar palabras y puntadas para contar y para bordar. Como en la otra hermosa elegía de Orozco, "Si me puedes mirar" de *Los juegos peligrosos,* adjudica a la función materna tareas que trascienden las adjudicadas tradicionalmente a la mujer en el plano de lo doméstico, para acercarlas al mito y a la creación.

Se han reconocido en este libro sentimientos más directamente expresados, mayor austeridad metafórica, extraordinaria disciplina de la imagen, mayor despojamiento de

alusiones cultas y un anclaje en lo cercano, así como una más evidente soltura coloquial. "Señora tomando sopa" resulta paradigmático:

> Desde el fondo del plato asciende en remolinos oscuros la condena:
> se quedará sin fiesta, sin amor, sin abrigo,
> y sola en lo más negro de algún bosque invernal donde aúllan los lobos
> y donde no es posible encontrar la salida.
> (Orozco, 2012, p. 391)

Podemos preguntarnos si los poemas, sobre todo aquellos en que se revelan los avatares del creador frente a la palabra, podrían considerarse confesiones de una experiencia personal, una suerte de autobiografía poética, o bien si la autora trabaja solo con el paradigma abstracto del Poeta que indaga sobre su labor a través de los siglos. Como señala Hans Gadamer (1993), las situaciones concretas que pueden conferir al poema un carácter ocasional y el reconocimiento de datos puntuales al respecto solo lo enriquecen si se complementan con la auténtica interpretación que se obtiene del poema en sí mismo, en la esfera de ese yo "común" que hace de él un hecho verdadero y significativo que nos expresa a todos.

Entre los últimos poemas publicados en libro después de la partida de Olga Orozco, en "Allá lejos, ¿para qué?", se destaca, como en textos anteriores, el juego con la intertextualidad a través de un epígrafe tomado de Mallarmé: "La cher est triste, hélas ¡ Et je n'ai lu tous les libres / Fuir ¡la-bas, fuir!". El poema de Orozco se aparta de la problemática existencial planteada por Mallarmé y representa una suerte de deconstrucción de "Brisa marina": "Ni mi carne fue triste ni tampoco leí todos los libros" (Orozco, 2012, p. 439). Para justificar la primera afirmación, recuerda la plenitud del amor vivido con el espesor de las más potentes experiencias y con el vuelo hacia un territorio trascendente que puede revocar los propios mitos de la humanidad, como el de la caída:

> Pero cuando dos cuerpos elegidos para el amor se buscan y se encuentran,
> cada cuerpo es entonces una respuesta exacta para cada pregunta del deseo
> y la carne vertiginosa asciende por el revés de la caída
> y es delirio de fuego y alabanza, un aluvión de soles,
> hasta precipitarse en el suspenso donde se vuelan juntas las dos almas
> y hay un solo aleteo enamorado contra las puertas de la eternidad
> No, ninguna tristeza, sino la bendición de un prodigioso encuentro
> que nos lleva más lejos que todas las victorias sobre los límites del mundo.
> (Orozco, 2012, p. 439)

Con un lenguaje rico y despojado a la vez, los versos reúnen desde estallidos su-

rrealistas hasta reminiscencias de los antiguos romances españoles, como "Amor más poderoso que la muerte". Se trata de una suerte de totalización de distintas tradiciones poéticas que particularizan a los poemas finales.

Respecto de la lectura de libros, su concepción de la lectura se fusiona con la concepción de un tiempo y una memoria circular; abrir las páginas de un libro es como internarse en un laberinto infinito que la lectura va cambiando y que nos lleva y nos trae, y en ese vaivén de ida y vuelta nos modifica:

> Y tampoco leí todos los libros,
> pero abrí muchos libros como puertas que daban a circulares laberintos de puertas.
> ¿No cambia cada página el eco de otras páginas y lo envía más lejos
> y es el mismo y es otro cuando vuelve?
> Eso es lo que hace el mar con cada ola, el viento con el olvido y los recuerdos.
> (Orozco, 2012, pp. 439-440)

Tampoco acuerda con el yo de "Brisa marina" en la existencia del tedio cotidiano o la inercia que lo obligan a huir hacia los mares:

> Nunca sentí el hastío del jardín atrapado en su estación sombría,
> ni el del ciego papel que me interroga en vano.
> No pasó por mi casa la costumbre con su alevosa ráfaga congelando los años
> ni me arrojó a la cara su enrarecido aliento de animal enjaulado.
> Solamente el milagro, amargo, deslumbrante o tormentoso,
> —no la hierba oxidada—, creció bajo mis pies.
> (Orozco, 2012, p. 440)

Las cartas están echadas y cualquier espacio, lejano o cercano, encerrará la aventura que está en ella misma; las magias y los ritos y la búsqueda incansable por descifrar el misterio, por encontrar respuestas, el ansia de la creación:

> ¿De quién huir? ¿y adónde? ¿ y para qué?
> Dondequiera que vaya soy yo misma pegada a mi aventura,
> a mi ansioso destino tan ajeno a quedarme o a partir con mi bolsa de fábula
> y el impreciso mapa de lo desconocido.
> Allá lejos estoy tan cerca de las revelaciones y las dichas
> como aquí, como ahora
> donde no logro descifrar jamás el confuso alfabeto de este mundo.
> (Orozco, 2012, p. 440)

Conclusiones

En 1995 Olga Orozco había dado a conocer *La luz también es un abismo*, continuación

de sus relatos de infancia *La oscuridad es otro sol*. Estas prosas se identifican totalmente con las certezas, las dudas y las búsquedas de sus libros de poemas y de ensayos ("En torno a la creación poética" o "Tiempo y memoria", entre otros), conformando un universo en el que se unen densidad poética, sea cual sea el género en el que se exprese, y una insobornable vocación por encontrar respuestas a los enigmas y para compartirlas con el otro. En *También la luz es un abismo*, las palabras finales hablan de esa experiencia que se tensa entre la luz y la sombra y el terror de la luz total ahora que ya no tiene ni talismanes ni hilos para afrontar el laberinto:

> Es como pretender mirar de frente lo desconocido desde el centro de un diamante, o como estar prisionera, incrustada en un glaciar enceguecedor, o como, peor aún, como precipitarse en un resplandor insoportable, alucinante, por el que caigo y caigo hacia ninguna parte, sin un hilo sagrado, sin una piedra de amor apretada en la mano (Orozco, 1995, p. 236).

¿Podríamos ubicar a Orozco en ese interregno que Alain Badiou denomina "la edad de los poetas" y que ubica en el tiempo de la desherencia suturada de los filósofos", entre Hölderlin y Paul Celan; "tiempo en el que el enigma del tiempo se quedó prendido en el enigma de la metáfora poética"? (Badiou, 1990, p. 44).

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.

Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante.* México: Fondo de Cultura Económica.

Badiou, A. (1990). *Manifiesto por la filosofía.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gadamer, H. (1993). *Poema y diálogo.* Barcelona: Gedisa.

Girri, A. (1980). *Poemas (Wallace Stevens, Williams Carlos Williams y Robert Lowell).* Buenos Aires: Corregidor.

Orozco, O. (1967). *La oscuridad es otro sol.* Buenos Aires: Losada.

Orozco, O. (1984). *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia.

Orozco, O. (1995). *La luz también es un abismo.* Buenos Aires: Emecé.

Orozco, O. (2012). *Poesía completa.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Thiebaut, C. (1990). *Historia del nombrar (Dos episodios de la subjetividad moderna).* Madrid: La balsa de la Medusa.

Una Alborada Desconocida: Juan L. Ortiz por Oscar del barco

Gabriela Milone*

Resumen: En estas páginas se expone la lectura que realiza Oscar del Barco de algunos aspectos de la poética de Juan L. Ortiz. Realizando una *operación* singular, del Barco despliega su reflexión desde nociones filosóficas sobre la vinculación de la poesía con la *donación*, la intemperie, el *hay*, la ausencia del autor, entre otras; y a su vez, ubica esta poética en el trazado de una tradición de *pensamiento poético* desde Mallarmé, Rilke, Blanchot (incluido Heidegger, al que nunca se lo menciona de manera directa). La poesía de Ortiz se presenta como paradigmática para del Barco, ya que se trata de esa experiencia que excede el lenguaje y lo proyecta a un espacio despojado de toda referencia. Este acontecimiento es leído en términos de una *trasmutación ontológica* desde la que se piensa la poesía como experiencia del *ser-sin-ser*; y desde una *conmoción ontológica* donde lo que se manifiesta es la desposesión de todo concepto, en la apertura de la dimensión de una ética de la poesía. Por último, se considera la posibilidad de postular una *fon-ética*, donde la materia sonora y la donación de la gracia dan cuenta, en la escritura poética, del *hay* que se experimenta en su apertura del sentido al sin-sentido.
Palabras Clave: Poesía Argentina; Oscar del Barco; Juan L. Ortiz; Habla Poética; Pensamiento Poético; Intemperie; Donación.

Abstract: *In these pages, Oscar del Barco's reading of some aspects of Juan L. Ortiz's poetry is analysed. Doing a singular* operation*, del Barco deploys his reflection from philosophical notions about the link between poetry and* donation*, outdoors,* the *there is/are*, the absence of the author*, among others; and, at the same time, places this poetic work in a tradition of thinking, form Mallarmé, Rilke, Blanchot (including Heidegger, who is never mentioned*

* Doctora en Letras. Docente de la Universidad Nacional de Córdoba e investigadora del CONICET. Directora del proyecto de investigación "Figuras singulares: una cartografía para leer escrituras contemporáneas" (Secyt, UNC). Correo electrónico: gabymilone@gmail.com.
Fecha de recepción: 31-10-17. Fecha de aceptación: 9-05-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 90-102
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

directly). Ortiz's poetry is presented as paradigmatic for del Barco, as it addresses the experience that exceeds language and projects it to a space without any reference. This event is read as an ontological transmutation *from which poetry is thought as the* being-in-being's *experience*, *and form a ontological shock where what is expressed is the dispossession of any concept, in the opening of the dimension of an ethic of poetry. Finally, the possibility of postulating a* phon-ethics *is considered, where the sonorous matter and the donation of grace indicate, in poetic writing, the* there is/are *that is experienced in its opening from seanse to non-sense.*
Keywords: *Argentine Poetry; Oscar del Barco; Juan L. Ortiz; Poetic Talk; Poetic Thinking; Outdoors; Donation.*

Bloque de Misterio

En 1996 Oscar del Barco publica *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, libro en el que aborda la escritura del poeta entrerriano a lo largo de once capítulos, desplegando una lectura desde lo que se podría llamar, en términos generales, *una matriz filosófica*. Podría decirse que se trata de una reflexión sobre los poemas desde algunas nociones filosóficas donde se da la vinculación de la poesía con la donación, lo divino, la ausencia del autor, lo abierto. Y, al mismo tiempo, la poesía de Ortiz se presenta como un *caso* o paradigma privilegiado para el desarrollo de una serie de nociones que pertenecen a una tradición de *pensamiento poético* que pasa por Mallarmé, Rilke, Blanchot (incluido Heidegger, al que nunca se lo menciona de manera directa) y se dirige a las propias preocupaciones filosóficas de del Barco, quien centra su reflexión sobre la poesía en la "intemperie sin fin" orticiana para, desde allí, pensar el "exceso", el "abandono de las palabras", la "donación del poema", el "dios-sin-dios".

La clave que del Barco halla en J-L Ortiz es, sin dudas, *La intemperie sin fin*, expresión que le da título a un texto crucial de del Barco de 1985 (con reedición aumentada en 2008). Al poema "Ay, mis amigos habláis de rimas", en el que aparece esta idea de la *intemperie sin fin*, del Barco le dedica un extenso y minucioso artículo, titulado "Consideraciones sobre un poema de Juan L. Ortiz" y publicado en la revista *La Biblioteca. Tercera época*, en 2005, en un número (2-3) convocado en torno a la pregunta "¿Existe la filosofía argentina?" (el texto luego fue incluido en la reedición del libro *La intemperie sin fin*, en 2008). Pero podríamos incluso afirmar que, desde que la *intemperie sin fin* titula su libro de 1985 (libro en el que es mencionada solamente en el "Prefacio", rindiendo "homenaje" al poeta que con esa expresión anunciara ese estado de "desposesión-sin-nombre" que adviene en la poesía, *estado* sobre el que del Barco, ya desde entonces, reflexiona incesantemente), esta idea se vuelve figura central en su escritura, modulándose en la reflexión filosófica en términos de *abandono, donación, dios-sin-dios*; y mostrándose en la búsqueda de una voz sin pretensiones líricas, que es-

criba en "pianísimo", que se despoje fundamentalmente de la adjetivación valorativa y que asuma hasta el fin la "trampa" de las partículas pronominales, dejando así expuesto el lenguaje en su desnudez y en su imposibilidad.

Ahora bien, el procedimiento por el cual se expone la *operación* delbarqueana de lectura de Ortiz asume que "la poesía no se comprende, a la poesía se accede, no para comprender sino para salir de la compresión" (del Barco, 2008, p. 195). En este sentido, la poesía no pide análisis, sino entrega; no reclama un método, sino la actitud de abandono; no solicita comprensión, sino misterio. No obstante, "salir de la comprensión" puede implicar, al menos, dos lecturas: una más de índole filosófica, esa que sigue la línea vinculada a la *gelanssenheit* heideggeriana, que asume la serenidad del pensamiento ante el poema, que deja y *se* deja ante el misterio de la palabra poética; y otra, no diferente sino acaso concomitante, de corte ético, que sigue la reflexión del *otro modo que ser* levinasiano, la cual asume que, ante ese "algo" que acontece *en* y *por* la poesía, no hay más actitud posible que la entrega en la suspensión de toda propiedad (de lenguaje), de toda actividad (de la razón), de todo poder (de comprensión), de toda posibilidad (de enunciar "algo"). Dice del Barco que, aunque habría dos lecturas posibles para un poema, la "sensible" y la "inteligible", ambas no podrían sino acercarse y rozar su "total incomprensibilidad" (2008, p. 196). El poema restará en lo incomprensible, porque no es para comprender: su estatuto ontológico, podríamos decir, es el de la incomprensión. No habría nada que comprender: solo pide recibimiento de su gracia. Y aclara del Barco para su lectura de Ortiz: "mi objetivo es dejar que el poema sea lo que es (en un es-sin-*ser*, porque el poema no es "algo" ni *es* algo que sea)" (2008, p. 196). Aquí, se expone, claramente y de manera condensada, el problema de la lectura y, más específicamente, el de la *interpretación* del poema. Porque, con la premisa de "dejar ser" al poema, justamente lo que se coarta es la posibilidad (o, incluso, la exigencia) de *una* interpretación. Habría interpretaciones, unas entre tantas; pero lo que esta lectura busca es un "dejar ser", una lectura que se reconoce falible, aproximativa, excesiva en su búsqueda, y que se sabe entrampada en el lenguaje predicativo y conceptual. El problema del "ser" en el "dejar que el poema sea lo que es" radica precisamente en la predicación "obligada" de su gramática. La búsqueda, pues, persigue que el poema (y su lectura) *sea lo que es* sin que sea *algo* ni algo que *sea*: en el des-quicio de la suspensión de la predicación y su consecuente apertura del lenguaje, parece decirnos del Barco, hay que sostener la lectura del poema. Es una tarea excesiva y paradójica, ya que exige una actividad, un trabajo, un hacer que *deja ser* algo que (sin embargo) no es *algo*. Un hacer que requiere pasividad y que reclama no ejercer poder (de comprensión) en lo que debe restar incomprensible en su misterio. "Debe" restar si queremos que el poema nos hable desde lo propio de sí y no desde lo ajeno de un método interpretativo: dejar hablar al poema desde la vacilación de su lengua, sin investiduras sistemáticas de cate-

gorías de análisis, sin imposiciones de contenidos utilitarios. El poema no dice "algo", su habla no es predicativa; el poema es-sin-ser y, en ese desquicio lógico-gramatical, en ese vaciamiento de la predicación, el poema habla en el misterio de su acontecer, en la gracia de un lenguaje que desorienta los pronombres y desactiva la pre-potencia nominativa. El poema dice en "pianísimo", al ras de los nombres, sin imposturas ni violencias. Es-sin-ser y dice-sin-decir: inactiva la lógica predicativa y así habilita una (i)lógica paradójica para ese "bloque de misterio" que es el poema (del Barco, 2008, p. 199). Sostiene Oscar del Barco:

> La poesía no se brinda mediante el análisis ya que este siempre parte de algo pre-concebido como poético. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con la poesía de J-L. Ortiz. Uno la lee y se siente arrebatado, la recibe y es recibido por ella, pasa por su iniciación, y por su revelación, *sin pensamientos* […] La poesía no puede dejar de ser algo desmesurado e inconmensurable para el concepto […]. Porque el poema es inalcanzable soporta el análisis. El *esplendor* del poema siempre está más allá de la razón (2015, p. 32).

La poesía de Ortiz se presenta como paradigmática para del Barco, ya que se trata de esa experiencia que excede el lenguaje y lo proyecta a un espacio despojado de toda referencia, donde lo que se manifiesta es el *sin fin* de su entrega, su desposesión de todo concepto, su desmesura inalcanzable. A la escena de la *intemperie* que ex-pone la poesía —y privilegiadamente, la poesía de Ortiz—, asistimos desnudos de "yo", abiertos al infinito de un lenguaje que dice *lluvia*, *río*, *luz*, *pensamiento*, *otoño* reconociendo que su lengua dice-sin-decir; diciendo *esto*, *eso*, *aquello*, sabiendo de la imposibilidad de decirlo, donándose en *bloque* (de misterio).

Si "la poesía no dice nada, no enseña nada" (del Barco, 2008, p. 195), es porque la poesía no podría sino mostrar la no decibilidad *de* y *en* lo decible. Esa dimensión de la *intemperie sin fin, sin pensamiento,* del Barco la pensó como *hay* y como una búsqueda y una experiencia del *dios sin dios*. Esto puede leerse específicamente en un capítulo del libro *Exceso y donación* (2003), titulado "El problema de la representación en el arte contemporáneo" (texto cuya base, según se indica, fue una conferencia dada en Córdoba en 1998 y donde sí aparece la referencia directa a Heidegger). Aquí del Barco vuelve sobre la "intemperie" orticiana, indagando su "sin sentido" en lo abierto, lo desprotegido, lo aban-donado. El *sin sentido de la intemperie* indica no solo que carece de (un) sentido único y representativo, sino que además crea un sin sentido, da su propia carencia en el exceso de todos los principios rectores de la metafísica ("Dios", "Razón", "Ser", "Logos"). La intemperie desactiva todo poder representativo y se da en tanto que *hay*, en tanto que signo del sentido-sin-sentido. Si fuera posible que quitáramos todas las cosas del mundo, sostiene del Barco, lo que restaría sería ese *hay* sin-nombre,

extático, sin sujeto ni objeto; ese *hay* que se ha nombrado "Dios" o "Ser" no más que por la necesidad de nombrar (y así reducir) lo desconocido del mundo. Lo cierto es que habitamos lo desconocido absoluto (esa *alborada* que del Barco lee en Ortiz), en el milagro dado del *hay* donde no puede enumerarse *lo que* hay, sino donde tan solo puede decirse que *hay*. Afirma del Barco que "el hay no puede ser interpretado, reducido a concepto. Puede mostrarse, pero no demostrarse" (2003, p. 129). El *hay* resta como un estado-sin-nombre, como un anonimato irreductible; hay-el-hay, inconceptualizable, frente al cual toda palabra resulta insuficiente. Reconocer ese fondo que el lenguaje efectivamente tiene es hacer una experiencia singular que encuentra un lugar en el pronombre, y cuya propia definición alberga la problemática entre el mostrar y el decir. Porque en del Barco la problemática del "esto" imposible de decir, a través de la experiencia del lenguaje, se vincula directamente con la dimensión de *hay*, con esa apertura de la que nada puede decirse, más que *hay*. El siguiente pasaje de *Exceso y donación* colabora a aclarar este punto: "El hay-algo es un milagro realizado. Milagro porque es una imposibilidad realizada. Más aún: somos el milagro del *hay* […]. El *hay* no puede ser interpretado, reducido a concepto. Puede mostrarse, pero no demostrarse" (del Barco, 2003, p. 129). Se trata, pues, de la apertura del lenguaje hacia una zona que no parece ser de no-significación o de falta de sentido, sino de una dimensión que muestra la intemperie misma de los signos, de un exceso que los pronombres evidencian en su imposibilidad de decir, en su voluntad de indicar *algo* que tan solo pertenece a una experiencia particular: la del lenguaje que dice lo que precisamente sabe que no puede decir. Frente a lo inaccesible del decir, esta experiencia que cifran los pronombres no sigue la línea de la paradoja propia de la mística (que en su indecidible postulación muestra el vaivén de quien hace una experiencia de lo que no se puede decir, pero de lo que se afirma en su significado último, en su referencia *trascendente*), como así tampoco se inclina por la proliferación de nombres tendiente a generar un absurdo que descoloque toda posible significación del lenguaje. Dice del Barco en *Exceso y donación:*

> ¿Algo autoriza a hablar de *eso*? No hay nada que autorice el habla imposible. Ni la experiencia del éxtasis, pues siempre, en toda experiencia, se trata de algo único, "subjetivo" e inefable. Todo decir de *eso* es una extralimitación. No obstante se habla: uno habla, la experiencia-sin-uno habla, sin fundamento, sin autoridad […]. El afuera no puede decirse, ni transmitirse, por eso no puede ser una garantía, y la autoridad del decir-imposible es sin "autoridad" que garantice el decir. No se puede decir, pero se dice, y se dice como búsqueda del otro (del Barco, 2003, p. 37).

Eso, *ahí*, *qué*, *algo*: estas partículas abren una particular experiencia de cierto *afuera* del lenguaje, de la *intemperie* que acontece en "las palabras que abandonan al hombre

en el acto de la epifanía de algo-sin-nombre", tal como se afirma en la introducción a *El abandono de las palabras* (del Barco, 1994, p. 11). El abandono es una gracia in-explicable, im-pensable, que despoja al lenguaje de toda utilidad comunicativa. Y así se abre la desnudez del lenguaje en un estado-sin-objeto-ni-sujeto, intemperie de las cosas, mundo-sin-conceptos, donde "el abandono que excede toda sustancia y cualidad, es también una espera: en el abandono de la aceptación de lo que se es se espera" (del Barco, 1994, p. 14).

Las palabras acontecen en la espera imposible de ese *hay* mostrando lo que de cualquier modo no podrán decir más que como un exceso de todo decir. Así es como la indecibilidad se da en tanto acontecimiento producido dentro del lenguaje, en un adentro que, no obstante, se muestra como un afuera de las significaciones y adviene como algo que solo puede ser indicado como "esto", "eso", "ese", "qué". En la indicación de la *intemperie* que abre el lenguaje, subyace la paradoja del exceso de lenguaje que se experimenta como no-poder-decir; pero es en este punto donde debe reconocerse que es el habla poética la que acoge y da cabida a esa conmoción: "es imposible decir qué es, salvo que es eso que es" (del Barco, 2003, p. 171).

Conmoción Ontológica

Juan L. Ortiz. Poesía y ética comienza con un nombre propio: Mallarmé. Inicia así un recorrido desde lo que se reconoce como los principios fundamentales de la estética moderna enunciados por el poeta, esto es: que nadie puede considerarse "autor" (quien estrictamente es el primer lector) y que la obra de arte es su acto, sin más allá. De este modo, desde el primero de los once capítulos que conforman este libro sobre (o mejor: *desde*) Ortiz, se indagará en el *ser-sin-ser* del acto poético, ese estado de comunión que la poesía inaugura donde se deja oír un habla *otra*, un balbuceo que trasciende el lenguaje cotidiano para abrirse a su más, a su exceso. *Dar la iniciativa a las palabras* es la premisa mallarmeana desde la que del Barco propone leer la escritura de Ortiz en particular, y la poesía en general. En el primer capítulo del libro, aparecen nociones vinculadas al "poeta" no como "autor", sino como lugar donde acontece lo extremo de una experiencia extática: el poeta es el lugar del *aguardar*, de esa espera que nada espera (ya que no hay un contenido esperado que, cuando llegara, cancelaría la espera) y que prescinde del que aguarda (ya que ese aguardar del que habla del Barco es un *estado* y no una acción que dependa de una voluntad individual específica). Es en ese estado de espera donde puede acontecer el "asombro", el suceso poético que no se colma con ningún enunciado que intente decirlo, porque está siempre más allá del lenguaje conceptual, mostrando lo no decible que aguarda manifestarse en un habla vacilante. Hay que librarse de las "transignificaciones", sostiene del Barco (2015, p. 13), que buscan delimitar conceptualmente ese estado, librarse del nombre "Dios" con el que se intenta

nombrar ese "extremo del espíritu" (del Barco, 2015, p. 12), porque esta dimensión de apertura no puede recibir ningún nombre y no es comparable con nada. A eso se refiere del Barco con "transignificaciones": a la impostura de significados desde los que se cree poder nombrar una dimensión que siempre es excesiva en relación con las palabras que tenemos. Solo sería comparable con un "*¡oh!* admirativo. La sola admiración es extática" (del Barco, 2015, p. 12).

Ya en el segundo capítulo del libro, del Barco profundiza en esta línea del habla poética (incluyendo en su recorrido algunas de las reflexiones de Blanchot) y propone pensar, en ese acontecimiento de lenguaje, que es la poesía donde "todo-habla" sin que haya sujetos ni objetos del habla. Este desplazamiento de todo centro de gravedad puesto en el sujeto enunciador como supuesto propietario del lenguaje es lo que obliga a una "transmutación ontológica" (del Barco, 2015, p. 18): la poesía, en tanto ser-sin-ser, exige una entrega total a lo desconocido, pero no como una aventura a la que lanzarse a una suerte de más allá aún por conocerse, sino a lo desconocido que se abre en el lenguaje, en el aquí y ahora de la expresión poética; y que exige entrega para que la poesía acontezca, no más allá, sino *acá*: "el mundo es *eso* de la poesía. No hay más" (del Barco, 2015, p. 18). Esta *trasmutación ontológica* marcaría que hay ser solo a condición de su vaciamiento, que hay lenguaje solo como habla-sin-habla, que hay poesía como espacio de acontecimiento en una estética del asombro y en una ética de la espera.

Dicho esto, en el tercer capítulo del libro, del Barco leerá el poema "Tarde" de Ortiz, incluido en *El agua y la noche* (Ortiz, 2005, p. 166); texto en el cual se reconocerá la imposibilidad de una interpretación *lineal*, dado su giro y su juego entre el pensamiento y la luz. En el poema (en "Tarde", pero también por extensión a todo poema que acontezca en esta experiencia extática del asombro), se da el *brotar* conjunto entre hombre, mundo, pensamiento y luz; *brotar* que del Barco piensa en términos de *donación.* Se trata de una donación singular, posible gracias a la *transmutación ontológica* referida anteriormente: una donación sin donante ni donado, sin sujeto ni objeto, sin contenido ni cancelaciones. "Si se busca donación o donado se cae en un círculo vicioso", declara del Barco (2015, p. 19), porque estamos frente a una donación *de* donación, o incluso, a una donación *sin* donación. Donación *del/sin* donación busca decir que solo hay donación *en* la donación, no como actividad de alguien que da ante la pasividad de alguien que recibe algo que es donado. La *transmutación ontológica* exige un cambio, o mejor, una suspensión de la lógica predicativa del verbo "ser"; y, en la poesía, anuncia el "advenimiento de una forma de vida que se caracteriza por la asunción del absoluto" (2015, p. 21). El poema "Tarde" de Ortiz anuncia, pues, que aquí y ahora, en el espacio poético, se abre una dimensión transmutada que suspende toda representación y donde se afirma la *dicha* en el desbordamiento de todo *lo dicho*, de todo lo decible en lo esperable del poema. La espera (de) la poesía no solo referencia

ese acontecimiento extático de la donación para la cual es necesaria la transmutación ontológica, sino que también señala un lugar abierto para habitar. A esto dedicará del Barco el cuarto capítulo de su libro: a la comunión habitable del espacio poético, espacio abierto en la claridad (la resonancia velada de Heidegger es indiscutible) donde "lo que se habita no es la tierra sino que el habitar es la tierra y también es el mundo" (del Barco, 2015, p. 26). Eso que el hombre reifica y fetichiza en términos de *habitante* y *habitado* el poeta lo encarna en un habitar no separado, en profunda comunión. El habitar del poeta "tiene alcances ontológicos" (del Barco, 2015, p. 26), esto es: se trata de un signo de comunión ante la profunda pérdida que significa para el hombre el cálculo de todas las relaciones con el mundo desde la lógica de la propiedad y de la separación con lo que lo rodea. El poeta (junto al "místico" y al "loco") representa una alternativa ética del habitar en el despojo de toda iniciativa que no sea la de las palabras: "quienes no sienten a la poesía como figura y sostén de lo humano se privan de acceder al más hondo entrecruzamiento, al *acuerdo* del ser y del hombre" (del Barco, 2015, p. 28). Del Barco sostiene que Ortiz nos invita a sentir *así* la poesía, en el *aquí y ahora* de su apertura, *en* y *desde* esa experiencia que nos conduce a "girar el ángulo de la perspectiva y advertir la luz de una alborada desconocida" (del Barco, 2015, p. 30). En lo tenue de la iluminación del alba y del atardecer que atraviesa la escritura poética de Ortiz está, según la lectura de del Barco, la propuesta de transmutación ontológica y la apuesta ética de entrega más decisivas. La poesía, desplegando un pensamiento *sin sistema*, denuncia el "sentido" como dirección única y última de los textos. Y así hace espacio para el *secreto*, el *esplendor*, el *asombro*, el *milagro*, el *misterio*, la *gracia,* el *sentido-sin-sentido*.

La experiencia vivida y sostenida éticamente en la poesía de Ortiz es, según del Barco, la experiencia de la unidad misteriosa, la de la con-fluencia milagrosa del mundo, la de la manifestación libre de la gracia. Esto responde, aclara del Barco, a un tipo de *panteísmo* singular: no conceptual, sino experiencial y fundamentalmente ético de la escritura poética. De esto surge la escritura vivida en una "conmoción ontológica en cuanto superación extática de sí que se proyecta en el orden de la escritura y la estética" (del Barco, 2015, p. 35). Esta con-moción implica una transformación general e impacta de manera directa en el lenguaje, el cual se proyecta más allá de sus funciones comunicativas, hacia el misterio, trascendiendo *amorosamente* todo sujeto y todo objeto. Este tipo de experiencia poética con-mueve todos los predicados en nuevas coordenadas de un ser-sin-ser: *trasmutación ontológica* y *conmoción ontológica* son experiencias concomitantes en la escritura poética que acontece en lo ilimitado de la intemperie. Y no responden a una "retórica del decir" (como sostiene del Barco en el sexto capítulo del libro sobre Ortiz), sino que ese *decir* impacta directamente en el *ser*. La retórica se diluye en la *ontología conmovida* de un mundo abierto al milagro de lo que hay; y esa *conmoción* del *ser-sin-ser* no puede sino abrir la dimensión inesperada

de una ética que exige *solicitud, reconocimiento, ternura, amor.* Se trata de asumir "la positividad del misterio" (del Barco, 2015, p. 46), esto es: *afirmar* lo im-posible de una ontología cuyo ser necesita vaciarse de todo "ser" para acontecer y donarse en su pleno misterio; *asumir* lo in-alcanzable de un habla cuya palabra necesita despojarse de todo contenido para darse a la gracia; *soportar* la exigencia de despojo que exige la experiencia de la intemperie sin fin en la afirmación del habla y no en la negación del silencio (el silencio es "el borde de *otra* voz", dice del Barco [2015, p. 102]). Se trata de afirmar una *excedencia* de las palabras, lo cual no significa abolir el lenguaje, sino extremar el habla hacia el "más" que se despliega cuando las palabras dejan de ser instrumentos de mera comunicación en un mundo reificado. Las palabras se vuelven signos extraños del *aquí y ahora* del hay, del *porque sí* de la donación, y conmueven toda ontología que no sea la de un ser expuesto a su vaciamiento.

El poeta entra en una "relación inmanente" con el mundo, pero se trata de una inmanencia-sin-trascendencia, de un *ahora* y un *aquí* que es *todo* lo que hay y que abre un abismo de lenguaje al señalar "una problemática que surge de lo más hondo de la lengua" (del Barco, 2015, p. 53). Esta es la ya aludida problemática de la deixis, donde la lengua expone la inmanencia del "esto", en esa apertura del *hay* que se experimenta en la indicación de su gracia. Es aquí donde podría decirse que radica una suerte de *ética a la letra* que del Barco señala para Ortiz, especialmente desde la lectura del poema que abre el libro *El ángel inclinado*: "Fui al río" (Ortiz, 2005, p. 229). Esta ética no se conformaría en la producción de teorías, sino en la experiencia de una forma de vida *otra*, inmanente, despojada de sí y comulgada con todo. Hay que leer el "yo era un río" del poema tomándolo *a la letra*, o sea: "ya no había ni río ni yo separados pues *todo era* río" (del Barco, 2015, p. 54). No hay "como si", simulación, metaforización, re-presentación, distancias; hay con-moción, con-fluencia, a-cuerdo: cuerdas de voces que suenan al unísono y *a la letra*, en la unidad del hay. Podríamos usar todas las palabras de todos los idiomas para intentar decir que la poesía no se agota en lo dicho ni la ética se cumple en sus enunciados; pero aun así, cada vez que hacemos la experiencia de (leer) la poesía, el leguaje tiembla por la conmoción que padece ante lo desconocido de la intemperie, su alborada. Esto es lo que del Barco indaga en el capítulo octavo del libro sobre Ortiz: el secreto de la *intemperie sin fin* es el de la tierra indivisa ante toda separación impuesta por el conocimiento racional y la división categorial. Solo en ese espacio vacío (de objetos separados) y vaciado (de enunciados racionales) se produce el acontecimiento del don, el cual "desplaza las ideas del hombre como fuente de sentido, volviéndolo lugar de la epifanía" (del Barco, 2015, p. 74). En ese lugar abierto es donde acontece un *suceso ontológico* único: las palabras se desprenden de su función comunicativa dándose al *amor* que el poeta anuncia y así recupera lo que había perdido, su "energética" (del Barco, 2015, p. 82).

El habla poética no es *para* alguien o algo, sino que es para sí misma, sin referirse a cosas, sino creando una espacialidad propia donde el *hombre* desaparece para darle lugar a la voz del secreto, a esa "voz inhumana del canto" (del Barco, 2015, p. 83). Si bien del Barco aquí no hace referencia directa a poemas específicos de Ortiz, es inevitable en este punto evocar todo ese paisaje vocálico de cantos y sonidos que se despliega en la escritura poética de Ortiz. Desde las más elementales voces del agua, del aire, de las ramas, de la luz de la tarde y del alba, hacia toda la sonoridad animal de pájaros e insectos, para del Barco Ortiz ex-pone la clave de la experiencia poética: "la voz, silenciosa, del misterio" (del Barco, 2015, p. 83); y así se filia directamente a toda una tradición de "pensamiento poético" trazada desde Mallarmé y Rilke. En los últimos dos capítulos del libro sobre Ortiz, del Barco indaga este pensar que no proviene de otro lugar que no sea la misma poesía (insistimos aquí en la presencia velada de Heidegger); pensar que es propio de su lengua y se articula en su voz descentrada del hombre (in-humana en ese sentido) y en su particular propuesta ética de entrega a un acontecimiento de donación que liquida todas las referencias posibles. La poesía de Ortiz tendría "la estructura evanescente de la nube" para del Barco (2015, p. 103), y así es como evidencia la conmoción ontológica de la que surge y a la que invita. En la im-permanencia de todas las estructuras (lingüísticas), su habla despojada anuncia su ética-poética *a la letra*: "iremos todos hasta nuestro límite para poder ver, vale decir recibir, con la humildad y la dignidad que siempre presagian lo divino, el *don*, el *don del don* y no el don de la cosa" (del Barco, 2015, p. 112). El pensamiento poético (y la ética que propone) no elabora un discurso sobre la poesía (ni sobre la ética), no podría hacerlo (mucho menos luego de sufrir la conmoción ontológica); y si lo hiciera, disolvería en enunciados ese misterio del don en el que acontece. La ética de la poesía sucede en el habla abierta de lo sin causa, de lo que solo en ese estado extremo de recibimiento puede acontecer: ese *acá* que nos rodea en absoluto misterio de su presencia, en *esa* ramita, *ese* rumor de río, *ese* murmullo de hojas, *ese* color de la luz. En *esos* lugares se cifra la potencia poética de un habla en-cantada en la *deixis* como asombro del lenguaje ante el *hay* del mundo. Así, lo que surge es una ética inmanente del *eso*, del cada cual, del acontecimiento de cada hoja que se mueve y cae como manifestación de la "gracia sin causa" en la que vivimos (del Barco, 2015, p. 113).

Puntos Fónicos

El único capítulo del libro de Oscar del Barco sobre Ortiz que no comentamos en el recorrido anterior es el noveno. Y esto responde a una cuestión singular: allí del Barco despliega una zona de su reflexión sobre la escritura poética que hasta entonces había aparecido de manera esporádica. Nos referimos a la consideración de ciertos aspectos de lo que podríamos denominar ampliamente como la materia sonora de la escritura

poética, y para lo cual recurre principalmente a la idea de "partitura" mallarmeana y a la teoría del "verso proyectivo" de Olson (a lo que suma, en menor medida, las repercusiones de Olson en Ginsberg y algunas menciones a Pound y Cage). Lo que quisiéramos realizar brevemente en este último apartado es referenciar esas menciones marginales de la materia fónica de la lengua poética; y lo realizaremos con un fin específico: revisar la *ética a la letra* que marca del Barco para Ortiz desde la consideración del *peso fónico* de las palabras en el habla de la poesía. Ya desde el inicio del libro, del Barco anunciaba que el poeta es el lugar donde se produce la transmutación de una palabra en otra, lo cual

> Se trata de puntos fónicos cargados que existen en y por su pertenencia al acto poético. Estos puntos no deben considerarse de ninguna manera como si fueran puntos ontológicos originales que a *posteriori* se armarían en una forma, sino que la forma y los puntos se copertenecen. Habría que pensar más bien en un conjunto que se brinda como una gracia (del Barco, 2015, pp. 10-11).

Aventuremos la posibilidad de postular aquí una *ética fónica*, o mejor, una *fon-ética* donde *sonido* y *don* son concomitantes. De hecho, del Barco sostiene que no habría una ontología previa para esos "puntos fónicos" (y si la hubiera, como ya lo hemos desarrollado, toda ella se vería con-mocionada y trans-mutada); y que la gracia que acontece en la experiencia poética no solo que no es ajena, sino que es co-perteneciente a la materia fónica en la que se da: no hay nada previo a las palabras del poema. Su materia (*fon-*) y su forma (*ética*) se dan en la energética ya mencionada de la palabra considerada *en*, *por* y *para* sí misma. Desde la partícula más pequeña del verso hasta el poema, el *peso fon-ético* de las palabras da cuenta del *hay* que se experimenta en su apertura del sentido al sin-sentido.

Se trata acaso de la combinación de dos líneas de reflexión sobre el habla poética: la del pensamiento poético del *habitar lo abierto de la intemperie* y su po-ética, de tipo heideggeriano; y la del *verso proyectivo* que busca situarse en *lo abierto del verso* para respirarlo en sus partículas más diminutas, ligado a la propuesta de Olson y Pound. Podría refutarse que estas dos líneas no son conciliables y así pensar el acontecimiento poético desde una o desde otra, dados sus contextos diversos de producción y sus propias tradiciones de lectura. Sin embargo, lo que nos interesa mostrar es que, en la lectura de del Barco, confluyen estas dos líneas para pensar la complejidad de la poética de Ortiz, en el surgimiento conjunto de la *energ-ética* de la palabra con la "cinética del poema" que postulaba Olson (2013, p. 376). Es el movimiento del *brotar* del habla poética lo que produce la conmoción del lenguaje que, con Pound, del Barco llama "transliteración" (2015, p. 85). Este proceso consiste en hacer rotar las palabras hasta que de ellas surjan múltiples significaciones, produciendo una flexión espacial de las

palabras para así poner en escena la particular disposición de la "partitura" mallarmana (del Barco, 2015, p. 86). Allí, los "puntos fónicos" son puntos precisos en donde aparece la letra que trans-litera el lenguaje en un habla especial, cuya escansión responde al ritmo de la respiración. La letra respirada en el ritmo, espiralada en sus significaciones, trans-literada en su disposición espacial: así, la escritura poética puede dar cuenta de su ontología nunca previa, sino en acto, de su ser-sin-ser que acontece *en* la letra, *a* la letra, *tras* las letras.

El *don* del *sonido tras* las *letras*: quizá en este juego anagramático podamos cifrar algo del "impulso del verso" que del Barco lee en Ortiz; ese impulso que sabe apoderarse de la página avanzando no por una idea previa al poema, sino por la potencia fon-ética de su *brotar*. Del Barco piensa esto en el ritmo particular que adquieren los poemas de Ortiz cuando "el verso corto de su primera época se une con el verso largo y con el *corte* de su última época" (2015, p. 88). Aquí es cuando la poesía de Ortiz, dice del Barco, alcanza su estructura definitiva, esto es: su *partitura* singular de ritmos respirados, de letras trans-literadas, de juegos fon-éticos que hacen a la "totalidad espasmódica y al mismo tiempo extática" propia de Ortiz (del Barco, 2015, p. 89). Se trata, pues, de una *hiancia fónica* que puntúa la escritura, que la ritma proyectándola a lo abierto, pensado tanto como el blanco de la *página* cuanto como la intemperie del *hay*. En esta doble valencia es donde se cifra esta singular *fon-ética* que se conforma en la *com-posición po-ética* que del Barco lee en Ortiz. Quisiéramos que los guiones que introducimos en las palabras respondan menos al ya consabido juego de intervenciones 'deconstruccionistas' que a la cifra de esa apertura, de esa hiancia donde *sonido* y *don* brotan al unísono. El poema, como "campo de fuerzas fónicas en acto" (del Barco, 2015, p. 90), reverbera en un lenguaje que ha conmovido la ontología de un ser sin predicados en la *intemperie sin fin* de su acontecer, y ha sabido transmutar su habla en el sonido del don: *(h)ay*. En la aspiración del sonido (*h*) y en la exclamación ante lo abierto (*ay*), las fuerzas fon-éticas de la poesía brotan, y en cada uno de sus *puntos fónicos*, se produce esa *conmoción ontológica* del poema como *bloque de misterio*: una alborada desconocida.

Referencias Bibliográficas

Del Barco, O. (1994). *El abandono de las palabras*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

Del Barco, O. (2003) *Exceso y donación. La búsqueda del dios sin dios*. Buenos Aires: Biblioteca Internacional Martin Heidegger.

Del Barco, O. (2ª ed.) (1985/2008). *La intemperie sin fin*. Buenos Aires: Letra Viva/ Biblioteca Internacional Martin Heidegger.

Del Barco, O. (2010) *partituras.* Buenos Aires: Activo Puente.

Del Barco, O. (2011) *Escrituras - filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

Del Barco, O. (2ª ed.) (1996/2015) *Juan L. Ortiz. Poesía y ética.* Córdoba: Alción Editora.

Olson, Ch. (2013). Verso proyectivo. En Muschietti, D. (Comp.). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua* (pp. 369-384). Buenos Aires: Bajo la Luna.

Ortiz, J. L. (2005). *Obra Completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Búsqueda, Frustración y Encuentro: Poesía y Trascendencia en Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik

Cristina Piña*

Resumen: En el presente trabajo, se analiza la forma que adopta la búsqueda de la trascendencia en la poesía de Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik. Se las seleccionó por considerar sus trayectorias especialmente significativas a causa de la heterodoxia de sus relaciones con lo trascendente y por la resolución contradictoria de sus búsquedas respectivas: la tristeza y la duda que acompañan a Orozco hasta el final en su apasionada búsqueda por entrar en contacto con la divinidad; el desgarramiento y el dolor extremo de Pizarnik ante el fracaso de su concepción ontologizante de la poesía, y el regocijo afirmativo final de Biagioni, más allá de lo accidentado de su trayectoria y de su ruptura con el pensamiento dualista.
Palabras Clave: Trascendencia; Dimensión Religiosa; Heterodoxia; Inmanencia; Ontologización.

Abstract: *This work analyzes the different ways the quest for transcendence takes in the poetry of Olga Orozco, Amelia Biagioni and Alejandra Pizarnik. The three poets have been chosen because their work is considered especially important, due both to their unorthodox relationships with transcendence and to the contradictory results of their quests. Orozco is besieged by sadness and doubt during all her passionate quest for getting in touch with God; atheist Pizarnik fails when trying to make poetry a substitute for religion and is overwhelmed by deep pain and distress; Biagioni, in spite of the treacherous path she follows, feels finally rejoiced when meeting transcendence beyond dualist thought.*
Keywords: *Transcendence; Religion; Heterodoxy; Immanence; Ontology.*

* Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo. Profesora titular de Teoría Crítica Literaria e Introducción a la Literatura en la Universidad Nacional de Mar del Plata hasta mayo de 2018. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com.
Fecha de recepción: 17-11-17. Fecha de aceptación: 15-04-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 103-125.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

1. *Ex Nihilo Nihil*

A pesar de que no hay consenso al respecto, personalmente pienso que nuestra poesía, al menos en el siglo XX, demuestra un singular interés en la dimensión trascendente, lo cual, por cierto, no tiene que ver exclusivamente con lo religioso, sino que apunta, en muchos casos, a la conversión de la poesía en una dimensión ontológica que sustituye a la religiosa[1].

En esto, la poesía argentina no fue ajena a los procesos de transformación por los cuales pasó la europea de los siglos XIX y XX. En cuanto al siglo XIX, es preciso partir del Romanticismo alemán, con las figuras de Hölderlin y Novalis, para culminar en los tres grandes poetas franceses de la segunda mitad del siglo —Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Stéphan Mallarmé—, quienes, yendo más allá de los movimientos predominantes en el momento —parnasianismo y simbolismo—, a la vez que rompen con la dimensión religiosa, erigen a la poesía en instancia ontológica de realización, sustituyendo el absoluto religioso por el poético. Porque, si para Hölderlin "la poesía es fundación del ser por la palabra" (Heidegger, 2000, p. 30), al par que para Novalis, y, superando a la filosofía, es ordenamiento y acceso al universo orgánicamente articulado como "bosque de símbolos" (Terzaga, 1965, pp. 20-21), asociándose al sueño, el alma y el inconsciente, esos mitos del Romanticismo alemán que con tanta perspicacia y belleza delimita Albert Béguin, sus concepciones están apoyadas en una visión básicamente religiosa, si bien pietista y no ortodoxa (Terzaga, 1965, p. 32).

En cambio, cuando entramos en el ámbito francés, vamos pasando sucesivamente de la quiebra con el cristianismo y la rebelión contra él que tantos críticos han identificado en Baudelaire, al ascetismo invertido y pagano del Rimbaud vidente, que al proponerse crear una nueva lengua poética, se dispone a robar "no sólo el fuego del cielo, sino el del infierno", como dice lúcidamente Michel Butor (1991, p. 81). Por fin, el ateísmo de Mallarmé, con su concepción ontológica de la poesía como única instancia capaz de nombrar el Ser, a partir de la musicalidad. En efecto, el poeta puede resolver la relación arbitraria entre significado y significante[2], no ya por medio de una —imposible— nominación del "ser" de las cosas, sino de su "sugerencia" a partir del tratamiento musical del verso alejandrino —entendido como un teclado donde se suceden las doce notas de la escala cromática— lo que se lograría, por medio de afini-

1. Un trabajo excelente e ineludible sobre esta cuestión es la tesis doctoral de María Gabriela Milone *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea* (2014), publicada por la Universidad Nacional de Córdoba, de la que tuve el placer de ser jurado.

2. Es imposible no señalar la extrema lucidez del poeta respecto de la naturaleza del lenguaje, ya que antecede en muchos años la fundamental conceptualización del signo lingüístico que realiza Ferdinand de Saussure. Y eso sin otra formación lingüística que su constante reflexión sobre el lenguaje, en la que sin duda tuvo mucho que ver su práctica como profesor de lengua inglesa.

dades sonoras (Bonnefoy, 2002, pp. 9-34). También, como acertadamente lo señaló Derrida, por la extrema pluralización semántica a partir del juego con el significante, que lleva a su crisis la función representativa del lenguaje (Derrida, 1989, pp. 3-35).

A esta transformación y apartamiento de lo religioso que caracteriza a buena parte de la poesía europea del siglo XIX y comienzos del XX, debemos agregar el repudio de dicha dimensión que desde la filosofía realiza Martin Heidegger, al plantear que la "ontoteología" occidental nunca ha contestado verdaderamente la pregunta por el Ser, limitándose a responder que se trata del Ente Supremo (Dios). Aquí, más allá de sus diferencias conceptuales, no es posible dejar de asociar esta denominación y forma de ver la relación entre filosofía y religión con el "monótonoteísmo" de Nietzsche, autor cuidadosamente leído por Heidegger, más allá de que se comparta o no su interpretación de la "filosofía del martillo" del pensador de Naumburgo (Cragnolini, 2007, p. 25).

Pero cuando pasamos al siglo XX y los movimientos vanguardistas que caracterizan su primer tercio —en poesía, desde el manifiesto del futurismo de Tomasso Marinetti de 1908 hasta el la finalización europea del surrealismo que convencionalmente se fija en 1935[3]—, advertimos que el único de ellos que significa un auténtico cambio en cuanto a la consideración de la trascendencia es el surrealismo, con su vuelta a aquella por vía de la concepción mágica y espiritualista del arte de Bretón[4], pero también a través de la articulación entre Romanticismo alemán y surrealismo que realizan los planteos teóricos tanto de Albert Béguin (1996) como de Marcel Raymond, según lo explicaré más adelante.

Por fin, antes de entrar en las tres autoras de las que me ocuparé en este artículo, quiero señalar el porqué de mi elección. Las considero especialmente significativas por la heterodoxia de sus relaciones con lo trascendente y por la resolución contradictoria de sus respectivas búsquedas: la tristeza y la duda conmovedoras que acompañan a Orozco hasta el final en su búsqueda apasionada por entrar en contacto con la divinidad; el desgarramiento y el dolor extremo de Pizarnik ante el fracaso de su concepción ontologizante de la poesía, y el regocijo afirmativo final de Biagioni, más allá de lo accidentado de su trayectoria. Asimismo, por las inversiones que se registran en los pasos que van dando esas trayectorias. Así, la búsqueda de Dios por vías heterodoxas y en ocasiones peligrosas que realiza Olga Orozco, tras retornar a una articulación más

3. Dejo de lado la recuperación del expresionismo alemán y la tardía pervivencia del dadaísmo tras la caída de Hitler, cuyo sangriento régimen los aplastó por considerar a sus autores ejemplo del "arte degenerado" del que se propuso "salvar" al pueblo alemán También, hasta qué punto es relativa la fecha de finalización del surrealismo, cuando tomamos en cuenta la larga supervivencia del movimiento en América Latina, en gran medida impulsado por Octavio Paz.

4. Para este aspecto, es especialmente importante el libro de Pascaline Mourier-Casile *Nadja d'Andre Breton* (1994).

ortodoxa entre práctica poética y divinidad, termina en una sensación de aparente fracaso y desolación. En el caso de Biagioni, a pesar de producirse una quiebra radical en su concepción religiosa a partir de su tercer libro, su trayectoria poética la conduce a un encuentro casi místico con la divinidad, pero desde una excepcional perspectiva inmanentista, desjerarquizada y de afirmación de la vida más allá de cualquier dualismo. Por fin, Pizarnik —a quien podríamos llamar "una judía sin dios", parafraseando la expresión con la que Peter Gay nombra a Sigmund Freud—, que parte de una singular confianza en lo literario como instancia de realización ontológica, va viendo cómo se desmorona esa certidumbre juvenil, hasta llegar a la certeza de su fracaso en el camino recorrido durante toda su breve e intensa vida.

2. Entre la Iluminación y la Angustia: la Religiosidad en la Poesía de Olga Orozco

¡Oh Dios, mitad de Dios cautiva de Dios mismo!
Olga Orozco

Enfrentarnos con la poesía de Olga Orozco implica advertir la confluencia de las dos tradiciones destacadas: el Romanticismo alemán y el surrealismo, que para algunos puede parecer contradictoria, pero que, en el caso de la poeta, tiene sólidas bases teóricas. En efecto, en la década de 1950 y entre los intelectuales y creadores argentinos, cumple un papel capital la interpretación de Albert Béguin de la poesía romántica alemana, a la cual enlaza con la del surrealismo a través de la mediación de la poesía de Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé, como bien lo ha señalado Gustavo Zonana (2007, p. 405).

Asimismo, cabría recordar que Marcel Raymond —también muy leído por los poetas argentinos de la época— realiza una similar asociación en *De Baudelaire al surrealismo,* donde, sin embargo, destaca cómo, al primer ímpetu espiritualista del movimiento surrealista, siguió una voluntad de racionalización y de orientación hacia el materialismo y el comunismo (1960, p. 253).

Por lo tanto, si consideramos la incidencia de Béguin destacada por Zonana, queda claro que Orozco concibe el acto poético como reanudamiento con el absoluto, por lo cual resulta menos contradictoria la doble inscripción de su poesía, a la cual es preciso sumar elementos provenientes de la cosmovisión gnóstica y de diversas prácticas ocultistas, según lo ha señalado con tanta precisión Melanie Nicholson en su imprescindible tesis doctoral sobre el mal, la locura y el ocultismo en la literatura argentina (Nicholson, 2002 p. 74), así como en el artículo publicado con antelación, donde resume lo esencial de su tesis (Nicholson, 1998) . Esta vuelta hacia el ocultismo la acer-

caría —más allá de las diferencias que los separan— a esa figura problemática dentro del surrealismo que es Antonin Artaud, con quien comparte, asimismo, la voluntad de crear mitos, tal como la autora argentina lo hará en *Las muertes* (1952).

Por fin, también cabe destacar que, a diferencia de lo que ocurre con la línea de poetas franceses que van desfondando la dimensión religiosa presente en el Romanticismo alemán, en Orozco se hará cada vez más manifiesta una religiosidad que irá evolucionando desde la visión básicamente panteísta que predomina en su primer libro *Desde lejos* (1946) a otra marcada por los símbolos propios de la Gnosis y las prácticas ocultistas —sobre todo en su tercer poemario, *Los juegos peligrosos* (1962)—, para culminar en una actitud más cercana a un cristianismo impregnado de gnosticismo, en la cual la poesía, a su vez, pasa a asimilarse a la plegaria como medio de contacto con la trascendencia. Sin embargo, tal religiosidad no implica que no incorpore también todos los aportes del surrealismo relativos a la libertad imaginaria, la valoración de lo onírico y la división subjetiva a partir de lo inconsciente, en una confluencia que contribuye a la singular riqueza de su poesía[5].

Aclarado esto, y desde mi perspectiva, la experiencia a partir de la cual surge la poesía de Orozco es la nostalgia de la unidad primordial perdida a raíz de la caída en la contingencia, lo cual establece su similitud con mitos centrales del gnosticismo cristiano, pero organizados en una concepción intuitiva, personal y poética.

Para la poeta, existe un estadio del ser metafísicamente anterior a lo fenoménico en el cual el alma estaba integrada al absoluto y a Dios, por lo cual no era estrictamente "individuo", sino que participaba de lo Uno. Dicha unión se quiebra por la caída, que es producto de una culpa no ya del hombre, sino del propio Dios, como sostiene la doctrina gnóstica, en tanto es culpable de su propia imperfección, a raíz de lo cual nos

5. En este punto, me parece importante hacer ciertas mínimas puntualizaciones respecto del concepto de surrealismo que manejo. Según ya lo he señalado, las concepciones de este último planteadas por Béguin y Raymond —coincidentes en los aspectos fundamentales— tienden a entenderlo básicamente como una continuación, con ciertas variantes menores, del Romanticismo alemán, al que describen, además, como fuertemente marcado por la presencia de elementos ocultistas en general —es decir, gnósticos, herméticos, etc.—. Por oposición a tal enfoque, están los de Walter Benjamin y Peter Bürger, quienes entienden el surrealismo dentro del contexto de las vanguardias y, en consecuencia, por un lado, afectado en su concepción de la obra de arte por la posibilidad de su reproductibilidad técnica y, por el otro, como un repudio del lugar acordado al arte por el mundo burgués y el mercado artístico, lo que lo acerca a la voluntad de revolución antibuguesa encarnada en el comunismo, basada en presupuestos materialistas.
Creo que ambos extremos caen en una unilateralización de ese rico y complejo fenómeno estético-vital que fue el surrealismo, donde, si bien pueden discernirse elementos espiritualistas y ocultistas, fue mucho más fuerte su orientación hacia el inconsciente freudianamente entendido como cantera de imágenes, de libertad imaginaria y de modelos para su concepción de una "belleza convulsiva". Asimismo, su notoria voluntad revolucionaria, más que culminar en una alineación política coherente —excepto en casos aislados—, tuvo que ver con el gesto transgresor de "convertir la vida en poema", entendiéndola marcada por una libertad similar a la que exigían para el poema.

crea para purgarse de ella, como se ve en el relato "Juegos a cara y cruz" de *La oscuridad es otro sol*:

> Sí, ¿para qué nos creó? ¿Y por qué nos creó así? Justamente, nos creó para visualizar en imágenes su disconformidad, para perfeccionarse. Y se repartió de tal modo entre nosotros que tal vez ya no esté en ninguna parte, fuera de nosotros; tal vez vuelva a ser él, feliz, cuando cada uno seamos lo que él quería para su unidad. Tal vez consumamos, viviéndola, la parte de mal que lo aquejaba. Tal vez pueda volver entonces a recuperar su unidad, mejorada. Ignoro para qué (Orozco, 1967, p.158).

Dicha caída, que se identifica con el nacimiento, implica asimismo la sujeción de la criatura a las tres formas capitales de la contingencia: *identidad*, *temporalidad* y *espacialidad*, que se constituyen en ejes temáticos fundamentales de su poesía, íntimamente relacionados con la angustia que el alma experimenta en tanto guarda memoria del Reino y se ve privado de él.

Esa privación y nostalgia —que a tal punto nos recuerda la *Sehnsucht* romántica— son el motor de la aventura interior plasmada en su poesía, que se presenta como intento de remontar la dinámica descendente de la caída para reintegrarse en la instancia originaria.

Pero en este estadio de su obra, dicha rebelión ante el mundo fenoménico al que el alma se ha visto arrojada se manifiesta, sobre todo, a través de los diversos *juegos peligrosos* que pueblan su libro homónimo y que abarcan la magia, la astrología, la cartomancia, la asunción del sueño, el inconsciente y la imaginación como instancias más verdaderas que la realidad, incluyendo, por cierto, a la poesía entendida, según señalé, como instancia de religamiento con el absoluto, del cual la encarnación nos ha expulsado.

Es decir que la realidad se experimenta dividida en dos lados entre los que se debate el ser humano, porque el nacimiento-caída consiste en atravesar la puerta de una suerte de muro —custodiado por "el guardián de todo nacimiento", según lo metaforiza en su poema "El adiós" de *Los juegos peligrosos* (Orozco, 1971, p. 62)— que divide el mundo en dos instancias contradictorias: el costado de la realidad encarnada, que se vive como prisión o exilio, y el costado del misterio, vinculado con lo trascendente y con la muerte, y al que cabría denominar el Reino

Sin embargo, tras este libro y los relatos de *La oscuridad es otro* sol (1967), tales alternativas heterodoxas se dejan de lado, básicamente por su inoperancia y por el riesgo extremo en el que ponen a quien las practica. Así, la cartomancia —a la que le dedica uno de los poemas más estremecedores de *Los juegos peligrosos*—, a pesar de que destruye la incognoscibilidad del futuro y podría hacerlo cambiar, en rigor, no sirve desde

el momento en que no lo logra. Y lo mismo ocurre con la magia —magistralmente convocada en "Para hacer un talismán" (Orozco, 1972, p. 61)— y las prácticas "para ser otra" del poema homónimo, las cuales, si bien logran desfondar las tres maldiciones de la contingencia, lejos de finalizar en la fusión anhelada, acechada y casi forzada, terminan en un escenario a la vez milagroso y angustiante:

> Y de pronto, ¿este desgarramiento,
> esta palpitación en medio de la noche que corta su atadura en la vena más honda de la tierra,
> este fondo de barca que asciende sobre un lecho de plumaje celeste,
> este portal aún entre la niebla,
> este solo recuerdo del porvenir desde el comienzo de los siglos?
> ¿Quién soy? ¿Y dónde? ¿Y cuándo?
> (Orozco, 1972, p. 58)

Semejante intento radical y extremo por pegar el salto al absoluto y todos los riesgos que este entraña parece llevar a su punto de agotamiento la experimentación con las prácticas mánticas, las cuales, efectivamente, desaparecen del horizonte poético —y vital[6]—de Orozco.

Lo que, en cambio, no abandona como instancia privilegiada de unión con el absoluto es la práctica poética, a pesar del escepticismo que manifiesta respecto de la capacidad de alcanzar esa función suprema en "Densos velos te cubren, poesía" del libro siguiente, *Mutaciones de la realidad* (Orozco, 1979, pp. 91-92).

Porque aunque la autora, por un lado, concibe la poesía, siguiendo a Hölderlin (2001), como un juego peligroso y una tentativa perversa y malsana en tanto pone al poeta en contacto con territorios inciertos que lo exponen al influjo de tensiones contrastantes (Zonana, 2007, p. 414), por el otro, implica una lucha contra la realidad opresiva que, al igual que la plegaria, entraña elevación espiritual —por contraposición con la magia, que convoca poderes hacia abajo (Zonana, 2007, p. 413)— y un intento por "remontar la noche de la caída hasta alcanzar un estado semejante a aquél del que gozaba cuando era uno con la divinidad…" (Orozco, 1984, p. 63), como dice la propia Orozco en un texto sobre la creación poética.

Sin embargo, esa aguda conciencia del valor de plegaria de la poesía —o del arte en general, como lo revela la dedicatoria de "Rehenes de otro mundo"— es, a la vez,

6. Sin pretender introducirme en la vida privada de la poeta, quienes la conocimos sabemos —sea por ella misma, sea por sus amigos más íntimos— que practicó la cartomancia y la astrología hasta cierta altura de su vida y que, a raíz de una experiencia devastadora, las abandonó para siempre. Porque los horóscopos que durante años hizo para el diario *Clarín* tenían que ver con sus conocimientos del tema, pero no comprometían sus excepcionales propiedades visionarias.

percepción de sus riesgos, también extremos. Porque la contracara de dicho poder es su carácter sacrílego en tanto invade el campo vedado de la mística, erigiéndose así en vía de conocimiento total. Su riesgo, entonces, es la locura, el tradicional castigo que los dioses reservan para quienes invaden el camino solo franqueado para el santo. Por su importancia, cabría citarlo entero, pero, por cuestiones de espacio, reproduciré los fragmentos más importantes:

> Rehenes de otro mundo
>
> *a Vincent Van Gogh, a Antonin Artaud, a Jacobo Fijman*
>
> Era un pacto firmado con la sangre de cada pesadilla,
> una simulación de durmientes que roen el peligro en un hueso de insomnio.
> Prohibido ir más allá.
> Sólo el santo tenía la consigna para el túnel y el vuelo.
> Los otros la mordaza, las vendas y el castigo.
> […].
> Y ellos se adelantaron de un salto hasta el final
> con sus altas coronas.
> Quemaron los telones,
> arrancaron de cuajo los árboles del bosque
> rompieron hasta el fondo las membranas para poder pasar.
> Fue una chispa sagrada en el infierno,
> la ráfaga de un cielo sepultado en la arena,
> la cabeza de un dios que cae dando tumbos entre un rayo y el trueno.
>
> Y después no hubo más.
> Nada más que las llamas, el polvo y el estruendo,
> Iguales para siempre, cada vez.
> Pero esa misma mano mordida por la trampa rozó la eternidad,
> esa misma pupila trizada por la luz fue un fragmento del sol,
> esas sílabas rotas en la boca fueron por un instante la palabra.
> Ellos eran rehenes de otro mundo, como el carro de Elías.
> Pero estaban aquí,
> cayendo,
> desasidos.
> (Orozco, 1979, pp. 33-34)

Si *Mutaciones de la realidad* resulta un libro capital, no es solo por la renuncia al ocultismo, las prácticas mánticas y la correlativa consolidación de una visión sacralizada de la palabra poética, sino porque implica el paso a una concepción más ortodoxa

de la religión —aunque impregnada de elementos gnósticos—, la cual guiará, a partir de ese momento, su incansable búsqueda de un contacto y una forma de "reunión" con la divinidad.

Sin embargo, ello no implica —como será el caso, según veremos más adelante, de Amelia Biagioni— que se logre algún atisbo de la felicidad que aportaría el encuentro tan ansiado. Y esto resulta especialmente perceptible en el último poema del último libro que publicó en vida, *Con esta boca, en este mundo* (1995). Porque, en "*Les jeux sont fait"*, Orozco parece confesar que el final de esa larga búsqueda es el fracaso, en tonos que nos conmueven profundamente:

> ¿Tanto esplendor en este día?
> ¿Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado?
> ¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados en años venideros?
> […].
> Nada me trae el día.
> No hay nada que me aguarde más allá del final de la alameda.
> El tiempo se hizo muro y no puedo volver.
> […].
> ¡Tanto esplendor y tanto desamparo!
> Sé que la luz delata los territorios de la sombra y vigila en suspenso,
> y que la oscuridad exalta el fuego y se arrodilla en los rincones.
> Pero ¿cuál de las dos labra el legítimo derecho de la trama?
> Ah, no se trata de triunfo de aceptación ni de sometimiento.
> Yo me pregunto, entonces:
> más tarde o más temprano mirado desde arriba,
> ¿cuál es en el recuento final, el verdadero, intocable destino?
> ¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?
>
> Madre, madre,
> vuelve a erigir la casa y bordemos la historia,
> vuelve a contar mi vida.
> (Orozco, 1995, p. 90)

Por fin, también en su libro póstumo *Últimos poemas* (2009), editado por Ana Becciú, numerosos textos recogen esa sensación de fracaso en la búsqueda poético-vital de contacto con la divinidad. Entre ellos selecciono estos versos de "En el fondo, el sol", singularmente significativos desde mi punto de vista, no solo por ser una suerte de síntesis de su concepción sobre la forma en que se articulan poesía y divinidad para constituirse en auténtica poesía religiosa, sino también por el mínimo resquicio de un encuentro posible que se abre al final:

Pocos años después descubrí mi sentencia
inscrita en el oscuro reverso de una piedra que rodó con el viento
desde el final hasta el principio de todo mi camino.
Y esa fue mi condena, mi mandato de fuego:
encontrar la secreta escritura de dios dispersa en las imágenes del mundo,
debajo de la hierba, en el fulgor del rayo, en la memoria de la lluvia.
Tentativa imposible la de enhebrar los signos,
el cifrado alfabeto que comienza en el Verbo y termina en mis huesos.
¡El sol ardía siempre sobre cada vocablo!
[…].
Ahora estoy a solas, mi sombra desvelada frente al muro,
contemplando la última señal que trazó en todas partes mi destino:
aunque tal vez no sea una frontera,
un límite infranqueable entre mi ayer visible y mi mañana ciego,
sino solo la marca de la unión entre la breve tierra y el reino prometido.
¿Y el sol?, ¿ya nunca el sol?
Si miras otra vez el fondo de la taza no verás nunca
el sol del otro lado,
desde aquí no verás nunca nada,
no verás más allá sino un desierto blanco.
(Orozco, 2009, pp. 70-73)

3. Amelia Biagioni y la Afirmación de una Inmanencia Trascendental sin Dualismo ni Jerarquías

...y no hay palabra ya
sino un gran viento que me empuña
Amelia Biagioni

Según lo he señalado en diferentes trabajos (Piña, 1989, 1999, 2005, 2013c y d, 2016, 2017a y b), uno de los rasgos que caracterizan la trayectoria poética de Amelia Biagioni es una íntima correlación entre poesía, subjetividad y concepción del mundo. Esto se percibe claramente en que sus dos primeros libros se apoyan en una idéntica concepción tradicional, tanto de la esfera de lo trascendente como de la palabra poética dentro del ámbito estético del neorromanticismo y el sencillismo en el que se inscribe la poeta, es decir, como manifestación amoroso-espiritual de un sujeto lírico. En efecto, en *Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957), la utilización de las formas poéticas clásicas acompaña a la visión de un Dios personal que actúa como sustento de la realidad y del yo. Este último se recorta básicamente a través de la experiencia amorosa, a la cual se entiende ante todo como unión espiritual que va más allá de lo temporal y se realiza en

la eternidad, lo cual confirma la presencia de esa religiosidad que se percibe de manera general en los poemas.

Pero Dios aparece también como refugio ante la crisis producida por el desarraigo que caracteriza el segundo libro, ya que, a raíz del abandono de la provincia natal por la gran ciudad, la soledad pasa a ser la experiencia existencial predominante, desplazando a la amorosa.

Llegamos así a su tercer libro, *El humo* (1967), donde aparecen las primeras rupturas radicales, a la vez en el concepto de subjetividad como algo dado, cerrado sobre sí y existente al margen de la escritura; en los aspectos formales y el vínculo con el lenguaje y, de manera sobresaliente, en la concepción de la divinidad. Esta última ruptura, como veremos, está estrechamente vinculada con una nueva concepción de la escritura y del yo.

En consecuencia, parto de señalar la transformación radical de la subjetividad, que, si en los libros precedentes se presentaba como algo dado, uno y cerrado, se quiebra en dos sentidos: por un lado, se abre hacia un juego de metamorfosis que la descentra, transformándose en llovizna, mariposa, paloma, humo de la ciudad y otras formas de anonadamiento del sujeto como entidad unitaria, idéntica a sí misma y sustancial. Esto se percibe en la variación de los sujetos de la enunciación que van asumiendo los diversos poemas y que, entre otros, son los que he mencionado antes. Como ejemplo, cito el comienzo del poema que da título al libro, "El humo":

> Yo, el humo de la ciudad deshojada,
> desde montones de oscuras bocas
> escondidas en lo sordo del cielo,
> digo:
> (2009, p. 49)

Pero, por el otro, hacia el final del libro, la sucesión de devenires produce un vaciamiento absoluto de ese lugar antes denominado "yo" y concebido como reservorio de la experiencia y la memoria y como origen de la escritura, fenómeno que se ve claramente en esta cita del poema "Me distraje un instante":

> Fija, vaciada, ausente
> un agujero soy
> por donde pasa el mundo…
> (2009, p. 82)

Este vaciamiento y esta pérdida se relacionan, asimismo, con una variación en el vínculo con el lenguaje y la práctica poética, que nos lleva directamente al plano de

la transformación de la idea de la divinidad, proceso connotado con singular riqueza metafórica en uno de los textos capitales del libro, "Oh tenebrosa fulgurante", que, por su carácter de auténtico punto de inflexión, transcribiré completo, a pesar de ser relativamente extenso:

> Oh tenebrosa fulgurante, impía
> que reinas entre cábala y quimera,
> oh dura poesía
> que hiciste mi imprevista calavera.
>
> Por qué me diste huesos,
> si yo era, entre lenguas, "la que nombra
> muriendo transparente", y entre besos,
> "llovizna", desde el beso hasta la sombra;
>
> si yo era la pálida costumbre
> de cruzar el otoño trashumante,
> mientras tú, suavemente ave de lumbre,
> alta volabas y constante.
>
> Por qué bajaste oscura. Mis despojos
> creas, desencadenas mi esqueleto.
> Devoraste mis párpados, mis ojos,
> mi corazón secreto.
>
> Oh sacrílega maga que ceñiste
> la gracia en hambre, alazo, pico y garra,
> por qué en tu salamandra convertiste
> a mi tristísima cigarra.
>
> Por qué. Pero me ofrezco, y apaciento
> mis huesos, y mi cara se acostumbra
> a ser tan sólo profecía y viento.
> Come, cuerva. Y relumbra
> (2009, pp. 65-66)

En él advertimos, a partir de su encadenamiento de metáforas que remiten a símbolos religiosos, por un lado, y mágicos y ocultistas, por el otro, que ya no se entiende la poesía como "canto" espiritual encargado de reflejar especularmente los avatares de la subjetividad, el mundo y su relación con la divinidad, sino como simultánea destrucción del yo y materialización de sus despojos. Ese yo, a la vez destruido y ma-

terializado, se convierte en lugar de paso y manifestación de lo real, voz innominada a partir de la cual se producen significaciones móviles. Semejante mutación en la idea de la escritura poética implica, asimismo, la utilización de denominaciones metafóricas contrapuestas tanto respecto del sujeto poético —que de "tristísima cigarra" deviene "salamandra" — como de la poesía, que de ser primero llamada "ave de lumbre" —con su implícita alusión a la simbología tradicional del Espíritu Santo y su connotación trascendente—, pasa a ser, en un significativo *crescendo*, "tenebrosa fulgurante", "impía", "sacrílega maga" y "cuerva".

Es decir que la escritura poética se presenta como un ritual salvaje de devoración, idea esta que resultará especialmente importante recordar al enfrentar el libro siguiente, *Las cacerías* (1976), ya que en él la gran metáfora de la cacería es, simultáneamente, devoración y comunión. De tal forma se percibe que, a la dimensión puramente negativa y destructiva acordada aquí a la práctica poética —y que en el plano de la tonalidad determina el predominio de un tono trágico y exasperado—, el libro siguiente suma, entre otras cosas, una dimensión creadora que la revitaliza y que se revela en su tono eufórico.

Como consecuencia, en lo relativo a la divinidad y la relación del hombre con él, todo se encuentra invertido en este poemario. Así, de la misma manera en que lo reclamado como espacio propio es el infierno —"*Porque eres el recinto/ donde encuentro, / retenidos por el ojo y el fuego, / los nombres y las formas/ de la dicha"*[7] (Biagioni, 2009, p. 9)—, Dios, lejos de aparecer como el refugio trascendente señalado en el libro anterior, es un mero soñador, una presencia estéril, según se manifiesta en dos poemas. Me refiero a "La soterrada", donde la poeta dice: "Dios está, más bien su doble; / duerme con mascarilla; es el que sueña" (Biagioni, 2009, p. 67), y a "Salmo a un dios estéril" —en cuyo título debemos advertir tanto el hecho de que, llamativamente, la palabra *dios* está escrita con minúscula, como el carácter transgresor del campo semántico asociado con el epíteto "estéril", en relación con la idea tradicional de un dios creador—, que termina afirmando: "oh cruel, oh largo dios estéril, / cánsate, deja de soñarme" (Biagioni, 2009, p. 70).

Y, tras este estallido general, los tres libros siguientes *Las cacerías* (1976), *Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995), van a ir desarrollando y ahondando una concepción del universo, el yo, la divinidad y la escritura que acerca su postura de manera asombrosa al planteo del inmanentismo trascendental de Gilles Deleuze, pero con una peculiaridad singularísima y excepcional, como veremos. En efecto, donde el filósofo francés, siguiendo a Nietzsche, Blanchot y Spinoza, deja de lado la dimensión trascendente y divina optando por una "inmanencia trascendental" —en el que se re-

7. Los poemas que abren y cierran el libro, "*Oh infierno"* y "*Oh cielo*", están en bastardilla, recurso habitual en la autora en el caso de poemas a los que atribuye un sentido central en la estructura del libro.

construye lo trascendental sustrayéndolo de su *locus* moderno en la metafísica kantiana de los juicios universales y trasladándolo hasta su origen o nacimiento como elemento diferencial dentro de una metafísica del devenir, como señala Olkowski (1995, p. 27)—, Biagioni, al par que retoma el gesto inmanentista y nietzscheano de afirmación de la vida, niega al yo como instancia cerrada. Es decir que niega al "sujeto" cartesiano formado a imagen y semejanza de Dios y que establece una relación con los demás entes puramente cognoscitiva, tomando el mundo, como diría Heidegger, como "estación de servicio" y viéndolo solo como imagen y representación racional. En cambio, lo entiende como una "haecceidad" —en el sentido deleuziano del término forjado por Duns Escoto (Deleuze & Guattari, 1988, pp. 258, 264-268)— en devenir incesante, nómada y minoritaria sobre un "plano de consistencia" —el Ser unívoco, diverso y sin nada de negativo— donde no hay jerarquías, las relaciones son rizomáticas y se dan entre multiplicidades —esa "muchedumbre en lámina / sin mí" de su poema "La descalza jadeante" (Biagioni, 2009, p. 537)—, y donde las diferencias son cualitativas y no cuantitativas, es decir, de intensidades (Deleuze & Guattri, 1991, pp. 170-178). Estas dos variaciones —la ruptura con la entidad molar del sujeto y la comprensión de los procesos de individuación como plegamientos de una única sustancia— determinan que su lenguaje se vaya "minorizando" (Deleuze, 1996, pp. 180-181) cada vez más, en el sentido de romper con la gramaticalidad y la sintaxis para ponerlo en vibración intensa que convierta las sensaciones en seres o bloques de sensación; las afecciones, en afectos; y las percepciones, en perceptos.

Por todo lo dicho, Biagioni aparece como una poeta de la afirmación total sin negatividad, ya que, rompiendo cualquier oposición binaria, concita los opuestos para afirmarlos en un gesto por momentos de aceptación, pero, en muchos otros, directamente de celebración, que acoge a la vez en una conjunción no sintética opuestos como Dios y el cuerpo, San Pablo y la rana, lo múltiple y lo uno, el movimiento y la quietud, el nomadismo y la contemplación, la devoración y la comunión.

En tal sentido, su poesía, donde nada está negado, parece dar incluso un paso más allá respecto de los grandes afirmadores de la vida —Deleuze, Nietzsche— en tanto incluye en su universo poético también la trascendencia, que para ella no es incompatible con la reivindicación del cuerpo, la animalidad, el gesto de matar, el sufrimiento y la muerte, ni tampoco aplasta la inmanencia ni reivindica la trascendencia, sino que los destruye como oposición binaria.

Si bien son innumerables los ejemplos que podemos encontrar en su poesía, creo que, en este poema de *Región de fugas*, se despliega de manera privilegiada ese contacto con la trascendencia desde el más extremo inmanentismo y de la animalidad más pura con la extrema espiritualidad, en un lenguaje de intensidad, vibración y desterritorialización excepcionales. Precisamente por eso, es imprescindible transcribirlo completo

prese a su extensión:

Noche entreabierta

Elegida
por el zarpazo
que arrebata ni nombre pasajero
sobre el último tren,
un rayo de silencio
me despierta en la torre de mi desconocida.

Veo en la oscuridad un vertical fulgir
                una
                axial
                abismal
                pensadora
                sonriente
                enamorada
                mirilla
                de la
                Luz
cubierta
revelada
por impetuosa negra reja hecha de fauces.
Del insecto al dragón,

con aguijones
                cuernos trompas
                tentáculos mandíbulas anillos
                traiciones pinzas garras vórtices

los ataques y engulles
se entrelazan
tejiendo encaje de exterminio y soplo.

Esta armoniosa ferocidad oleando urgida
—dice el silencio— es ejemplar fragmento
del instinto:

                perfil endrino
                del aliento hermosura universal,

aniquilándose comiéndose y bebiéndose

para afinarse el hambre,
que ronda en el sonámbulo corpúsculo
y en el espíritu descubre vaticina libera.

Veo que en el vertiginoso tramo estoy
y soy el ansia,
que el vampiro es mi sed
del río circular del horizonte,
y el escorpión y el puma
son mi nuca y mi frente hambrientas
del concierto inaudible.

Veo que la subiente estrofa enamorada

devoración oscura fuga
generándome,

es escritura de la Luz.
(pp. 573-574)

4. Alejandra Pizarnik y la Tradición de los Malditos

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis,
haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo
Alejandra Pizarnik

Antes de detenerme en la obra de Pizarnik, me parece importante explicar con claridad cómo se entiende actualmente la denominación de "poeta maldito", que se ha modificado desde su utilización primera por parte de Paul Verlaine (1883). En efecto, en diversos artículos y conferencias, Verlaine se refirió con ese epíteto a autores tan disímiles como Tristan Corbière, Villiers de L'Isle Adam, Marceline Desborde Valmore, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, uniéndolos bajo esa etiqueta, ante todo, por una cuestión de sensibilidad poética y de manejo musical del verso. Pero, con el correr del tiempo, se la ha resignificado a partir, por un lado, de las consideraciones de los surrealistas sobre la necesidad de la convertir la propia vida en poesía y, por otro, de la relación que establecen ciertos pensadores franceses —de Maurice Blanchot (1994) a Julia Kristeva (1974) y Michel Foucault (1988)— entre desestructuración del lenguaje poético y ruptura del orden racional burgués en su nivel social, moral, religioso, imaginario, subjetivo y sexual. Así, en la actualidad, alude a los autores que encarnan de manera especialmente significativa la mencionada ruptura con una concepción de lo poético y con un orden social, religioso y subjetivo

Como lo he señalado, si bien ya desde el Romanticismo alemán se plantea una visión de la poesía como fundación del ser y del poeta como mediador o vate —pues accede a una forma privilegiada y total de conocimiento de la realidad—, a partir de la figura fundamental de Charles Baudelaire, y agudizándose de un protagonista al otro —que serían cronológicamente Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y, ya fuera del ámbito francés, precisamente Alejandra Pizarnik—[8], se va ahondando el impulso y el alcance transgresor de la poesía. Así, se procede directamente a repudiar esa garantía del sentido que, en el nivel trascendente, significa la religión, a consecuencia de lo cual se absolutiza la práctica poética como vía de acceso a una forma absoluta de conocimiento, que repudia a la razón por lo que esta entraña de restricción cognoscitiva e incapacidad de dar cuenta de la totalidad de la experiencia humana.

Correlativamente con esa valorización extrema —y aquí cabe recordar una vez más a Nietzsche, que rechazó, por un lado, la verdad preconizada por la filosofía racionalista e idealista frente a la valorizada "mentira" del arte, y por otro, que reivindicó las "razones del cuerpo"—, se asocia la práctica poética con la vida concreta del poeta. Este entenderá su quehacer como algo inseparable de su vida, en tanto solo podrá acceder al absoluto poético y romper con el mundo fenoménico al costo de emprender, como quería Rimbaud, una "ascesis invertida" en la que se enfrenta el riesgo de la locura, la enfermedad y la muerte.

Dicha apuesta, al entender lo poético como una actividad radicalmente negativa, implicará la transgresión de los códigos éticos, lógico-cognoscitivos, sexuales, sociales, políticos y productivos de la sociedad burguesa, para lo cual los artistas ponen en juego el cuerpo. Es decir que, para ellos, el estallido de los sentidos y las formas se realiza a costa de "ponerle el cuerpo al arte", ese cuerpo sistemáticamente negado por la filosofía occidental hasta la mencionada reivindicación nietzscheana. De allí, la experimentación sobre los niveles de conciencia por medio de las drogas y el alcohol; la exploración general de los límites del cuerpo —"juegos peligrosos" ambos que pueden conducir a la enfermedad, la locura y la muerte— y, por fin, el suicidio real o metafórico, todo lo cual carga su trayectoria y sus palabras de un aura inquietante y seductora, que tiene, además, rasgos peculiares en cada caso. Porque en el caso de los cinco poetas que he nombrado —no los únicos, por cierto, pero sin duda los más famosos—, a pesar de que esa ruptura se oriente hacia diferentes aspectos, su quehacer poético transmite una sensación de riesgo y necesidad precisamente por el nivel extremo en el que se arriesgan cuerpo y subjetividad.

En este sentido, su poesía no es mera práctica literaria, sino destino, ética y ontología, en la que se fusionan vida y poesía, ya que esta última es la única capaz de dar

8. Por cierto que hay otros muchos ejemplos de poetas malditos además de Pizarnik, entre los que cabe nombrar, en el ámbito hispanoparlante y latinoamericano, al español Leopoldo María Panero y la brasileña Ana Cristina César.

sentido a aquella, en tanto se presenta como lo que puede sustraerla de la estupidez y las limitaciones del mundo fenoménico, permitiendo así el acceso al absoluto

Tras la explicación anterior, creo que es posible abordar la articulación entre vida y poesía, a tal punto importante en la obra pizarnikiana y, desde mi punto de vista, la explicación más coherente de su trayectoria. A pesar de que hay múltiples ejemplos en su poesía, creo que los dos que he seleccionado la sintetizan de manera privilegiada, marcando además la coherencia y progresión de su obra, ya que el transcripto a continuación es el que abre el primero de los libros que firma con su nombre definitivo[9], *La última inocencia* (1956), y el fragmento que le sigue proviene de un poema de su último libro publicado en vida, *El infierno musical* (1971):

Salvación
Se fuga la isla
Y la muchacha vuelve a escalar el viento
y a descubrir la muerte del pájaro profeta
Ahora
es el fuego sometido
Ahora
es la carne
la hoja
la piedra
perdidos en la fuente del tormento
como el navegante en el horror de la civilización
que purifica la caída de la noche
Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía.
(Pizarnik, 1956, p. 49)

El Deseo de la Palabra
Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.
(Pizarnik, 1971, p. 24)

Si bien es casi innecesario destacarlo, merece que reparemos en la claridad que adquiere la formulación poética de la mencionada voluntad de fusión en los quince años que van de uno a otro.

9. El anterior, *La tierra más ajena*, unía el verdadero, Flora, con el que eligió para la poesía.

Pero paralelamente con la línea de confianza en la palabra poética que ejemplifican estos textos, hay en su poesía una línea que sabe que el lenguaje no alcanza; que no da cuenta del sujeto; que algo de este y del mundo se le escapa de manera inevitable: que no solo no ampara contra la contingencia y la división del sujeto, rescatándolo de las limitaciones de la experiencia fenoménica para llevarlo al absoluto, sino que la favorece; que no reemplaza a la plenitud del amor ni rescata de la soledad mortal, por todo lo cual, lejos de salvar, lleva a la muerte[10].

Significativamente, al igual que ocurre con la ontologización antes señalada, ya desde *La última inocencia* está presente esa noción de la incapacidad del leguaje, referida en su famoso poema "Sólo un nombre", específicamente a la verdad del sujeto:

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra
(Pizarnik, 1984, p. 27)

Esta luego va haciéndose más definida de un libro a otro, hasta culminar en uno de los últimos poemas publicados en un medio periodístico en vida de la autora y póstumamente en libro. Me refiero a "En esta noche, en este mundo", cuyas primeras estrofas citaré y que constituye, para mí, una de las recusaciones más decisivas de la capacidad de la poesía de darle sentido a la vida:

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir

10. En este punto, no es posible dejar de señalar la coincidencia de la autora con la concepción del lenguaje de Jacques Lacan (1985) —a quien, de acuerdo con su biblioteca, sus diarios y sus *caires*, no había leído— al captar su carácter destructivo para el ser hablante en tanto es ausencia y "asesinato de la cosa".

(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
(Pizarnik, 1982, p. 67)

Estos dos bordes contradictorios entre los cuales se mueve la poesía de Pizarnik la vuelven esencialmente trágica, condición que se podrá percibir en toda su profundidad cuando esta idea de la escritura y de la palabra poética se articule con el proceso de transformación y progresiva desestructuración que va sufriendo su palabra, el cual se corresponde perfectamente con la desontologización de su poesía y que implica necesariamente su muerte. Porque para quien, como Alejandra, *era su lenguaje*, que este se revele no ya como la *patria* tantas veces invocada en sus poemas, sino como ausencia, insustancialidad y "asesinato de la cosa", para usar el término lacaniano, es letal.

Y precisamente eso ocurre en las inclasificables prosas de humor de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, cuyo potencial destructivo he analizado en varias ocasiones (Piña, 2013a y b, 2012) y al que también se ha referido con singular lucidez Carolina Depetris (2008).

Si vinculamos este fracaso con los rasgos de los poetas malditos antes apuntados, creo que resulta evidente el valor emblemático de su suicidio —en el que culmina un largo período de desequilibrio mental, intentos anteriores de suicidio, internaciones psiquiátricas y abuso de sustancias— como manifestación de la imposibilidad de convertir a la poesía en esa "fundación del ser por la palabra" planteada por Hölderlin (2001), quien, vale recordarlo, también pagó con su cordura semejante aspiración.

Llegamos así al final de este recorrido por la obra de las tres poetas que he elegido a fin de contraponer y confrontar sus trayectorias, comparación que nos enfrenta con interrogaciones acuciantes y diferentes. Porque las dos más empeñadas en acceder al absoluto, sea por vía religiosa —Olga Orozco—, sea por ontologización a partir del ateísmo —Pizarnik—, fracasan en su apuesta, mientras que Amelia Biagioni, la única que, proviniendo de una religiosidad ortodoxa, rompe con ella para afirmar la vida en su inmanencia y su dinamismo inagotable, consigue reencontrar, tras la crisis decisiva, una trascendencia no jerárquica, inmanentista y empírica que convierte su palabra en celebración y júbilo.

Referencias Bibliográficas

Béguin, A. (1996). *El alma romántica y el sueño* (4ª reimp.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Biagioni, A. (2009). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Blanchot, M. (1994). *L'espace littéraire.* París: Gallimard.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1996) *Crítica y clínic*a. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles & Guattari, F. (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia.* Barcelona: Pre-textos.

Depetris, C. (2008). Alejandra Pizarnik después de 1968: la palabra instantánea y la "crueldad" poética. *Iberoamericana América Latina - España - Portugal*, (31), 63-76.

Derrida, J. (1989). Mallarmé. En Peñalver, P. (Sel.). *¿Cómo no hablar?' y otros textos. Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* (pp. 68-70). Barcelona: Anthropos. Suplementos, Antologías Temáticas, 13.

Foucault, M. (1988). *El pensamiento del afuera*. Barcelona: Pre-textos

Heidegger, M. (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía* (García Bacca, J. D., Ed., Trad., Pról. y comentarios). Barcelona: Anthropos.

Hölderlin, F. (2001). *Ensayos*. Madrid: Hiperión.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.

Lacan, J. (13ª ed.) (1985): *Escritos 1 y 2.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Milone, M. G. (2014). *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Mourier-Casile, P. (1994). *Nadja d'Andre Breton*. París: Gallimard.

Nicholson, M. (1998). Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism. *Revista de Estudios Hispánicos, XXXV* (1), 73-90.

Nicholson, M. (2002). *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*. Gainesville, Fl.: University Press of Florida.

Olkowski, D. (1995). Nietzsche-Deleuze: The Aesthetics and Ethics of Chance. *Journal of the British Society for Phenomenology*, *26* (1), 27-42.

Orozco, O. (1946). *Desde lejos.* Buenos Aires: Losada

Orozco, O. (1967). *La oscuridad es otro sol*. Buenos Aires: Losada.

Orozco, O. (1972). *Las muertes. Los juegos peligrosos.* Buenos Aires: Losada.

Orozco, O. (1979). *Mutaciones de la realidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Orozco, O. (1984). *Páginas de Olga Orozco (antología)*. Piña, C., Est. prel. Buenos Aires: Celtia.

Orozco, O. (1994). *Con esta boca, en este mundo.* Buenos Aires: Sudamericana.

Orozco, O. (2009). *Últimos poemas*. Becciú, A., Ed. y Pról. Barcelona: Bruguera.

Paz, O. (1971). *Los signos en rotación y otros ensayos.* Madrid: Alianza Editorial.

Paz, O. (1973). *El arco y la lira* (4ª reimpr.). México: Fondo de Cultura Económica.

Piña, C. (1989). Introducción, esbozo biográfico y sel. *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Colección Los Grandes Poetas.

Piña, C. (1999, junio). Amelia Biagioni: la ruptura como tradición. *Hablar de poesía*, (1), 41-54.

Piña, C. (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Corregidor.

Piña, Cristina (2013a). La profanación e inversión del proyecto narrativo. En Chatellus, A. de & Ezquerro, M. (Eds.). *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede* (pp. 175-186). París: L'Harmattan.

Piña, C. (2013b). La "novela" de Pizarnik: de *Aurélia* de Nerval a *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* En de Llano, A. (Comp.). *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura 2011: áreas de literatura española, argentina e hispanoamericana* [E-Book]. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Piña, C. (2013c). Amelia Biagioni: los avatares de una subjetividad en fuga. En Piña, C.; Kamenszain, T.; Melchiorre, V.; Moure, C. I.; Villalba, S.; Siles, G.; Romana, C.; Isaías, J.; Díaz Mindurry, L.; Cohen, S. & Bordelois, I. *Amelia Biagioni* (pp. 96-110). Buenos Aires: Ediciones del Dock. Colección Época.

Piña, Cristina (2013d). El hilo de Deleuze en el laberinto literario: al encuentro de Amelia Biagioni. Conferencia plenaria presentada en las II Jornadas Gilles Deleuze. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Piña, C. (2016). Amelia Biagioni y la voz ajena: diálogos, homenajes e inversiones desde Dante hasta Tennessee Williams. Conferencia presentada en las IV Jornadas Nacionales del CELyC. La Plata: Centro de Literatura y Literaturas Comparadas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Piña, C. (2017a). La construcción de la figura de autor en Alejandra Pizarnik: el caso especial de los diarios. Conferencia presentada en el Coloquio internacional Pizarnik en Jerusalén: Lectura y relecturas. Jerusalén: Universidad Hebrea de Jerusalén.

Piña, C. (2017b). Límites conceptuales y estéticos de la visibilidad de un artista: el caso de Amelia Biagioni. Conferencia presentada en las V Jornadas de Literatura Argentina: voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica. Buenos Aires: Universidad del Salvador.

Pizarnik, A. (1958). *Las aventuras perdidas.* Buenos Aires: Altamar.

Pizarnik, A. (1968). *Extracción de la piedra de locura*. Buenos Aires: Sudamericana.

Pizarnik, A. (1971). *El infierno musical.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Pizarnik, A. (1976). *La última inocencia y Las aventuras perdidas*. Buenos Aires: Botella al Mar.

Pizarnik, A. (1982). *Textos de sombra y últimos poemas*. Orozco, O. & Becciú, A., Eds. Buenos Aires: Sudamericana.

Raymond, M. (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Terzaga, A. (1965). Introducción a Novalis. En Novalis. *Himnos a la noche y Cantos espirituales* (2ª ed.) (pp. 13-52). Estudio, versión y apéndice de Alfrego Terzaga. Córdoba: Ediciones Assandri.

Verlaine, P. (1993). Les poètes maudits. En Guyau, A. (Dir.). *L'Herne Arthur Rimbaud* (pp. 15-26). París: Éditions de L'Herne.

Zonana, G. (2007). La poética de Olga Orozco en sus textos. En Zonana, G. (Ed.) & Molina, H. B. (Coed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)* (pp. 387-444). Buenos Aires: Corregidor.

Estrella de la mañana de Jacobo Fijman Entre la Vanguardia y la Escritura[1]

Tomás Vera Barros*

Resumen: El texto de Jacobo Fijman *Estrella de la mañana* (1931) suele ser caracterizado, por su estilo retórico y por su composición morfológica, sintáctica, fonológica y semántica, como un texto obsesivo, maníaco, o bien como el discurso atormentado de un místico.

Sin embargo, los procedimientos de *Estrella…* también pueden vincularse a los de las vanguardias históricas, la multiplicación y automatismo, por ejemplo, y a la poética hebrea antigua (paralelismos, repeticiones y reduplicaciones). ¿Son claves de lectura válidas y excluyentes? ¿Fijman está utilizando procedimientos de las vanguardias en un medio agresivamente católico o está reelaborando la poética hebrea oral antigua? La cualidad experimental de la poética fijmaniana reside, proponemos en este texto, en la encrucijada de estos registros, lenguajes, géneros y tradiciones.

Estrella de la mañana es una fuga hacia las fuentes (hebreas antiguas y místicas cristianas) que Jacobo Fijman emprende no para refugiarse en ellas, sino para reinventarlas. Fijman estaba escribiendo con procedimientos del Antiguo Testamento en pleno auge de las vanguardias tensionando la tradición más remota y la "novedad" más reciente en un contexto histórico de conservadurismo político, social y religioso.
Palabras Clave: Poesía Argentina; Jacobo Fijman; Vanguardia; Experimentación; Poesía Hebrea.

***Abstract**: Jacobo Fijman's* Estrella de la mañana *(1931) is usually characterized (due to its*

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente de literatura argentina contemporánea en la Universidad Nacional de La Rioja, Argentina. Correo electrónico: tomasverabarros@gmail.com.
Fecha de recepción: 26-09-17. Fecha de aceptación: 28-04-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 126-140.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

1. El presente trabajo es una síntesis del capítulo "*Estrella de la mañana*, de Jacobo Fijman" de la tesis de doctorado del autor, publicada bajo el título de *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX: Jacobo Fijman, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Leónidas Lamborghini* (Universidad Nacional de Córdoba, 2015).

rhetorics and morphological, syntactic, phonological and semantic composition) as an obsessive, manic text, or as the tormented discourse of a mystic.

However, Estrella*'s procedures can also be linked to those of the historical avant-garde movements, such as multiplication and automatism, and to ancient Hebrew poetics (parallelisms, repetitions and reduplications). Are any of these valid and exclusive ways of reading it? Is Fijman using avant-garde procedures in an aggressively Catholic medium or is he rewriting ancient oral Hebrew poetry? The experimental quality of Fijmanian poetics resides, we propose in this text, at the crossroads of these registers, languages, genres, and traditions.*

Estrella de la mañana *is a journey to the sources (ancient Hebrews and Christian mystics) that Jacobo Fijman undertakes not to take refuge in, but to reinvent them. Fijman was writing with procedures of the Old Testament in full swing of the avant-garde, stressing the most remote tradition and the most recent "novelty" in a historical context of political, social and religious conservadurism.*

Key words: *Argentine Poetry; Jacobo Fijman; Avant-Garde; Experimentation; Hebrew Poetry.*

Comentarios Preliminares

El texto de Jacobo Fijman (JF) *Estrella de la mañana* (*EMÑ*) (Buenos Aires, Editorial Número, 1931) bien puede ser caracterizado, por su estilo retórico y por su composición morfológica, sintáctica, fonológica y semántica, como un texto *obsesivo*, *maníaco*:

> XXII
> Llantos de los corderos en la mañana,
> llantos de los corderos,
> rocío para los dedos de mi mano, mano de mi oración;
> llantos en las palabras en mi boca, boca de mi oración.
>
> Llantos de los corderos en la mañana;
> mañana sobre todo mi cuerpo, sobre toda mi alma,
> sobre los ojos en el ojo de mi oración.
>
> Mañana de los corderos y los llantos en la mañana (2005, p. 161).

Sus poemas pueden ser entendidos también como obras polifónicas: cantos[2] en canon, en coro. Y el yo lírico de *EMÑ* se escucha como un *yo duplicado*; una primera

2. En *EMÑ* se ha notado la presencia del canto coral, pero configurando el fondo más que la forma: *EMÑ* "está cerca del canto, en él se aúnan el júbilo, el espanto y un sentimiento de revelaciones" (Arancet Ruda, 2001, p. 13).

persona que dice dos veces lo mismo, a veces como reduplicación, otras como corrección o ampliación. ¿Una voz habitada?

No hemos buscado un diagnóstico del sujeto (enunciador e histórico) desde el psicoanálisis o la psiquiatría (habitual en la crítica sobre Fijman); más bien, estas analogías crítico-clínicas las entendemos sugeridas por sus estrategias poéticas sobresalientes.

Estas estrategias —debidamente controladas en lo epistemológico— contribuirán a centrar el análisis sobre la obra de JF y, por ende, a rescatarla de los diagnósticos pseudo-literarios centrados en el sujeto enfermo, cuya esquizofrenia ha despertado una curiosidad condescendiente y ha permitido el desarrollo de juicios sin fundamentación en lo estético.

Por ello, corresponde deslindar los procedimientos y recursos poéticos que distinguen a *EMÑ*: principalmente, el procedimiento de la duplicación en los planos semántico, sintáctico y fónico; a saber, el *bucle*[3] y los paralelismos (isocolon), los comentarios y ampliaciones, la reiteración de sustantivos-símbolos (reduplicación, geminación, epífora, epímone), los estribillos y aliteraciones (eufonía, parómeon y tautograma), y, finalmente, la variación, repetición y saturación semántica. Hemos sistematizado esta serie de recursos en "metafiguras de experimentación" (cfr. Vera Barros, 2015): particularmente, "de repetición" (cacofonía/eufonía, parómeon, tautograma).

Brevísima Biografía

La romántica biografía de Jacobo Fijman (un poeta maldito *ejemplar*) ha condicionado y perjudicado la interpretación de su obra sobre la base de dos ejes fundamentalmente: la locura y la mística religiosa (Bajarlía, 1992; Zito Lema, 1986; y Fernández, 1986; entre otros). Evitando su determinación temática, estas dos líneas proporcionan, sin embargo, instrucciones de lectura que seguiremos para la reconstrucción de su matriz compositiva (es decir, lo clínico y lo religioso como factores vinculados a procedimientos estéticos).

Jacobo Fijman fue un marginal por distintas circunstancias: su familia, de origen judío, emigró de Besarabia a la Argentina a principios del siglo XX, probablemente huyendo de los pogromos. Cuando se convirtió al catolicismo en 1930, además de dejar de pertenecer a la colectividad y a la fe judía, no fue del todo aceptado entre los cristianos: se trataba de un converso. Socialmente también debe de haber sufrido de estigmas: el grupo Martín Fierro fundaba su legitimidad en las añejas raíces nacionales. Además, fue autodidacta, ejerció oficios sin suerte, fue músico ambulante (errancia di-

3. En programación, un bucle o *loop* es la repetición de una sentencia en un segmento del código. Esta metáfora nos sirve para representar intensas repeticiones, paralelismos, isocolona en tiradas de más de 3 o 4 versos, con una fuerte sobrecarga semántica hacia la anulación por saturación, con una búsqueda de armonía por suma de eufonías.

ferente del cosmopolitismo juvenil de los martinfierristas). Pero también fue marcado por el desequilibrio mental, cuyo primer episodio data de 1920-1921, seis años antes de la publicación de su primer libro, *Molino Rojo* (1926). Fue diagnosticado, recién en 1942, con "síndrome confusional o psicosis distímica confusional" (Arancet Ruda, 2001, p. 9).

Contextos de Producción: Sociedad, Política y Religión

El poemario *EMÑ* fue publicado en un momento crucial de la historia argentina del siglo XX: el inicio de la década del 30, o la Década Infame. Si restamos su condición heteronómica, podemos considerar cómo esta obra pone en discurso los síntomas de la época, lo que intervino de algún modo en la conversión de JF al catolicismo y en la tematización religiosa de su poesía. Los indicios más destacados de ese enclave histórico son: a) la restauración católica[4], b) el mesianismo político alentado por y encarnado en el personalismo de Yrigoyen, c) la refundación de la identidad nacional[5] argentina como católica y conservadora (antes laica y liberal), y d) la fuerte y pronunciada crisis iniciada en el año 29, que afectó a todos los ámbitos de la actividad social y se expandió hacia todos los países atados económicamente a los centros globales del capitalismo (Estados Unidos e Inglaterra), y que en la Argentina se hizo patente con la debacle institucional iniciada con el golpe de José Félix Uriburu (8 de setiembre de 1930) y continuada con las prácticas autoritarias (filofascista, clerical, sometida en lo económico y autoritaria en lo político[6]) del gobierno de Justo-Roca (h) (1932-1938).

Sumariamente, este *renacimiento católico* de los años 30, condición social y cultural de producción de los poemas de *EMÑ*, obedece a una serie de factores y genera una serie condiciones que desagregaremos a continuación[7]:

4. La restauración del poder de la Iglesia en la Argentina —agostado por las batallas perdidas de Sarmiento en adelante— se exhibió en el 32.º Congreso Eucarístico Internacional (1934), demostración de fuerza convocante que selló la alianza con el Ejército y el nacionalismo. Las turbulencias generadas por la Iglesia en las décadas del 20 y 30 debido a sus rivalidades internas y a los conflictos de esta —del nivel papal hacia abajo— con el poder político argentino repercutieron variada y ampliamente en la sociedad de la época. Otro factor determinante fue la creación de la Acción Católica, acompañada por un brote antisemita, testificado en la edición de *Los protocolos de los sabios de Sión*, en 1923, y en la masividad y penetración en las instituciones escolares de la obra de Hugo Wast (Gustavo Adolfo Martínez Subiría), prolífico novelista conservador (con algunas obras de contenidos antisemitas), vinculado a la Acción Católica.

5. Cfr. Mudrovcic, 2007, p. 221.

6. Cfr. Mudrovcic: De la Torre "había denunciado fraude electoral, había atacado la inmoralidad económica de una élite pronta a sellar la dependencia colonial del país, había impugnado las prácticas represivas de un estado policíaco que aspiraba a ejercer el monopolio del terror y de la opinión pública" (2007, p. 213).

7. La restauración del poder la Iglesia se logró tras un conflictivo e inestable panorama. De acuerdo con

• La primera edición argentina de *Los Protocolos de los sabios de Sion* (1923), respaldada por el Episcopado (cfr. Verbitsky, 2007).
• La expansión o resurgimiento político del Vaticano (alianza con Musolini y Hitler), acercamiento al Ejército en Argentina: a fines de la década del 20, la Iglesia recupera poder de la mano de los fascismos europeos, y emprende una nueva forma de construir poder por fuera de los partidos políticos.
• Un fuerte conservadurismo católico en escritores de gran popularidad: Manuel Gálvez y Hugo Wast. Los militantes laicos también irían acomodándose en la escena política: "La Acción Católica y el clero castrense serán las bases del renacimiento eclesiástico en la Argentina" (Verbitsky, 2007, p. 109), a lo que hay que agregar la influencia de los Cursos de Cultura Católica (iniciados en 1922) y la fundación en el año 28 de la revista *Criterio*.
• La Iglesia y la inmigración: en el año 31, se fustigó a la inmigración "por haber permitido el arribo de ideologías extrañas a la nacionalidad católica" (Verbitsky, 2007, p. 121). Esto respondía al contexto de antisemitismo internacional.
• El segundo gobierno de Yrigoyen (1928-1930) fue duramente criticado por la Iglesia, que fogoneó a oficiales descontentos que terminarían derrocando al caudillo radical[8].

Este reacomodamiento de la Iglesia condicionó y traumatizó a *EMÑ* ("Cada cristiano debía ser un soldado", [Verbitsky, 2007, p. 110]), y de ello surgen innegables resonancias y preguntas respecto de la conversión de Fijman y del supuesto mesianismo que lo alentaba. En este sentido, proponemos que su situación psíquica, junto con el misticismo, encontró en los síntomas de la época un punto de identificación con el ser católico.

---

las investigaciones de Horacio Verbitsky (2007, pp. 81 y ss.), en la década del 20 hubo una fuerte tensión entre el Vaticano y el poder político argentino respecto de la potestad para la designación de las autoridades eclesiásticas. Marcelo T. de Alvear quiso nombrar a Miguel de Andrea como arzobispo de Buenos Aires, pero el Vaticano se resistió y, después de una puja muy fuerte, terminó venciendo el Vaticano. La resistencia se debía al trasfondo de trabajo social de De Andrea, un actor clave cuyo trabajo consistía en definitiva, y esto no fue entendido por las jerarquías, en desactivar la influencia del anarquismo, socialismo, sobre las franjas populares proletarias, acercando a los obreros a la Iglesia a través de su obra social. En el año 27 M. T. de Alvear pidió infructuosamente al Vaticano la realización del Congreso Eucarístico del año 30 en Buenos Aires (buscaba restablecer las relaciones con la iglesia e instalar a la Argentina como un Estado contrarrevolucionario latinoamericano —mientras que en México, por ejemplo, se estaba prácticamente expulsando a la Iglesia—). Una semana antes de entregar el poder a Justo, Uriburu le dio más poder aún a la iglesia previendo en la ley de presupuesto la creación de arzobispados, obispados y vicariatos.

8. "Bautizado en 1930, el Partido Militar contó con la bendición episcopal para derrocar a Yrigoyen. El primer golpe del siglo XX se produjo el 6 de setiembre, el 8 Pío XI lo celebró […] declarando a la Virgen de Luján patrona celestial de la Argentina ante Dios" (Verbitsky, 2007, p. 107).

Revelaciones

La estética paralelística, repetitiva, duplicativa de *EMÑ* tiene sus orígenes tanto en el *nonsense* vanguardista que le era contemporáneo como en una zona poética lejana: la poesía hebrea antigua.

Pero son las valoraciones místicas y metafísicas las que han teñido los juicios sobre la obra de JF, leída dominantemente desde la dimensión temática de la religión o de la indagación ontológica. De hecho, gran parte del trabajo de Arancet Ruda (2001) (el más extenso antecedente monográfico conocido) se ocupa de la religión (y de la precitada locura) en la obra de JF[9].

Pero también hay un aspecto desatendido por la crítica, que es la vinculación de lo escatológico con lo político: el título "Estrella de la mañana" es una alusión a la Virgen María (la *stella matutina* y *stella maris*) y al apocalipsis de San Juan, especialmente por su epígrafe: *et dabo illi stella matutinam*, versículo de Ap 2, 28 (desarrollaremos este aspecto paratextual más abajo). Tomamos una declaración de Fijman que, a nuestro juicio, abre una línea de lectura inédita: "El libro (*EMÑ*) corresponde a la época más oscura que he conocido en este país. La gente era perseguida de la manera prevista por el Apocalipsis" (citado por Iglesias, 2010, p. 15). Lo dicho impulsa a restaurar la dimensión heteronómica de la obra, restringida por las lecturas referidas, y a tomar la dimensión religiosa como un aspecto de la coyuntura histórica en el universo de la obra. Con ello, se la libera del delirio místico, del que la crítica ha echado mano innumerables veces, y que recluyó a su autor —desde la patología— en una autonomía idealizante, romántica, que niega al texto como obra de arte su valor e incidencia referencial.

También se ha considerado a Fijman un iluminado, un ser trascendente que supo prescindir de su contexto artístico y cultural, y esa valoración, ya estereotipada, ignora que el poeta no puede prescindir de su lengua, y del trabajo con esa lengua. Miembro de la generación de 1922, Fijman inició su recorrido artístico alrededor de la vanguardia martinfierrista, fue apoyado por Oliverio Girondo (este le costeó al menos un viaje a Europa) y estuvo estrechamente relacionado con Leopoldo Marechal. A la vuelta de su viaje al Viejo Continente, desencantado de las personalidades[10] (con las que se codeó) y la estética surrealistas (al influjo de la que escribió *Molino rojo*), se acercó al grupo nucleado alrededor de la revista cristiana *Número*, en la que publicaban escritores como Marechal, Gálvez y Bernárdez, entre otros (deslumbrado "ante el esplendor

9. En Fijman se encuentran tres temas: "soledad, locura y religiosidad. Después de haber observado la obra con detenimiento, decidimos abordarla desde el último de ellos […] [por las] relaciones intertextuales con la obra de los grandes poetas místicos" (Arancet Ruda, 2001, p. 68).

10. Los surrealistas franceses "son auténticos poetas, pero blasfemos y satánicos". Se distancia luego del grupo Martín Fierro porque los considera "vanidosos" (cit. por Fernández, 1986, p. 16).

de la fe cristiana ansiaba traducirse en objetos artísticos", [Bernárdez, 1971, p. 79]). Más que prescindir de sus contextos, supo cambiar de estética de referencia —de la vanguardia a la poesía mística[11]— y desplazarse en el campo literario, del centro (martinfierrismo) a la periferia (con los escritores católicos de *Número*, luego de *Criterio*).

"Su visión, un canto de profecía", "la revelación, la angelical tesitura…" (Fernández, 1986, p. 10): valoraciones como estas han dominado la lectura de su obra poética y han descentrado o demorado el análisis de la materia verbal. JF es leído casi como un revelador. Ruth Fernández reconoce herencias y trazos ultraístas y surrealistas en la poética fijmaniana general, pero se concentra especialmente en la genealogía mística, bíblica, en la patología psíquica, en las afiliaciones escolásticas y aristotélicas, en los gestos modernos de desprecio por el presente y el mundo.

En *EMÑ* el poeta se encontraría con la gracia: "el poeta de *EMÑ* es la serenidad; ese período de total entrega y misticismo sin velos, donde las complejidades se suprimen porque se ha llegado al ayuno espiritual. Su leitmotiv es Dios, principio y fin de la jornada" (Fernández, 1986, p. 37). Esta lectura netamente temática, aparentemente se interesa por "el lenguaje [que] se cristaliza, se doblega *ante una eternidad y una infinitud* que lo puebla y lo trasplanta" (Fernández, 1986, p. 39, énfasis agregados).

Proponemos que el aspecto religioso presenta dos lecturas: por un lado, el tradicional, como fondo temático dominante; y por otro, como poética, siguiendo el modelo del Antiguo Testamento. Para la crítica, el lenguaje de *EMÑ* en su dimensión semántica está cargado de simbolismos cristianos y judíos, pero se ha ignorado sistemáticamente el análisis de la obra de JF a partir de las matrices poetológicas de la poesía hebrea antigua, originalmente recitada y posteriormente transcripta, de allí sus repeticiones, paralelismos y enumeraciones. Por ejemplo, Fernández propone la siguiente genealogía: los paralelismos y enumeraciones, a la manera de Ben Gabirol o del himno de Argirio, estarían vinculados con Paul Claudel, quien introdujo "esta innovación revolucionaria" en la poesía moderna al usar versículos rítmicos, rimados o no, a semejanza de la Biblia; utiliza el "recitativo tradicional de los hebreos, tan común en el AT, luego tomado por los discípulos cristianos. Son el calco de los traductores griegos sobre el arameo primigenio. De allí provienen los esquemas rítmicos de las traducciones bíblicas" (1986, p. 42). Si bien es indiscutible la vinculación de *EMÑ* con las Escrituras y con la tradición de místicos cristianos, señalamos que Fernández no exhibe análisis ni pruebas textuales o bibliográficas que justifiquen sus hipótesis y conclusiones, tales como: *EMÑ* es un poemario "litúrgico, musical y matemático": "la armonía asciende en actitud gótica"; la medición de *EMÑ* sigue la del latín eclesiásti-

11. JF se desplaza y se encaja en la tradición literaria de los místicos españoles: San Juan y Santa Teresa (Arancet Ruda, 2001, pp. 193 y ss.) o más ampliamente en la mística occidental desde Dionisio Areopagita en adelante (Bajarlía, 1992).

co; "lo armónico de las repeticiones, las largas lamentaciones le otorgan la calidad de himnos"; "hay reminiscencias del *Cantar de los cantares*" (Fernández, 1986, p. 43). Una afirmación como la siguiente: "Fijman, pese a expresarse sin artificios […] busca en la reiteración su único leitmotiv: la muerte del hombre en Cristo y por Cristo" significa la claudicación del análisis literario.

Señalamos que hay al menos dos hitos biográficos que podemos desprender de la vida de Fijman que permiten esclarecer algunas opciones estratégicas del poeta. Para ello, las notas de Arias (2005) nos aportan datos importantes. Por un lado, el hecho de que al regreso de su primer viaje a Europa del año 27 comienza a vincularse con escritores católicos y a desvincularse de la estética de su obra anterior. Viraje que podemos atribuir a su desencanto del surrealismo[12]. Por otra parte, el bautismo de Fijman explica el sentido y el fervor cristiano de *Estrella de mañana*: Fijman se convirtió al catolicismo el 7 de abril de 1930; en noviembre del mismo año se publican algunos poemas en la revista *Número* y en noviembre de 1931 el libro completo en la editorial del mismo nombre. Estas dos instancias, el desencanto de la vanguardia y la estrategia de alianza con los escritores cristianos, pueden entenderse como factores contextuales relevantes para su poética, que desactivan la revelación y/o el brote esquizofrénico como fundamentos.

El Modelo Bíblico

Por su origen y destino de recitación oral, en la poesía bíblica[13] domina el plano fónico, que combina y distribuye los elementos del plano del significado. Los procedimientos más utilizados en ellos son la aliteración, la rima (asonante y consonante) y el sonido dominante (o *motivo sonoro*); y sus figuras y recursos son la onomatopeya, la metáfora sonora, la paronomasia y la eufonía, que, a su vez, están subordinadas al plano del ritmo (cfr. Schökel, 1987). Uno de los procedimientos fundamentales de la repetición sonora (recurso prominente en *EMÑ*) es la expresión binaria, binomio verbal o geminación, en la que se repiten elementos fónicos de manera duplicada. Es un recurso de la familia de la reduplicación que funde dos unidades en un solo sonido sin anular su independencia e identidad semántica. Puede darse como un binomio de palabras o frases paralelas, dando lugar, a su vez, a correspondencias y sugerencias sonoras.

Las formas de la repetición sonora son la aliteración, la rima, el quiasmo (inversión de sonidos), la asonancia y el sonido dominante. Los recursos fónicos pueden tener

12. Es legendario el relato de su (des)encuentro con André Breton (Bajarlía, 1992, p. 28).

13. Para incorporar las fuentes hebreas (como poética y no como fuente de tópicos) a la reconstrucción de la poética de *EMÑ*, cfr. Schökel, 1987; Trenchard, 1972.

una función descriptiva, como la onomatopeya y la metáfora sonora[14], pero también apuntan a juegos de palabras y a la paronomasia. Respecto del ritmo, el verso de *tres acentos /cesura / tres acentos* (3+3) es el más común en la poesía hebrea, aunque también se puede encontrar con frecuencia el de 3+2. Son de uso ordinario los tipos yambo (oó) y anapesto (oóo). Respecto de la estrofa, no es común en la poesía hebrea, aunque algunas tiradas se pueden considerar estrofas por el uso de estribillos (salmos 42, 43, 46, entre tantos otros). Respecto de los paralelismos, Trenchard (1972) detalla distintos tipos:

- el paralelismo análogo o sinónimo, cuando un segundo verso repite conceptos del primero;
- el paralelismo contrastado o antitético;
- el paralelismo sintético o acumulativo, cuando cada verso añade algo al precedente.

A partir de este modelo general y con el objetivo de trazar una comparación poetológica entre *EMÑ* y las Escrituras, en *La constelación experimental* (Vera Barros, 2015) analizamos los procedimientos verbales de los libros llamados Poéticos y Sapienciales del Antiguo Testamento para identificar, mediante analogías procedimentales, paralelismos, reduplicaciones —fónicas, léxicas, conceptuales—, estribillos, aliteraciones, símbolos, alegorías y metáforas de *EMÑ*. Citamos un caso y remitimos a Vera Barros (2015) para un mayor desarrollo[15]. El *Cantar de los cantares* presenta un coro que bien puede asociarse a un coro no marcado gráficamente en *EMÑ* (lo que sostiene el sentido de la dominante de la repetición como una suma de voces). Las reduplicaciones y reiteraciones, entonces, son enunciados por diferentes voces en un contrapunto o canon —hipótesis que se sustenta también en las relaciones que el mismo Fijman establece en sus declaraciones entre su escritura poética y la música laica y sagrada[16]—. Hay en este texto bíblico una serie de figuras e imágenes —el correr de la gacela o del cervatillo, la suavidad del vino, entre otras—, y numerosas duplicaciones y paralelismos, de distintos órdenes. También hay recurrencia a elementos y símbolos, como la paloma, la manzana, el lirio, las cabras… Son notables la austeridad semántica —por reduplicaciones y reiteraciones— y el ritmo logrado por los paralelismos. Juegan un papel

14. Imitación de sensaciones de otros sentidos con medios sonoros.

15. Sumariamente, recorriendo el AT, se pueden encontrar numerosos ecos recogidos por *EMÑ*, en Crónicas 1: 382, Crónicas 2: 410, oración de Salomón; Esdras: 444, Nehemías: 455, Isaías: 17, 12: paralelismo análogo o sinónimo; 24, 18-20: reduplicación (la tierra) y paralelismo sintético, entre otros.

16. Vicente Zito Lema le pregunta cómo se relaciona la música con su poesía: "Especialmente en la medida. Mi poesía está totalmente medida, y de una manera que la acerca a lo musical" (1986, s/n.).

importante, a su vez, las duplicaciones como cuasi-estribillos. Un inventario somero nos da en el haber la presencia de paralelismos sintácticos y conceptuales; duplicación léxica, sintagmática, estrófica; simetrías; estribillos (3, 2-3); también hay presencia de numerosas metáforas y símbolos, como: el vino y las viñas, palomas y cabras, rosa y lirio, manzanas y granadas, ciervos y gacelas, zorras y viñas, el panal y la miel, la leche.

También podemos señalar relaciones estilísticas y temáticas de *EMÑ* con el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz: paralelismos, reiteraciones (de notable similitud con *EMÑ*: vv. 166-170)[17] y motivos (paloma, ciervo, oro, leones, vino, zorra, flores, granada), entre otros.

No especificado en Schökel (1987) como componente de la poética hebrea antigua, tal vez por estar asociado tradicionalmente a las construcciones paralelísticas, la reduplicación tiene importancia en la poética fijmaniana. La reduplicación (o geminación, o epixeuze) es una figura de construcción del discurso que consiste en la repetición de una expresión en el interior de un mismo verso o sintagma. Se trata de un procedimiento de proximidad o de contacto. Como afecta al plano morfosintáctico, es una metataxa[18] por adición repetitiva, que puede darse en distintas posiciones del verso/sintagma, y pueden ser tanto la reiteración de una misma palabra como una fórmula rimada.

Cabe asimismo la siguiente consideración: los poemas de Fijman pueden ser también himnos. El himno religioso es un tipo de canto que expresa alabanza, exaltación o adoración a Dios, que se homologa o es coincidente con la temática de *EMÑ*. En principio, el himno fue una forma cantada por coros —lo que refuerza nuestra hipótesis de un yo lírico coral—: en los himnos una voz cantaba y otra voz repetía en algunos intervalos un dístico o refrán[19]; un canto de creyentes en Dios que expresaba alegría y celebración.

En consecuencia, si convenimos que el modelo de *EMÑ* es una serie de libros del Antiguo Testamento y obras de la mística cristiana española, luego sus procedimientos son más propios de la tradición religiosa judeocristiana que patrimonio de la vanguardia. Una hipótesis que podemos anticipar es que su poesía se desplaza cronológicamente hacia una neovanguardia, pero reinstalándose en una poética bíblica (un poco como el *Angelus Novus* benjaminiano); desencantado del surrealismo, escribe alojado en la poesía hebrea antigua desde el siglo XX.

Paratextos

17. "En *soledad* vivía, / y en *soledad* ha puesto ya su nido, / y en *soledad* la guía / a solas su querido, / también en *soledad* de amor herido" (San Juan de la Cruz, 1997, p. 15).

18. Figura de construcción que afecta a la forma de la frase.

19. Como puede verse en Seperthellium de Estras (Libros de las alabanzas) y en los himnos de San Ambrosio (cfr. Martínez Gázquez, 2006; Bergier, 1846).

Un área de vacancia en la crítica de JF es la dimensión paratextual de *Estrella de la mañana*. La paratextualidad atestigua una clave de lectura pertinente para la reconstrucción de su poética, como es la vinculación con el Nuevo Testamento a través de la figura de la Virgen y de las cartas de San Juan.

La contextualización del título y del epígrafe que acompañan al poema nos lleva a establecer nuevas relaciones con las fuentes religiosas que sortean el sesgo mi(s)tificante.

El título "estrella de la mañana" (*stellam matutinam*) es una de las denominaciones metafóricas de la Virgen María, también llamada Stella Maris (estrella del mar). Es *de la mañana* porque es la última luz que se ve en el firmamento antes de la aparición del sol/Cristo. Es también el lucero, guía de los caminantes hacia Cristo.

A la Virgen se la nombra como estrella por ser escogida por Dios para ser su madre, la llena de gracia. Las estrellas fueron siempre puntos de referencia y guías para llegar a destino seguro. María, entonces, es la guía para llegar a buen puerto.

Los carmelitas y muchos escritores antiguos la llamaron Stella Maris: "María es la estrella del mar a la que debemos seguir con nuestra fe y comportamiento mientras damos tumbos en el mar proceloso de la vida. Ella nos iluminará para creer en Cristo nacido de ella para la salvación del mundo" (Pascasio Radberto, siglo IX [citado en Martí Ballestar]).

La estrella de la mañana es la estrella más brillante que permanece en el alba. Es la que anuncia el nuevo día. María anuncia la llegada del sol/Señor. En las letanías laurentanas (alabanzas a María), abundan los paralelismos sintácticos, la anáfora y la enumeración, como en *EMÑ* y en el AT.

Francisco Luis Bernárdez, cercano a Fijman en el contexto de los años 30, dice que *EMÑ* es "uno de los más limpios requiebros mariológicos" (1971, p. 79). El requiebro es una expresión de admiración hacia la mujer, y la devoción cristiana está llena de estas alabanzas o letanías. Pero también "requiebro" significa "advocación a la Virgen". Esto sugiere que el texto *EMÑ* sería, para los escritores cristianos, ni más ni menos que una advocación: hasta allí llegaría su función estética, vale decir, en *EMÑ* predominaría su condición de texto religioso o votivo.

Por otra parte, el epígrafe "Et dabo illi stellam matutinam" proviene del Apocalipsis de San Juan (AP, 2: 28 [Reyna-Valera]), y se traduce como "y daré a aquél la estrella matutina" o "y le daré la estrella de la mañana". En el AP, la estrella es el ángel.

En una de las "Cartas a las siete iglesias", se puede reconstruir el contexto de la cita[20]. En "El mensaje a Tiatira" (la iglesia del Dominio o el triunfo), versículo 28 de AP, 2, Juan dice la palabra de Dios: "Y le daré la estrella de la mañana". Este versículo aislado evidencia una elipsis que necesita ser aclarada. A partir de pasaje del que JF

20. Las siete cartas o mensajes también es modelo de *EMÑ*: ver a Dios es el don al Vencedor, expresado de 7 formas diferentes en 7 mensajes o cartas. Como esa contemplación es inefable, se repite de 7 formas diferentes en distintos vocablos, metáforas y símbolos. Los poemas de *EMÑ* reiteran de muchas maneras

tomó el texto para el epígrafe puede reconstruirse la referencia alusiva:

> Al vencedor que guarde mis obras hasta el fin, yo le daré autoridad sobre las naciones; las regirá con vara de hierro y serán quebradas como vaso de alfarero; como yo también la he recibido de mi padre. Y le daré la estrella de la mañana (AP, 2: 26-28).

"Al vencedor le daré/concederé/lo haré…" es una fórmula común a los siete mensajes a las siete iglesias (Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia, Laodicea). El don específico de Tiatira es la autoridad y la estrella de la mañana. El primero puede acompañar una cuestión política contextual: el estado policial de Uriburu como un apocalipsis, el Estado de facto como un estado escatológico. En AP, 2: 16, se aclara cuál es el referente de la estrella de la mañana: "Yo, Jesús, he enviado mi ángel para daros testimonio de estas cosas en las iglesias. Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella resplandeciente de la mañana". Es decir, más que un texto mariológico tenemos que pensar en un texto mesiánico: el título se actualiza en el cotexto del epígrafe, que a su vez se completa con el capítulo final (22) del libro final (AP) del AT. Cristo/El Mesías es el apóstrofe del poema ("Tu alma canta, mi alma reza/salta tu canto…" ["IV", 2005, p. 144], etc.), como también es una figura dominante en numerosos cantos ("III", "VII", "IX", etc.).

Conversión y Performance

Naomi Lindstrom y Eloy Merino proponen perspectivas interesantes acerca de JF. Lindstrom, en "El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman" (2009), analiza cómo se relaciona la obra fijmaniana con textos clave de las tradiciones judía y cristiana y cómo se apropia de convenciones de la literatura profética y apocalíptica. Eloy Merino, en "La conversión religiosa y su performance en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler", sostiene que la poesía es "el vehículo idóneo para enunciar, testimoniar y reiterar esa recristalización del ser que se significa en la conversión religiosa" (2010). Fijman, dice Merino, celebra su conversión "en su lenguaje vanguardista de 'delirio poético', que es un 'salirse del surco. Como si un arado se saliese del surco', según le confiesa a Zito Lema" (1986, s/n). "Actualizar y subvertir", dice, el lenguaje canónico (de la religión) desde la vanguardia. Aunque Merino, al proponer su hipótesis para confirmar el cruce vanguardia y canon religioso, omite justificar por qué los recursos que ha utilizado Fijman serían vanguardistas, y qué tradición poética acusarían esos recursos (el eje retórico, la repeti-

un mensaje (metafigura de repetición), del mismo modo que Juan repite la palabra de Dios de diferentes maneras análogas.

ción, debe ser considerado a la luz de la poesía religiosa hebrea antes de atribuirlo a un recurso meramente vanguardista); sin embargo, es valioso su aporte sobre el carácter performático de los poemas en términos de socialización de la conversión:

> Cuando Fijman, en este libro, se representa (*performs*), certifica el valor trascendental, para él y para el lector, de su conversión, y al certificarla, no puede menos que 'escenificarla', mediante la reiteración de las ideas; la combinación de imágenes vanguardistas con otras más accesibles; el empeño de originalidad al tratar temas tradicionales; el uso efectista del lenguaje figurado, y otros aspectos. […]. Fijman también, como artista vanguardista, querrá aspirar a la originalidad en su tratamiento de temas religiosos tradicionales (2010).

Es decir que Merino descentra a *EMÑ* de la tradición eminentemente mística para acercar el tratamiento estético del lenguaje como una premisa de vanguardia: encontrar una forma novedosa de tratar temas tradicionales. Distingue la repetición y la acerca al estilo de los salmos hebreos, al "tono sentencioso de la literatura medieval" española y al "carácter hipnótico del susurro reiterativo". Nos parece de especial interés su propuesta de prestar atención al carácter performativo, al poemario como acto de fe: "Fijman estaría actuando su nueva pasión religiosa para el lector y para sí mismo, dándole y dándose evidencia de su carácter genuino, testimonio de su alcance, una muestra de su certidumbre religiosa…" (2010). Esta certificación obedecería seguramente a las condiciones de su tiempo (antisemitismo, resurgimiento de la Iglesia, vinculación con los intelectuales católicos): "un comunicado de asunción religiosa, el anuncio y la prueba de un cambio de fe". Estos serán los propios del celo del converso (al cristianismo y a la nacionalidad argentina[21]), especialmente en la época de alianza de Iglesia, Ejército y poder político cristalizada y demostrada en el furor confesional del Congreso Eucarístico[22]. Además, "al converso le hace falta la sanción colectiva para su nuevo estado religioso" (2010).

Pero el acto performativo y arrebato místico constituyen una contradicción, "entre la afirmación del poeta diciéndonos que sus sentimientos y emociones son tan intensos que no puede expresarlos, y entre el poema mismo, que es la refutación de lo que nos acaba de afirmar". Merino está en lo cierto: el control formal de los poemas, el tratamiento experimental de cada canto, dominado por procedimientos retóricos complejos, evidencian no solo la remisión a fuentes arcaicas, sino también la búsqueda de una estética propia, deslumbrante en su diferencia con las poéticas contemporáneas.

Suspendemos nuestra hipótesis por un momento y consideramos que se trata es-

21. Recordemos que Fijman había nacido en la Besarabia rusa (actual Rumania).

22. En el que comulgó un tercio de la población de Buenos Aires y tomaron la comunión 107.000 niños (cfr. Mudrovcic, 2007, y Verbitsky, 2007).

trictamente de procedimientos de las vanguardias históricas, la multiplicación y el funcionamiento automático[23], como por ejemplo, la estrofa III de "VII":

> En los brazos de Cristo he visto tierra y cielo,
> agua y luz, agua y luz, agua de paz y luz de paz,
> agua y luz, palomas olorosas, agua y luz, corderos olorosos,
> agua de paz y luz de paz, palomas y corderos (2005, p. 147).

Nos preguntamos: ¿la vanguardia es una clave de lectura válida pero excluyente? ¿Fijman está utilizando solamente procedimientos de las vanguardias o está generando recursos propios —prestados de otros ámbitos, como la música, el canto…—, y reelaborando a la vez la poética hebrea oral antigua? La cualidad experimental de la poética fijmaniana reside justamente en la encrucijada de estos registros, lenguajes, géneros y tradiciones: vanguardia, música, oralidad, poética bíblica.

En definitiva, *EMÑ* es una fuga hacia las fuentes (hebreas antiguas y místicas cristianas), que Fijman emprende no para refugiarse en ellas, sino para reinventarlas. JF estaba escribiendo con procedimientos del Antiguo Testamento en pleno auge de las vanguardias. Es por eso una poética de fuerte tensión entre la tradición más remota y la "novedad" más exaltada. El fondo semántico es religioso (no hay imágenes ni símbolos que no lo sean; adecuado además como *performance* del converso) y temáticamente, está escribiendo como sus compañeros de la revista *Número*[24] y en sintonía con el renacimiento católico de la década del 30.

Referencias Bibliográficas

Arancet Ruda, M A. (2001). *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*. Buenos Aires: Corregidor.

Arias, A. (2005).Testimonio de una búsqueda y sus consecuencias. En Fijman, J. *Obras (1923-69). 1: Poemas* (pp. 305-311). Buenos Aires: Araucaria.

Bajarlía, J. J. (1992). *Fijman, poeta entre dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Bergier, N-S. (1846). *Diccionario de teología*. Madrid: Imprenta Primitivo Fuentes.

Bernárdez, L. F. (1971/1986). Vaivén de Fijman. En Fernández, R. *Fijman: El poeta celestial y su obra* (pp. 77-79). Buenos Aires: Tekne.

Fernández, R. (1986). *Fijman: El poeta celestial y su obra*. Buenos Aires: Tekne.

Fijman, J. (2005). *Obras (1923-69). 1: Poemas*. Buenos Aires: Araucaria.

Iglesias, L. (2010). Vida y obra de Jacobo Fijman. *Critica.cl. Revista latinoamericana*

23. Cfr. Porrúa, 2001.

24. Marechal, por ejemplo, también tuvo una etapa de mística cristiana: pasajes de *Adán Buenosayres* (1948, novela), *Descenso y Ascenso del Alma por La Belleza* (1939, ensayo), *Sonetos a Sophia y otros poemas* (1940).

de ensayo. Recuperado el 2 de octubre, 2011, de http://critica.cl/literatura/vida-y-obra-de-jacobo-fijman

Lindstrom, N. (2009, diciembre). El discurso profético, apocalíptico y mesiánico de Jacobo Fijman. *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture*, (22). Recuperado el 3 de octubre, 2011, de http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v22/lindstrom.html

Martí Ballestar, Jesús (s/f). María: estrella del mar. Recuperado el 22 de noviembre de 2012, de http://www.corazones.org/maria/estrella_mar.htm

Martínez Gázquez, J. & Florio, R. (Coords.) (2006). *Antología del latín cristiano y medieval*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Masiello, F. (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia.* Buenos Aires: Hachette.

Merino, E. (2010, julio). La conversión religiosa y su performance en verso: los ejemplos de los poetas argentinos Jacobo Fijman y María Raquel Adler. *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture*, (23). Recuperado el 7 de octubre, 2011, de http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/merino.html

Mudrovcic, M. E. (2007). 1934: Escenario del pacto eclesiástico militar. En Viñas, D. (Dir.). *Literatura argentina del siglo XX. La Década Infame y los escritores suicidas* (tomo 3, pp. 212-222). Buenos Aires: Paradiso.

Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Ríos, R. H. (2010, diciembre 26). Un santo en el hospicio. *Perfil*, p. 4.

Romano Sued, S. (2011). Metapoéticas. En *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina* (pp. 11-18). Córdoba: Epoké-El emporio ediciones.

San Juan de la Cruz (1997). Cántico espiritual. En *Poesía completa y comentarios en prosa* (pp. 11-18). Barcelona: Planeta.

Schökel. L. (1987). *Manual de poética hebrea*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Senkman, L. (1986). *El antisemitismo en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Trenchard, E. (1972). *Introducción a los libros de la Sabiduría y una exposición del libro de Job*. Madrid: Editorial Literatura Bíblica.

Vera Barros, T. (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Verbitsky, H. (2007). *Cristo Vence. La Iglesia en la Argentina. Un siglo de historia política (1884-1983).* Buenos Aires: Sudamericana.

Zito Lema, V. (1986). Poeta en el hospicio. *Crisis*, (49). Recuperado el 12 de octubre, 2011, de http://www.elortiba.org/old/fijman.html

Olga Orozco: Hacia una Conceptualización Trascendente de la Temporalidad

Víctor Gustavo Zonana*

Resumen: El tiempo constituye un tema primordial en la obra de Olga Orozco. Se trata de un aspecto de su universo literario que la crítica no ha abordado de manera sistemática. El objetivo del presente trabajo consiste en el examen de la representación del tiempo en su lírica. Sin embargo, se establecerán en el estudio relaciones con el corpus narrativo y ensayístico de la autora. La concepción metafísica y trascendente de la temporalidad es un índice de su filiación con la poética neorromántica del 40, aunque adquiera posteriormente rasgos singulares. El análisis permitirá mostrar además que la representación del tiempo sufre modificaciones durante desarrollo de su universo imaginario. Su idea del tiempo se relaciona con los principios de creación/caída y acabamiento teleológico. Se fundamenta en el imaginario bíblico, el pensamiento gnóstico, en lecturas literarias y filosóficas y en experiencias de vida.
Palabras Clave: tiempo; Pensamiento Gnóstico; Olga Orozco; Lírica.

Abstract: *Time is a major issue in Olga Orozco's work. It is an aspect of his literary universe that criticism has not systematically addressed. The objective of the present work consists in the examination of the representation of time in her poetry. However, relationships with the author's narrative and essay corpus will be established in the study. The metaphysical and transcendent conception of temporality is an index of its affiliation with the Neo-Romantic poetics of '40, although later, it acquires singular features. The analysis will also show that the representation of time undergoes modifications during the development of its imaginary universe. Her ideas of time are related to the principles of creation/fall and teleological finishing. They are based, moreover, on the biblical imaginary, Gnostic thought, on literary and philosophical readings and on life experiences.*
Keywords: *Time; Gnostic thought; Olga Orozco, Poetry.*

* Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCu) y profesor asociado en la cátedra de Literatura Argentina II de la misma institución. Investigador independiente del CONICET. Correo electrónico: gustavo.zonana@gmail.com.
Fecha de recepción: 10-03-18. Fecha de aceptación: 15-04-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 141-160.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Introducción

La poesía, en tanto juego peligroso, implica transitar por zonas insondables del ser, desafiar los límites del yo, el aquí y el ahora. Son estas experiencias, difíciles de transmitir, las que afloran en los poetas que han decidido realizar este buceo interior (Maturo, 2010, p. 305). Y es este campo de experiencias el que otorga a su palabra una densidad metafísica y, en ocasiones, un tenor religioso o incluso confesional[1].

Las relaciones del ahora con un tiempo primordial y su extensión escatológica hacia el fin de la vida personal y de la historia constituyen un eje temático primordial en la obra de Olga Orozco. Se trata de un aspecto de su universo literario que la crítica no ha abordado de manera sistemática. En efecto, frente a otros temas como la constitución del sujeto (Bustos, 1997; Genovese, 2001; Gambetta Chuk, 2006; Piña, 2010), la conceptualización del cuerpo (Zolezzi, 1986; Zonana, 1992; Le Corre, 2003; Martín López, 2005; Sefamí, 2010; Segura, 2016), su irrupción en la narrativa (Loubet, 2010; Lojo, 2010; Zonana, 2010) o la poética (Torres de Peralta, 1987; Zonana, 2007), y sus temas relacionados, como la expresión metapoética del silencio y los límites de la palabra (Chirinos, 1998), o las relaciones entre creación y visión (Sauter, 2006), la temporalidad solo ha sido considerada en su dimensión de finitud en un estudio de Gabriela Rebok (1985), en la dialéctica este mundo/otro mundo (Lindstrom, 1985) y, más recientemente, en relación con la constitución del sujeto por Hervé Le Corre (2010). Aspectos relativos a la concepción orozquiana del tiempo se apuntan en los estudios de Melanie Nicholson, quien ha profundizado la huella del pensamiento esotérico en su obra (1998; 2010), y en otros relativos su la asunción de la poética y el imaginario bíblicos (Zonana, 2016). Trabajos que efectúan un recorrido diacrónico por el universo literario de la autora, hacen referencia a manifestaciones puntuales, pero no profundizan el desarrollo de esta temática en su modo de aparición constante (Liscano, 1983; Piña, 1984; Torres de Peralta, 1987; Zabaljáuregui, 1997; Lergo Martín, 2010; Legaz, 2010; por ejemplo). Posiblemente, la imbricación de la temática con el resto de las obsesiones del universo orozquiano expliquen este vacío crítico.

El objetivo del presente trabajo consiste en el examen del desarrollo de este eje en el despliegue diacrónico de la poesía de Olga Orozco. Con el fin de ceñir el objeto de estudio, el análisis se centrará en la lírica, si bien se establecerán a lo largo del mismo relaciones con el corpus narrativo y ensayístico de la autora. Desde la perspectiva adoptada, se considera que la concepción metafísica y trascendente de la temporalidad es un índice de su filiación con la poética neorromántica del 40, aunque adquiera con el desarrollo de la obra sus rasgos singularísimos. Asimismo, tal como sucede con la re-

1. Preferimos así hablar de poesía metafísica frente a poesía religiosa propiamente dicha que expresa un vínculo religante con lo absolutamente Otro y, en este contexto, de poesía confesional que suma a la dimensión religiosa una adhesión explícita de fe (Zonana, 2006 y 2011).

presentación poética de la memoria (Zonana, 2002) o la aparición de textos metapoéticos (Zonana, 2007), el tema sufre modificaciones durante el despliegue del universo imaginario, que dependen del modo de constitución de ese universo y de la trayectoria vital de la autora. Se trata, tal como podrá observarse, de una concepción de la temporalidad en relación con los principios de creación/caída y acabamiento teleológico.

El examen de la representación trascendente del tiempo se organiza del siguiente modo: en primer lugar, se realizará un recorrido por el universo orozquiano y se señalarán los aspectos primordiales de su concepción y el por qué de su centralidad; en segundo, se explicitarán los modos de manifestación del tema en sus poemarios; en tercero, se analizarán algunos textos concretos que responden a esos modos de manifestación; por último, se realizarán apuntaciones a modo de conclusión sobre la dimensión de estas formas de manifestación que le otorgan al verbo orozquiano esa dimensión religante y trascendente.

La Pregunta por el Tiempo en el Universo Imaginario de Olga Orozco

La lírica neorromántica del 40 manifestó una aguda conciencia del devenir temporal relacionada con la idea del fin de una civilización y sus valores, sensible al contexto del periodo histórico de las guerras mundiales del siglo XX. Tal como puede observarse en textos programáticos de la vertiente y en los poemas de sus cultores, los neorrománticos argentinos del 40 vieron en la palabra, en su configuración musical y en la creación artística, una manera de reivindicar, frente a este panorama, la permanencia del ser (Zonana, 2005, p. 154).

Este deseo de perduración a través del arte, la voluntad de combatir los efectos degradantes del tiempo se aprecia con un sesgo singular en la obra de Olga Orozco. Según lo declara la escritora, la experiencia de la temporalidad constituye un eje cardinal y constante en su universo literario[2]. Eje cardinal porque determina, en el plano de la exploración poética y desde un horizonte religioso asumido[3], el desarrollo de las demás obsesiones de su universo imaginario.

2. "El tiempo es uno de los personajes permanentes en mi poesía porque si hablamos de limitación, el tiempo es el enemigo principal de la liberación, de la perduración, de la permanencia, porque hace efímeras todas las cosas. Porque nos ataca, porque no sabemos si él pasa por nosotros…si nosotros pasamos por él" (Mérida, 1995, p. 3). Ver también "Tiempo y memoria" (Orozco, 1993).

3. En una conversación coordinada por Antonio Requeni afirma: "Yo soy absolutamente religiosa. Tengo tal vez un exceso de fe y creo más en lo que no veo que en lo que veo. […] La poesía, como la plegaria y la magia, tiende a mostrar lo que es invisible, a no confiar en las leyes reglamentarias, en la ley causa-efecto, pero con grandes diferencias entre sí. La poesía —al igual que la plegaria— tiende hacia lo alto, se maneja a través de una ascesis, va a un poco más allá" (Orozco & Alcorta, 1997, pp. 119-120). Esta idea se precisa en la entrevista realizada por Silvia Sauter: "Bueno, creo que me he hecho una religión personal. Tengo una formación católica, mi familia era católica de siempre, he ido a colegio de monjas, pero en mis creencias hay mucho del oriente mezclado. Hay un amasijo hecho a mi gusto y a mis sentimientos" (Sauter, 2006, p. 114).

En efecto, por la experiencia aguda del fluir temporal, el sujeto toma conciencia de su condición de ente escindido a partir de la catástrofe de la Caída. Desde esta perspectiva, el tiempo es visto en relación con la eternidad y con la categoría de creación como acto *ex tempore* que, sin embargo, incide en la temporalidad (Koomaraswamy, 1976; Pieper, 1998). Desde una concepción que abreva en principios cristianos y gnósticos, la existencia se concibe como irrupción en el tiempo, caída y encarnación. De acuerdo con esta perspectiva, "el alma solo está en el tiempo transitoriamente. Está en el tiempo sin ser tiempo. Siendo su patria la eternidad, anhela salir del tiempo para volver a su origen" (Santander, 1995, 48). Desde un horizonte gnóstico, además, este salir del yo de la eternidad al tiempo es también un ex-centramiento del principio creador. De allí la idea expresada en "Desdoblamiento en máscara de todos", de *Los juegos peligrosos* (1962): en el tiempo, Dios "está uniendo en nosotros sus pedazos" (Orozco, 1962, 68) y se cumplirá con el fin del mundo[4].

Por reconocerse fuera de lo Uno y del centro, el sujeto concibe el espacio natal como un ámbito privilegiado. Es el espacio más próximo a ese centro, el que conserva la puerta de egreso del mundo celeste y de ingreso a la vida terrenal. Por ello, posee todavía la clave que podría religar nuevamente con el mundo celeste. Un espacio guardado como semilla que se desarrolla con la propia vida en el recuerdo[5].

El tiempo posibilita encuentros y desencuentros con los seres queridos, otorga y

4. Al comentar este poema con Danubio Torres Fierro señala: "Más que cristiana, mi poesía es gnóstica. Allí existe la idea de un Dios anterior que, de algún modo, se dispersó y se disgregó en nosotros y que, también de algún modo, llegará a unirse a través de todos nosotros y volverá a constituirse en unidad. Eso lo sostengo en un poema que dice que 'es víspera de Dios / está uniendo en nosotros sus pedazos'. Este tema, al que corresponde aclarar que nunca enfrenté de manera exhaustiva y directa, surge una y otra vez en imágenes y alusiones. Es, como tú apuntaste, una línea maestra en mi poesía, y su consecuencia inmediata es la valorización del amor como una experiencia en la que también se revive la unidad perdida. Al haber sido arrojado del paraíso, el hombre recorre un camino, hacia arriba y hacia abajo, que lo conduce al encuentro de un verbo primordial. ¿Quién es capaz de negar que la poesía es la búsqueda de ese verbo primordial?" (1986, p. 202). Una declaración similar se encuentra en Sefamí (1996, p. 132). De acuerdo con Melanie Nicholson, esta concepción remite a la doctrina gnóstica de la pluralidad. Desde esta perspectiva, la posibilidad de salvación del sujeto se entiende en "… los términos gnósticos de la reunión de pedazos dispersos" (2010, pp. 197-198). Si bien en entrevistas y conferencias Olga Orozco no revela cuáles son sus fuentes de acceso al pensamiento gnóstico, Nicholson señala que este conocimiento se recoge especialmente durante el viaje que Orozco realiza a Francia, España, Italia y Suiza para estudiar "Lo oculto y lo sagrado en la poesía moderna" (2010, p. 192).

5. En particular, este espacio, que opera como eje del mundo y como punto o nexo entre los reinos celeste y terrestre es la casa, tal como se representa en el siguiente pasaje del inicio de *La oscuridad es otro sol*: "[…] Y la casa está allí, semejante a una piedra de la luna donde el vapor se enrarece para hervir, se condensa en burbujas que me aspiran hasta el centro de una brasa sepultada en la que voy a entrar para que la eternidad no se interrumpa, para que continúe con este balanceo con que parto no sé desde dónde y me arrojo de cara en el vacío contra los cristales de la oscuridad. // Llegué. Frente al umbral hay un médano que debe pasar por el ojo de una aguja, y detrás un jardín donde comienzan las raíces de la muerte. Todavía no sé hablar; cuando aprenda, habré olvidado el camino por donde vine" (Orozco, 1967, pp. 7-8).

arrebata. Cronos que devora a sus propios hijos (Santander, 1995, p. 12), el tiempo está en permanente combate con el sujeto que lo habita. La coexistencia en un mismo tiempo le permite al yo desarrollar su sentido de familiaridad con la realidad que lo rodea. Sin embargo, las cosas parecen tener una forma de perduración más efectiva que la de los hombres mismos. Por ello, las huellas de los hombres perduran en sus objetos familiares o en la casa.

El tiempo es también distancia que separa al yo de los otros. Pero su cumplimiento en la existencia puede representar una forma de reencuentro con los otros en la unidad definitiva con lo absolutamente Otro. Este anhelo de unidad es señal de una vocación de permanencia, inscripta en el alma. Señal que los acontecimientos de la vida intentan borrar, pero que ha de perdurar contra todos sus embates, porque es también la clave de la propia identidad.

En el tiempo se reconoce el inquietante dinamismo del cuerpo. Los cambios implicados por su funcionamiento orgánico denuncian el efecto desgastante de las edades. La familiaridad con este "costado visible" del yo motiva también el reclamo de la poeta por su perduración en el final de los tiempos[6] .

El sujeto experimenta con dolor y asombro sus mutaciones, las "múltiples caras" que modela el tiempo en su "sumisa piel, / adherida en secreto a la palpitación de lo invisible […]", como señala en "Los reflejos infieles" de *Mutaciones de la realidad* (Orozco, 1992, p. 42), hasta que advenga con la muerte la visión del rostro definitivo.

Estas formas de entender y representar el tiempo inciden en su modo de experimentación y en el *pathos* implicado en los poemas. La relación del sujeto con el tiempo es polémica y angustiante. Olga Orozco recrea magistralmente metáforas cotidianas de la temporalidad que refieren los daños que infringen al sujeto (Lakoff & Turner, 1989, pp. 34-56). Lo presenta como un antagonista bajo los roles alternativos de ladrón, devorador, corredor que compite con el sujeto ("Variaciones sobre el tiempo", *Mutaciones de la realidad*. Orozco, 1992, pp. 64-67). El tiempo se asocia además con la incertidumbre del destino personal asociado al cumplimiento de Dios. Desde una perspectiva teleológica de la temporalidad (Groys, 2016, p. 91), que supone un resultado, una meta y un clímax, el tránsito por el tiempo genera en el sujeto la duda relativa al momento en el que dicho fin se manifestará: hay una dialéctica entre el permanente ocultamiento y la enigmática, esquiva y cierta manifestación de la filiación celeste del sujeto (Pieper, 1998, p. 83) en la

6. Tal como lo expresa en la plegaria final de "Catecismo animal", de *En el revés del cielo*: "No, este cuerpo no puede ser tan solo para entrar y salir. / Yo reclamo los ojos que guardaron el Etna bajo las ascuas de otros ojos; pido por esta piel con que caigo al fondo de cada precipicio; / abogo por las manos que buscaron, por los pies que perdieron; apelo hasta por el luto de mi sangre y el hielo de mis huesos. / Aunque no haya descanso, ni permanencia, ni sabiduría, / defiendo mi lugar: / esta humilde morada donde el alma insondable se repliega, / donde inmola sus sombras / y se va" (Orozco, 1987, p. 14).

poesía de Olga Orozco que promueve reclamos a lo Absoluto para que revele el sentido de su tránsito por la temporalidad[7]: el develamiento que supone resolver la inquietud de la certeza de poseer un lado invisible (Rebok, 1985), contemplar lo que está detrás de las máscaras, detrás del lenguaje ("En el final era el verbo", *En el revés del cielo*. Orozco, 1987, pp. 113-114), interpretar con certeza la borra del café en la taza (ver "En el fondo, el sol" de *Últimos poemas.* Orozco, 2012, pp. 454-456).

Las formas de experimentar los efectos del tiempo varían con el despliegue de la obra en su conjunto. En *Desde lejos* (1946), e incluso en *Las muertes* (1952), es posible reconocer el predominio de un *pathos* melancólico que expresa el luto del sujeto por lo perdido, la enumeración de una totalidad intacta en el recuerdo, pero inexistente (Bienczyk, 2014, p. 43). A partir, sobre todo, de *Los juegos peligrosos* (1962) y *La oscuridad es otro sol* (1967), se advierte que la poeta no se deja caer en la inmovilidad del tedio por lo perdido y adopta una actitud beligerante, de lucha mediante la actividad constructiva de la memoria y la violencia al desarrollo lineal del tiempo[8]. En *Con esta boca, en este mundo* (1994) y *Últimos poemas,* de edición póstuma (2009), se advierte un deseo apremiante de cumplimiento del propio tiempo. Se trata de libros duros escritos "… con pérdidas y ausencias, como sobrepasando el momento del grito" (Colombo; Somoza & Tracey, 1994, p. 17)[9].

Modos de manifestación de la preocupación por el tiempo en su obra

La pregunta por el tiempo se formula mediante una amalgama de experiencias personales relacionadas con la infancia y con el acto de creación poética y de lecturas religiosas, filosóficas y literarias.

7. Presento solo un ejemplo de esta interpelación: "[…]. Toda una confabulación de lo invisible para idicar apenas que no soy de este mundo, / sino tan solo un testimonio adverso contra la proclamada realidad, / una marca de exilio adherida a las grandes cerrazones donde comienza el alma, / acaso con un himno, quizás con un sollozo. // Pero dime, Señor: / ¿mi cara te dibuja?" ("Punto de referencia", *En el revés del cielo.* Orozco, 1987, p. 102).

8. Al respecto, señalaba en una entrevista: "Pienso que una de las grandes aventuras del hombre es violentar el tiempo, trasladar el pasado al presente, el provenir al pasado, para que se fundan. Se busca escapar a la sucesión de lo lineal, de ese tiempo circular del que hablaba Eliot. Luchar contra la tiranía del tiempo es luchar contra la aspereza de la realidad y por añadidura contra la muerte. Claro que al final el tiempo nos vence, pero esa zancadilla que le hacemos nos da esperanza, aunque sea engañosa" (Covarrubias Claro, 1993, p. 8). A su vez, en diálogo con Danubio Torres, comentaba: "Hay en mi poesía un sentimiento nostálgico del tiempo —pero no se trata, jamás, de una nostalgia pasiva, estéril o paralítica—. Es una nostalgia activa: una manera, quizá la única, de revivir. Creo, con Ciorán, que una de las tareas del hombre consiste en violentar el tiempo: traer el pasado al presente y éste al porvenir, mezclar una y otra cosa y en ese trámite hacerle una jugarreta al tiempo. Una jugarreta que no sirve demasiado. El tiempo siempre gana" (1986, p. 200). Se trata de una idea que aparece recurrentemente en entrevistas (Martínez Cuitiño, 1983) y en el ensayo *Tiempo y memoria* (1993).

9. Si bien la referencia específica es a *Con esta boca,…*, la calificación bien puede extenderse a *Últimos poemas*.

Tal como se puede presumir de lo expuesto hasta el momento, la impronta de la Biblia es innegable. A ella se suman perspectivas recogidas de lecturas filosóficas: la idea de violentar el tiempo como una forma de luchar contra la muerte la recoge de E. Cioran (Orozco, 1993, p. XIII); lectora asidua de Gastón Bachelard, reelabora a partir de *La intuición del instante*, la idea del tiempo vertical de la poesía —que explora en la profundidad o en la altura—, opuesto al tiempo horizontal de la prosa —que recrea el devenir vital (Orozco, s/f, p. 6)—. Finalmente, Olga Orozco se apropia de las condensaciones temporales que intersecan presente, pasado y futuro efectuadas por T. S. Eliot en sus *Four Quartets* (Orozco, 1993, p. XIII).

A pesar de abrevar en estas lecturas, su exploración del tiempo no es, en rigor, de índole filosófica, teórica. En "Tiempo y memoria" elude la adscripción a determinada teoría de la temporalidad[10]. Su acercamiento se realiza desde el "yo". La escritora considera que, durante el acto creador, ella es "… el escenario activo por donde el tiempo circula hacia ambas direcciones, sin limitaciones, sin fronteras" (Orozco, 1993, p. XII). Esta forma de reflexionar sobre el tiempo y de representarlo puede analogarse con las especulaciones de San Agustín en sus *Confesiones*. Se trata de una concepción que no ve al tiempo en el mundo exterior, sino en el interior de la conciencia y que transforma al alma en su lugar propio de análisis y experimentación (Santander, 1995, pp. 24-25)[11].

Por la ventana abierta de su alma, el tiempo penetra y se recupera en forma de recuerdo, presentimiento, deseo o esperanza. Olga Orozco describe esta vivencia de la temporalidad del siguiente modo:

> A mí lo que me importa es que el tiempo fluya en todas direcciones, que pase, que se acumule hacia atrás y que vuelva transformado y dinámico, y también que el otro, el que está adelante, me salga al encuentro antes de llegar; es decir, me importa uno como retorno del movimiento y el otro como anticipación que llega del provenir en forma de asombroso emisario, llámese a esto momentáneamente intuición o presentimiento. También está el tiempo condicional, donde continúa desarrollándose lo no cumplido; ese deseo, esa vehemencia o

10. "No voy a intentar una definición del tiempo ni a recorrer las diferentes teorías que existen acerca de su fugitivo y perverso comportamiento. Correría el riesgo de quedar aprisionada en algún laberinto científico o de atragantarme con alguna fórmula insoluble […]" (Orozco, 1993, p. XI)

11.Particularmente el Libro undécimo. Allí el santo afirma: "Pero lo que ahora es claro y manifiesto es que no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de las cosas pasadas (la memoria), presente de las cosas presentes (la atención) y presente de las cosas futuras (el deseo/la esperanza)" (San Agustín, 1951, p. 579) Más adelante, el santo confirma esta idea del siguiente modo: "De aquí me pareció que el tiempo no es otra cosa que una extensión; pero ¿de qué? No lo sé, y maravilla será si no es de la misma alma" (p. 589).

> ese temor que tomaron un desvío, una varilla desechada en el gran abanico del visible destino, y que muchos consideran enterrados bajo la lápida del olvido o de la frustración, cuando en realidad ese deseo, esa vehemencia o ese temor, han seguido proliferando en inmensas fundaciones, en inmensas malezas transparentes, que nos asisten o nos persiguen (Orozco, 1993, p. XII).

A partir de esta vivencia interior del tiempo en el alma, Olga Orozco realiza su exploración y su interpelación y la expresa a través de distintos cauces genéricos. El ensayo "Tiempo y memoria", que es el resultado de una conferencia dictada durante el VI Congreso Nacional de Literatura Argentina, organizado por la Universidad Nacional de Córdoba en 1992, implica un examen crítico y teórico de su propia obra vista retrospectivamente. Pero la interrogación al tiempo surge en su lírica tempranamente. Es posible recoger en sus libros poemas enteramente dedicados al tema, tal como se observa en el siguiente listado:

"Cabalgata del tiempo", *Desde lejos* (1946).
"Día para no estar", *Los juegos peligrosos* (1962).
"Variaciones sobre el tiempo", *Mutaciones de la realidad* (1979).
"Para este día", *La noche a la deriva* (1983).
"Tan sólo por estar", *La noche…* (1983).
"Andante en tres tiempos", *La noche…* (1983).
"Escena de caza", *En el revés del cielo* (1987).
"En abril o en octubre", *Con esta boca, en este mundo* (1994).
"Les yeux sont fait", *Con esta boca,…* (1994).
"La mala suerte", *Con esta boca,…* (1994).
"En el fondo, el sol", *Últimos poemas* (2009).

El listado pone en evidencia la dilatación temporal y la persistencia de la pregunta en el universo literario de la autora. Solo en tres libros no hay poemas dedicados al tiempo y esto por su cohesión temática: *Las muertes* (1952), *Museo salvaje* (1974) y *Cantos a Berenice* (1977). Sin embargo, esto no significa que la problemática no esté presente en ellos.

Si se examina el listado en cuanto a los contenidos de los poemas, es posible reconocer al menos tres cuestiones fundamentales asociadas a la exploración de la temporalidad: 1) la indagación sobre lo que el tiempo es o cómo se percibe; 2) la pregunta por el tiempo propio y su sentido; 3) la recreación bíblica del día o el momento de la fatalidad.

Conviene ahora analizar en detalle algunas de estas cuestiones tal como se presentan en los poemas concretos.

Las Tres Instancias Temporales y su Percepción

La focalización del pasado, el presente y el futuro como instancias que inhieren en el alma se expresa poéticamente en "Andante en tres tiempos", de *La noche a la deriva* (1983).

El título representa un guiño al lector: alude al *tempo* musical —andante— correspondiente a una velocidad calma, casi lenta, semejante al ritmo de una caminata (Latham, 2008, p. 82). Ese tempo posiblemente exprese un *pathos* dominante en el poema que se desprende de la posibilidad de superar la mudanza permanente mediante un componente constitutivo del sujeto destinado a perpetuidad, que se revela en el final del texto. Al mismo tiempo, sirve para caracterizar al propio sujeto: él es ese "andante" por los territorios del futuro, el presente y el pasado.

El poema reelabora una proyección metafórica dominante en la cultura occidental para referirse al tiempo y su transcurrir: su traducción en espacio (Lakoff & Turner, 1989). En función de esta proyección, el sujeto se auto-percibe como una entidad fija y el tiempo, como una entidad móvil que se le aproxima. Así, el futuro se percibe adelante del sujeto; el pasado, detrás de él como posesión; el presente coincide de manera inestable con la posición del sujeto perceptor. El futuro se desconoce y sus formas solo se perfilan en la medida en que se acerca al sujeto; el presente se experimenta en su fugacidad; el pasado se conoce, pero pasa a formar parte de ese bagaje constitutivo del sujeto y solo aflora mediante un acto de memoria.

El poema se organiza en cuatro estrofas de acuerdo con la siguiente secuencia:

1) Futuro (primera estrofa).
2) Presente (segunda estrofa).
3) Pasado (tercera estrofa).
4) La dimensión de eternidad que sale de la linealidad y permite superar la fugacidad de los tiempos (cuarta estrofa).

Como se puede observar en la secuencia, el poema reproduce el esquema de un sujeto perceptor que permanece inmóvil y de los tiempos que se aproximan, lo alcanzan y se ponen detrás de él.

El futuro corresponde a los movimientos anímicos de deseo y expectación. Se representan metafóricamente como un "¡[…] vivero de formas al acecho de un molde desde el principio hasta el final!" (Orozco, 1983, p. 44). La percepción del presente inasible se despliega en la siguiente imagen:

> Es ésa la comarca, es ésa la casa, ésos son los rostros que veías difusos,
> fraguados en el bosque de la víspera,

> apenas esculpidos por el aliento leproso de la niebla.
> Ahora están tallados a fuego y a cuchillo en la dura sustancia del presente,
> una roca escindida que ahora permanece, que ya se desmorona,
> que se escurre sin fin por la garganta de inasibles arenas.
> (Orozco, 1983, p. 44)

La progresión que implica esa atenta captación del carácter evanescente del presente se manifiesta mediante el cambio predicativo. Antes de aparecer, el presente se *pre-siente* de manera "difusa", como algo "apenas esculpido". Una vez que acontece, se muestra como imagen "tallada a fuego y a cuchillo", como "dura sustancia". Pero este acontecer es inmediato: aspecto que se expresa mediante la modalización adverbial "ahora… / ya…" y la sucesión de los verbos "permanecer", "desmoronarse" y "escurrirse".

En cuanto al pasado, este pervive capturado con toda su vitalidad en el espacio de la memoria:

> Esa mole que llevas creciendo a tus espaldas es tu albergue vampiro.
> No me hables solamente de un panteón o de algún tribunal embalsamado,
> siempre en suspenso y hasta el fin del mundo.
> Porque también allí cada dibujo cambia con el último trazo,
> cada color se funde con el tinte de la nueva estación o la que viene,
> cada calco envejece, se resquebraja y pierde su motivo en el polvo;
> pero el muro en que guardas estampadas las manos de la infancia
> es ese mismo muro que proyecta unas manos finales sobre los muros de tu porvenir. (Orozco, 1983, p. 45)

Los fragmentos citados muestran, además, ciertas regularidades de los tres tiempos. Siempre aparecen con un dinamismo constante. Son formas que promueven mutaciones continuas según su propio ritmo. Esta focalización depende de la conciencia orozquiana de los cambios. Al respecto, la escritora comenta en "Tiempo y memoria":

> No, no soy alguien que se enfrenta desde un presente obligatorio al depósito rígido del pasado y al muro indescifrable del provenir, por más que no sepa si el tiempo pasa por mí o si yo paso por el tiempo, si lo traje al nacer como una semilla venenosa o me echa su aliento corrosivo desde afuera.
> (Orozco, 1993, p. XII)

Además, se condensan permanentemente al relacionarse unos con otros. El recuerdo del pasado se modifica con la vivencia del presente y el deseo del futuro. El presente "acecha" las formas confusas del porvenir y se "desmorona" hacia el pasado. El futuro

"… fragua un muestrario de máscaras" (Orozco, 1983, p. 45) que serán asumidas en el presente. Y, una vez desechadas, se incorporarán en la galería de los antiguos gestos que colecciona la memoria.

Estas condensaciones dependen de una mirada que pretende ubicarse fuera del decurso temporal para abarcarlo en su totalidad. La mirada totalizante de Olga Orozco se plasma en el poema mediante el uso de las antítesis. Así, el futuro es un vivero en el que se mantienen vivas las formas del yo "desde el principio hasta el final". Y el pasado estampa en el muro del futuro las manos desde la infancia hasta la vejez.

Conviene señalar que, para Olga Orozco, la posibilidad de captación total de los tiempos es una prerrogativa divina (Orozco, 1993, p. XII). El deseo de simular esta mirada presupone la pregunta por la relación existente entre el tiempo y la eternidad. Relación que Olga Orozco resuelve al destacar insistentemente la condición trascendente de la persona y su necesidad de volver a la vida con Dios. En la última estrofa de "Andante en tres tiempos", presenta la única forma de sustraerse al puro devenir y la disgregación:

> Hoy, mañana o ayer,
> nunca ningún refugio donde permanecer inalterable entre la llama y el carbón.
> Los oleajes se cruzan y conspiran como los visitantes en los sueños,
> intercambian espumas, cáscaras, amuletos y papeles cifrados y jirones,
> y todo tiempo inscribe su sentencia bajo las aguas de los otros tiempos,
> mientras viajas a tumbos en tu tablón precario
> justo en el filo de las marejadas.
> Pero hay algo, tal vez, que logró sustraerse a las maquinaciones de los años,
> algo que estaba fuera de la fugacidad, la duración y la mudanza.
> Guarda, guarda esa prenda invulnerable que cobraste al pasar
> y que llevas oculta como un ladrón furtivo desde el comienzo hasta el futuro.
> Estandarte o sortija, perla, grano de sal o escapulario,
> describe una parábola de brasas a medida que te aproximas, que llegas, que te alejas:
> tu credencial de amor en la noche cerrada.
> (Orozco, 1983, pp. 45-46).

Para escapar a la acción devastadora del tiempo y aproximarse al Ser, el hombre debe aferrarse a su destino de trascendencia. Solo esta "credencial" puede acercarlo a la eternidad. Se advierte incluso en el pasaje una visión cristiana del poder trascendente de la fe. Los símbolos del grano de sal y de la perla remiten al bautismo y a sus efectos. El primero se refiere explícitamente al rito de la imposición de la sal, imagen de la sabiduría necesaria para acceder a la vida eterna. El segundo es más hermético. La perla aparece vinculada al bautismo por San Efrén, quien compara al catecúmeno durante su

inmersión con un buceador que recoge la perla del reino celestial (Cfr. Evangelio según San Mateo, 13, 45-46)[12]. De este modo, la fe en un origen y un destino trascendente, "cobrada" al ingresar en la existencia, es la credencial que asegura la salvación de una temporalidad vivida como ausencia de refugio posible.

Los Tiempos Adversos

La experiencia traumática del tiempo en la poesía de Olga Orozco se relaciona con la conciencia de que la vida del hombre en la tierra, incluso la del justo, implica una lucha permanente (Job 7,1), atravesada por desgracias y sinsabores. Esta conciencia de la adversidad se representa mediante el rechazo de los días o las horas nefastas. Aparece tempranamente en *Desde lejos* (1946), en el poema "Cabalgata del tiempo". Su genealogía comprende, asimismo, "Día para no estar" de *Los juegos peligrosos* (1962), "Para este día" y "Tan sólo por estar" de *La noche a la deriva* (1983) y "La mala suerte" de *Con esta boca, en este mundo* (1994)[13].

El desarrollo de esta dimensión de los tiempos guarda, desde el punto de vista imaginario, un estrecho vínculo con la Biblia. En los poemas mencionados, los tiempos adversos asumen la categoría de días terribles de las Sagradas Escrituras. En esta categoría podrían incluirse:

1) el día de la expiación (7 del mes décimo, *tisrí*), que consiste en una jornada de purificación mediante el ayuno y la penitencia general (*Levítico,* 16) (Haag, 1985, p. 174);

2) el día de la desgracia, mencionado en el segundo versículo del "Salmo 41": "Dichoso el que atiende al desvalido y al pobre / en el día de la desgracia lo salvará Yahvé" (Arconada, 1969, p. 167). No se trata de un día concreto, sino de un momento inevitable de gran calamidad que puede llevar a la muerte y que todo hombre está destinado a padecer;

3) el "día de Yahvé", tal como se presenta en Amós 5, 19-27 e Isaías 2. Es el día en el cual se manifestará el triunfo definitivo de Dios y se realizará el juicio escatológico. De allí que para el hombre pueda ser día de salvación o de condenación eternas, según sus actos (Douglas & Hillyer, 1991, p. 357);

4) posteriormente, la imagen es recogida en el Evangelio según San Mateo 24,36 y en el Evangelio según San Marcos 17,32 para referirse al incierto día de la segunda venida de Cristo y la realización del Juicio Final (Douglas & Hillyer, 1991, p. 35.).

En los poemas mencionados, el advenimiento de la calamidad pierde parcialmente

12. Para estas valencias simbólicas de la perla, remito a Eliade, 1983, pp. 156-157, y Chevalier & Gheerbrant, 1982, pp. 741-744.

13. Aunque en este último poema sufre una nueva inflexión que lo transforma en una dolorosa pregunta sobre la fatalidad.

el sentido escatológico que posee en su contexto bíblico. Sin embargo, conserva ciertos trazos figurativos que hacen a su caracterización. La escritora tiende a otorgar a la calamidad una imagen zoomorfa, de acuerdo con los animales simbólicos que pueblan las representaciones infernales. Los días fatales asumen el porte de los caballos apocalípticos y de los ángeles rebeldes en "Cabalgata del tiempo":

> Imposible. Sólo un fragor inmenso de ruinas sobre ruinas.
> Es el desesperado retornar de los tiempos que no fueron cumplidos
> ni en gloria de la vida ni en verdad de la muerte.
> Es la amarga plegaria que levantan los ángeles rebeldes
> llamando a cada sitio donde pueda morar sus dios irrecobrable.
> Es el tropel continuo de sus lucientes potros enlutados
> que asoman a las puertas de la noche la llamarada enorme de sus greñas,
> que apagan con mortajas de vapor y de polvo toda muda tiniebla,
> agitando sus colas como lacios crespones entre la tempestad.
> La sangre arrepentida, sus heroicas desdichas.
> (Orozco, 1946, pp. 76-77)

En "Día para no estar", se presentan como un lobo:

> Vete día maldito;
> guarda bajo tus párpados de yeso la mirada de lobo que me olvida mejor;
> camina sobre mí con tu paso salvaje, simulando un desierto entre el hambre y la sed,
> para que todos crean que no estoy,
> que soy una señal sobre las piedras;
> cierra de par en par, lejos de mí, tus fauces sin crueldad y sin misericordia […].
> (Orozco, 1962, p. 29).

En "Para este día" surgen "… como un oscuro arcángel detrás de la neblina […])" (Orozco, 1983, p. 20). En "Tan sólo por estar", su presencia "atruena" con "… furia de abejorro descomunal que arrastra el cielo […]" (Orozco, 1983, p. 41). Finalmente, en "La mala suerte", la fatalidad envuelve a la poeta "… en la sombría lona de unas alas que caen y caen / llevando la distancia dondequiera que vaya […]" (Orozco, 1994, p. 35).

En esta serie textual se manifiesta el deseo de la escritora de ocultarse, para que los terribles efectos de esos días no la alcancen. En "Cabalgata del tiempo" este deseo se presenta solo como posibilidad en un plano de gran virtualidad. Después de presentir la llegada de los corceles infernales, la poeta conjetura:

> Tal vez sería dulce reconquistar una música antigua,
> profunda y persistente como el eco de un grito entre los sueños,
> sumirse bajo el verde sopor de las llanuras
> o morir con la lluvia, tristemente,
> entre ramas llorosas que sombrearan viejísimas paredes.
> (Orozco, 1946, p. 76)

La virtualidad se manifiesta en el pasaje mediante la conjunción del modo condicionado y la perspectiva de pretérito: "tal vez *sería*". El apartamiento del yo frente a la adversidad presenta una fuerza ilocucionaria débil: la forma *sería* expresa un alejamiento puramente hipotético que en la vivencia efectiva resulta imposible.

Sin embargo, ya a partir de *Los juegos…,* este deseo adopta la forma de un rechazo frontal, del anatema. Por ejemplo, en "Día para no estar", las formas del imperativo (*vete*, *guarda*, *camina*, *cierra*) manifiestan, mediante la apelación enfática, una voluntad decidida de apartamiento que recurre al poder del conjuro.

A pesar de sus intentos, la llegada del tiempo fatal resulta inevitable. Inclusive, en el poema "La mala suerte", adopta la condición de un castigo:

> […]. Pero cada posible desdicha es como un vértigo,
> una provocación que la insaciable realidad acepta, más tarde o más temprano.
> Más tarde o más temprano,
> estoy aquí para que mi temor se cumpla.
> (Orozco, 1994, p. 36)

La adversidad queda así inscripta en el destino personal. Es una etapa ineludible que se presenta desde su destierro en el tiempo, tal como se percibe en el siguiente fragmento de "Tan sólo por estar":

> Hemos llegado aquí sin memoria que corra hacia después,
> sin contraseña alguna que nos justifique hasta el final del juego.
> Tu color es igual al de cualquier rampante mediodía,
> mi aspecto es semejante al de cualquier anónima y oscura traficante de tiempos.
> Pero no hablemos por eso de no estar, ni tampoco siquiera de ser otros,
> fatales, necesarios, previstos en las mareas de la historia y el vuelo de las aves,
> porque tal vez seamos también ineludibles,
> ambos incluidos en la turbulencia de la primera ola, en el hervor del verbo,
> ambos golpeando juntos sobre la misma playa en los vaivenes del retorno,
> hasta el último día, hasta el último naufragio.
> (Orozco, 1983, p. 41)

El rechazo de los tiempos adversos tiene como motivo, además, el temor de sus

efectos sobre la persona. En "Cabalgata del tiempo", el advenimiento de los tiempos nefastos pone en peligro la integridad del yo, al desgastar su sello de filiación con lo Absoluto[14]. A partir de "Día para no estar", estos efectos parecen provocar la posible aniquilación de la persona. La escritora manifiesta su temor de que la fatalidad acabe incluso con las huellas de su paso por el mundo terreno e impida el arribo al reino definitivo. Frente a este temor presupuesto, resultan dos actitudes poéticas vinculadas con los tipos de cierre textual. Mediante el cierre en forma de sentencia, con verbos en presente de indicativo, la escritora expresa su certeza de lo fatal, confirmada por la experiencia. Así sucede, por ejemplo, en "Cabalgata del tiempo", "La mala suerte" y "Para este día". En este último, la escritora confirma la llegada de la hora adversa del siguiente modo:

> (…esta hora se instala…)
> y me dice que mis bosques son luces extinguidas y aves embalsamadas,
> que mi amor era erróneo, como un espejo que se contempla en otro espejo,
> que mi fiesta es un cielo replegado en el sudario de mis muertos.
> Y se queda esta vez, sin bajar la cabeza.
> (Orozco, 1983, p. 20)

La hora adversa arrebata los precarios bienes de la persona, muestra su condición ilusoria. La fatalidad adviene para resaltar las frustraciones del yo.

Al temor presentido y confirmado, Olga Orozco opone su firme voluntad de perduración. Es una certeza que ofrece la esperanza, fundada en el pacto indisoluble con las alturas, contra toda esperanza. El cierre profético conviene a la manifestación de este saber. Es el caso de "Día para no estar" y "Tan sólo por estar". La esperanza de la perduración final se expresa sin dudas en "Tan sólo por estar":

> […]. No me apartes ahora con esta sacudida de trapo huracanado contra el rostro.
> No me arrojes de ti lo mismo que si fuera una lapa insidiosa,
> tu adherencia superflua, un fanático error de cada hora incrustado en la roca.
> No lograrás excluirme aunque me lleves en vilo entre el pulgar y el índice,
> aunque me balancees y me dejes sobre mi abismo.
> A oscuras, contra la loza, desasida.
> (Orozco, 1983, p. 41)

Aunque los tiempos nefastos la arrojen al reino de la oscuridad y de la muerte, la

14. "Y nada queda en ti, corazón asediado: / apenas si un color, si un brillo mortecino, / si el sagrado mensaje que dejara la tierra entre tus muros […]" (Orozco, 1946, p. 77).

poeta declara su victoria: el conocimiento de una forma precaria de perduración que logra superar los efectos devastadores de la temporalidad.

Consideraciones Finales

En el presente estudio se ha intentado reconstruir las formas de conceptualización y representación del tiempo en la obra de Olga Orozco. Para ello se ha apelado a ensayos y entrevistas en los que la escritora reflexiona sobre el fenómeno, aunque el trabajo se ha ceñido a su manifestación en su corpus lírico.

Las formas de concebir y representar el tiempo guardan relación con la poética neorromántica del 40. La problemática constituye un eje cardinal de su obra que recibe un tratamiento singularísimo. La pregunta por el tiempo se desarrolla desde un horizonte metafísico, trascendente e incluso cristiano, aunque con elementos tomados de las cosmogonías gnósticas. Desde este horizonte, el tiempo personal es experimentado como un exilio, pero, a la vez, como un lapso en el que, a través del destino personal, Dios se reconstruye. De este modo, se establece un lazo entre el tiempo y la eternidad, la creatura y su Creador.

La experiencia de la temporalidad provoca diversos estados afectivos en función de esta forma de conceptualización. Por una parte, y especialmente en los primeros poemarios, el efecto degradante del tiempo genera estados de nostalgia por el pasado perdido (en particular, el de la infancia) y de dolor por las posesiones afectivas que el tiempo sustrae; posteriormente, se advierte una actitud de lucha contra los efectos del tiempo, de combatirlos a través de la creación poética y de condensaciones que mezclan futuro, presente y pasado y alteran su lógica lineal. Asimismo, en numerosos poemas se reconoce la incertidumbre del sujeto ante la pregunta por el sentido de sus días y por la dialéctica entre revelación y ocultamiento de ese sentido, que solo se conocerá con el fin (personal y universal) de los tiempos.

El carácter cardinal de la pregunta sobre el tiempo se ha constatado, además, en la serie de poemas que la escritora le dedica desde su primer libro hasta la edición póstuma de *Últimos poemas*.

En lo que se refiere a las formas de representación de la temporalidad, se ha podido observar que Olga Orozco recrea magistralmente las metáforas empleadas por la cultura occidental: por una parte, las que se refieren al tiempo como antagonista y, por otra, las que lo representan en términos de espacio, como un ente móvil que se aproxima al sujeto perceptor, inmóvil. Asimismo, la escritora apela al imaginario bíblico y a la iconografía ritual cristiana para representar aspectos como la adversidad o la señal de filiación del sujeto con la eternidad.

La coherencia entre la representación lírica y la reflexión crítica pone de manifiesto el carácter orgánico del despliegue del universo imaginario orozquiano. La dimensión

trascendente de sus preguntas a la temporalidad se resalta así por una indagación en la profundidad y la altura, una indagación "vertical" que amalgama las lecturas filosóficas y literarias con la experiencia personal.

En el trabajo, solo se han analizado dos cuestiones asociadas al devenir: la percepción de las coordenadas de presente, pasado y futuro frente a la vocación de permanencia del sujeto y la experiencia del impacto de la adversidad en el tiempo de la vida. Queda abierto el examen del sentido del tiempo personal, la imbricación de esta pregunta con las representaciones de sujeto, del cuerpo o de la creación poética o, incluso, las modulaciones que el problema de la temporalidad recibe en los relatos de *La oscuridad es otro sol* (1967) o *También la luz es un abismo* (1995). Incluso es posible conjeturar otras posibles entradas al tratamiento de esta temática que no se alcanza a vislumbrar en este ensayo. Esta posibilidad, esta apertura habla de la riqueza que el universo literario de Olga Orozco exhibe a los lectores de todos los tiempos.

Referencias Bibliográficas

Arconada, R. (1969). "Los salmos", versión y comentario. En *La Sagrada Escritura. Texto y comentario. Antiguo Testamento. IV*. Madrid: BAC.

Bienczyk, M. (2014). *Melancolía. De los que perdieron la dicha y no la hallarán jamás.* Barcelona: Acantilado.

Bustos, G. (1999). La construcción poética del sujeto. En Dalmaso, M. T. & Boria, A. (Comp.). *El discurso social argentino 3. Marginación y periferia* (pp. 79-112). Córdoba: Topografía.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles.* París: Robert Laffont/ Jupiter.

Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Colombo, M. del C.; Somoza, P. & Tracey, M. (1994). Boca que besa no canta. *Último Reino. Revista de Poesía*, (22-23), 10-18.

Covarrubias Claro, M. Á. (1993, diciembre 5). Entrevista con Olga Orozco. La vida: un rico material poético. *El Mercurio*. *Suplemento "Artes, Ciencias y Letras"*, 8.

Douglas, J. D. & Hillyer, N. (Dirs.) (1991). *Nuevo diccionario bíblico.* Buenos Aires/ Barcelona/Downers Grove: Ediciones Certeza.

Eliade, M. (1983) *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso.* Madrid: Taurus.

Gambetta Chuk, A. N. (2006). Olga Orozco: palabra y otredad. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (6), 191-199.

Genovese, A. (2001). Olga Orozco: distancia y cercanía del yo. *Hablar de Poesía*, *III* (6), 46-51.

Groys, B. (2016). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contenporánea.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Haag, H. (1985). *Breve diccionario de la Biblia.* Barcelona: Herder.

Koomaraswamy, A. K. (1976). *Le temps et l'éternité.* París: Devry Livres.

Lakoff, G. & Turner, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor.* Chicago/Londres: Chicago University Press.

Latham, A. (2008). *Diccionario Oxford de la música.* México: Fondo de Cultura Económica.

Le Corre, H. (2003). Dos lecciones de anatomía. Vislumbres del cuerpo y de los espacios corporales en Olga Orozco y Blanca Varela. En De Mora Valcárcel, C. & García Morales, A. (Coords.). *Escribir el cuerpo. 19 asedios a la literatura hispanoamericana* (pp. 153-173). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Le Corre, H. (2010). Temporalidad del sujeto orozquiano en *Desde lejos* (1946). En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 247-260). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Legaz, M. E. (2010). *La escritura de Olga Orozco. Una lección de luz.* Buenos Aires: Corregidor.

Lergo Martín, I. (2010). Decir lo indecible. Olga Orozco o la revelación a través de la palabra. En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 23-106). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Lindstrom, N. (1985). Olga Orozco: la voz poética que llama entre mundos. *Revista Iberoamericana*, (132-133), 765-775.

Liscano, J. (1983) *Descripciones.* Buenos Aires: Ediciones de La Flor/Monte Ávila.

Lojo, M. R. (2010). Olga Orozco: Épica y Poética en un largo cuento de hadas. En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 353-376). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Loubet, J. (2010). "Relectura de *La oscuridad es otro sol,* de Olga Orozco". En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 347-352). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Martín López, S. (2005). Olga Orozco, metafísica de los sentidos. En Valcárcel, E. (Ed.). *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso Internacional de la AEELH. Actas* (pp. 403-409). A. Coruña: Universidade da Coruña.

Martínez Cuitiño, L. (1983). Diálogo en *La tabla redonda* con Olga Orozco. *La tabla redonda. Revista de poesía*, *1*, (I), 29-33.

Maturo, G. (2010). La eternidad como ciencia y experiencia del poeta. *Única. Revista de Artes y Humanidades*, *11* (2), 287-305.

Mérida, G. (1995, enero 29). Los bordes de lo inasible. *La Prensa*. *Suplemento "Cultura"*, 2-3.

Nicholson, M. (1998). Olga Orozco and the Poetics of Gnosticism. *Revista de Estudios Hispánicos*, *XXXV* (1), 73-90.

Nicholson, M. (2010). Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica. En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 191-214). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Orozco, O. (s/f). Conferencia dictada en la Universidad de La Pampa [Texto mecanografiado cedido por la autora].

Orozco, O. (1946). *Desde lejos.* Buenos Aires: Losada.

Orozco, O. (1962). *Los juegos peligrosos.* Buenos Aires: Losada.

Orozco, O. (1967). *La oscuridad es otro sol.* Buenos Aires: Losada.

Orozco, O. (1983). *La noche a la deriva.* México: Fondo de Cultura Económica.

Orozco, O. (1992). *Mutaciones de la realidad.* Madrid: Adonais/Ediciones Rialp.

Orozco, O. (1993). Tiempo y memoria. En *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina* (pp. XI-XVIII), Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Orozco, O. (1994). *Con esta boca, en este mundo.* Buenos Aires: Sudamericana.

Orozco, O. (2009). *Últimos poemas.* Barcelona: Bruguera.

Orozco, O. (2012). *Poesía completa.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Orozco, O. & Alcorta, G. (1997). *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni.* Buenos Aires: Sudamericana.

Pieper, J. (1998). *El fin del tiempo. Meditación sobre la filosofía de la historia.* Barcelona: Herder.

Piña, C. (1984). Nota Preliminar. En Orozco, O. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora* (pp. 13-55). Buenos Aires: Celtia Editorial.

Piña, P. (2010). El descentramiento del sujeto en la poesía de Olga Orozco. En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 147-164). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Rebok, M. G. (1985). Finitud, creación poética y sacralidad en la obra de Olga Orozco. *Revista de la Sociedad Argentina de Filosofía,* (3), 51-64.

San Agustín (1951). *Confesiones.* Madrid: BAC.

Santander, J. R. (1995). La meditación del tiempo en filosofía. *Morphé. Revista del Área de Ciencias del Lenguaje,* (11/12), 9-130.

Sauter, S. (2006). *Teoría y práctica del proceso creativo. Con entrevistas a Ernesto Sábato, Ana María Fagundo, Olga Orozco, María Rosa Lojo, Raúl Zurita y José Waranabe.* Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Sefamí, J. (1996). *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Sefamí, J. (2010). El extrañamiento ominoso: *Museo salvaje* (1974) de Olga Orozco. En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 305-320). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Segura, Y. (2016). El cuerpo, ese *museo salvaje*: Olga Orozco y sus tránsitos por la piel y los huesos. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana, II* (3), 40-53.

Torres de Peralta, E. (1987). *La poética de Olga Orozco: Desdoblamiento de Dios en máscara de todos.* Madrid: Editorial Playor.

Torres Fierro, D. (1986). Olga Orozco. En *Memoria plural. Entrevistas a escritores latinoamericanos* (pp. 199-202). Buenos Aires: Sudamericana.

Zabaljáuregui, H. (1997). Prólogo. En Orozco, O. *Relámpagos de lo invisible. Antología* (pp. 7-16). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Zolezzi, E. (1986). Olga Orozco: *Museo salvaje*. En *Poesía, conflicto y asentimiento. Estudios sobre poesía argentina* (pp. 51-54). Buenos Aires: Eudeba.

Zonana, V. G. (1992). Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad. *Museo salvaje* (1974). *Revista de Literaturas Modernas*, (25), 269-277.

Zonana, V. G. (2002). Imágenes de la memoria en Olga Orozco. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, *LXVII* (265-266), 325-345.

Zonana, V. G. (2005). *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40.* Buenos Aires: Simurg.

Zonana, V. G. (2006). La poesía religiosa de Edelweis Serra. *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, (11-12), 187-206.

Zonana, V. G. (2007). La poética de Olga Orozco en sus textos. En Zonana, V. G. (Ed.) & Molina, H. (Coed.). *Poéticas de autor en la literatura argentina. Desde 1950* (Vol I., pp. 385-444). Buenos Aires: Corregidor.

Zonana, V. G. (2010). Hacia la definición de los rasgos de estilo. El desarrollo expresivo de Olga Orozco entre 1938-1946. En Lergo Martín, I. (Coord.) *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética* (pp. 129-146). Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones.

Zonana, V. G. (2011). Basilio Uribe: su poesía religiosa. *Hablar de Poesía*, *XII* (24), 63-83.

Zonana, V. G. (2016). La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco. En Attala, D. & Fabry, G. (Eds.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (pp. 553-566). Madrid: Trotta.

Entrevista

Poesía, Poética, Creación: Diálogo con María Rosa Lojo

Carolina Depetris*

En el año 2004 tuve la ocasión de poder dialogar con María Rosa Lojo sobre, en aquella época, una faceta poco explorada de su amplia producción literaria: la poesía. Ese diálogo fue publicado en la revista *RILCE* (Depetris, 2004), en España. Trece años después, con una producción siempre en expansión, retomamos el diálogo sobre poesía, poética y los complejos y fascinantes intersticios de la creación literaria.

1. –Quiero aprovechar la oportunidad de esta nueva conversación para dialogar sobre dos cuestiones que me interesan muchísimo: la especificidad de la creación poética y la especificidad de lo poético. Recibí hace poco tu libro Bosque de Ojos. *En este libro aparecen reunidos tus libros de poesía previos* Esperan la verde mañana*,* Forma oculta del mundo *y* Visiones *junto con un texto hasta entonces inédito*, Historias del Cielo. *Los cuatro libros están compuestos, según anuncia ahora el subtítulo, por microficciones y textos breves, forma expresiva que, decís, se ajusta mejor a tu intención expresiva que el rótulo de "cuento" o "poesía" para tus escritos. Cuando hablamos sobre tus tres primeros libros hace unos años, siempre lo hicimos en términos de "poesía". ¿Qué es lo que cambió? ¿Por qué aparecen ahora reunidos como microrrelatos?*

–En realidad, no hablo tanto de "microrrelatos", sino de "microficciones", un término *umbrella,* uno de esos paraguas especialmente hospitalarios para las escrituras híbridas, resistentes a las etiquetas. Con mis poemas siempre hubo alguna incomodidad clasificatoria, porque están escritos, la inmensa mayoría, en prosa, no en verso. Eso pasó, incluso, cuando *Visiones* ganó el Primer Premio de Poesía de la Feria del Libro en 1984. Uno de los jurados, José Isaacson, se sintió obligado a explicar, cuando lo presentó, el hecho de que no era un libro en versos y de que aun así, se trataba de poesía.

Hoy creo que ya no plantea un problema la oposición verso/prosa, que ha dejado

* Poeta y doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como investigadora en la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: carolina.depetris@gmail.com.
Fecha de recepción: 13-12-17. Fecha de aceptación: 28-04-18.
Gramma, XXIX, 60 (2018), pp. 163-172.
© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

de ser significativa para calificar un texto, o no, como poético. Tampoco sorprenden los elementos narrativos dentro de la poesía. Y, por cierto, en los últimos años, cuando se trata de textos breves en prosa, la misma categoría de "poema en prosa" casi ha dejado de usarse para ser reemplazada por la más laxa de "microficción", ya que dentro de ella conviven textos más líricos con otros más narrativos, reflexivos o humorísticos, todos ellos unidos bajo el paraguas de la prosa breve.

Escribí sobre este tema de la transmigración o transfiguración genérica para una conferencia, en un congreso de narratología (Lojo, 2013). Y también salió algo en la revista literaria *La Balandra* (Lojo, 2014). Me parece, como concluyo allí, que si hay un deslinde entre poema y relato que apunte a la especificidad de lo lírico, no pasa ni por la forma prosa/verso, ni por la existencia posible de elementos narrativos en un texto poético: "No es la narratividad, creo, la barrera que divide aguas entre relato y poesía. Es que tampoco existe, en realidad, división de aguas, entre el minirrelato y la minificción poética, sino un añadido: ese exceso o desborde, esa otra vuelta de tuerca, que podríamos describir como la *capacidad transfiguradora de lo narrativo en símbolo polisémico*, mediante la imagen y la música verbal que desautomatizan (Shklovski) la percepción, mediante la subversión de la literalidad y la apertura metafórica hacia otra dimensión semántica." Creo que algunas microficciones tienen ese *surplus*, ese añadido. Todos mis textos ciertamente lo buscan, aunque en estos cuatro libros hay algunos más caracterizados por la descripción y la expresividad pura, y otros que imbrican lo narrativo en una textura que lleva siempre hacia la eclosión transfiguradora del destello poético.

2. –Toda literatura, creo, desautomatiza el lenguaje y la percepción y, por ende, transfigura la realidad expresada, cualquiera sea su naturaleza, explorando y explotando su capacidad simbólica y metafórica. Yo podría pensar a partir de tu respuesta, y no sé si estás de acuerdo, que este mecanismo es, al cabo, lo que estás señalando como la potencia "poética" de la literatura: la poeticidad como condición de lo literario. Sin embargo, este mecanismo estético ha encontrado, desde siempre, determinadas formas expresivas que, como bien señalás, cruzan fronteras cada vez más. Pero no las cruzan totalmente: hay algo específico en la forma que cada género ofrece. Un poema puede soportar no ser verosímil, por ejemplo, y una novela no. Vos sos una escritora muy hábil y versátil en, precisamente, el manejo de muchos géneros: escribís novelas, cuentos, ensayo, poesía, microficciones. ¿Qué necesidad creativa te lleva a escribir una novela o un cuento y qué necesidad creativa te lleva a escribir una microficción?

–Sí, estoy de acuerdo en que la "poeticidad" es la condición de lo literario. Pero no siempre se la encuentra en la misma concentración. Creo que cuando identificamos un texto como "poético" es justamente porque allí encontramos la poeticidad en alto grado. Potenciada, recargada, condensada. Si Mallarmé decía que el mundo existe para

desembocar en un libro, yo diría que la literatura existe para desembocar en la poesía. Es el sedimento, el decantado, que nos deja la lectura de textos literarios.

En cuanto a las divisorias de aguas genéricas, es complejo determinar por dónde pasan. No todas las narrativas son o deben ser verosímiles (pienso en el relato fantástico, en la ciencia ficción, en el género maravilloso, o el *fantasy*, tan de moda hoy y que no solo produce novelas sino sagas enteras). En todo caso, dentro de su contrato, las narrativas arman su propio verosímil…

Bien, si pienso en mi propia experiencia, cuando escribo una novela es porque tengo en mente, ante todo, personajes: historias de seres a los que les suceden cosas y que se van transformando; con el cuento pasa lo mismo, pero los personajes tienen menos desarrollo, lo que importa es lo que les pasa en el breve lapso del relato. En el ensayo los temas, los deslindes y debates conceptuales, son lo importante. Entre poesía y microficción sería difícil para mí distinguir porque creo que casi todas mis microficciones son muy poéticas. Si las comparo con los trabajos de autores que son claramente microrrelatistas no líricos, encuentro por ejemplo que muchos buscan giros sorprendentes en la acción, efectos humorísticos, sorpresas eruditas. Me doy cuenta, sí, mirando mis propios textos, de que hay una diferencia entre la mayoría de los textos en los dos primeros libros (*Visiones* y *Forma oculta del mundo*) y la mayoría de los dos últimos (*Esperan la mañana verde* e *Historias del Cielo*). Los primeros sobre todo describen y definen por vía metafórico-simbólica. Los dos últimos son más narrativos pero creo que no por eso menos poéticos. Me parece que textos como "Transparencia", como "Golpeando a las puertas del Cielo", o "Fragilidad de los vampiros" cuentan cosas que les suceden a personajes. Sin embargo, el efecto lírico transfigurador es muy fuerte.

3. –Me acordaba, ahora que hablamos de lo verosímil, de aquella máxima aristotélica en Poética *que apoya esto que decís de que cada narrativa arma su propio pacto de credibilidad: es preferible, decía, lo imposible verosímil a lo posible inverosímil. La verosimilitud —en este amplio sentido que le dan vos y Aristóteles— y la ficcionalidad son condiciones de las microficciones, pero ¿lo son de la poesía?*

–La poesía siempre tiene un tipo particular de verosimilitud porque requiere una posición muy fuerte del sujeto que construye toda una estructura concentrada de sentimientos y percepciones del mundo por la doble vía de la música y la metáfora, y lo hace como una forma de verdad y de "sinceridad" participativas. A tal punto que las emociones y las visiones del sujeto lírico impactan (si la poesía funciona) en los sujetos lectores, que los hacen propios, como un patrimonio común humano. Por otra parte, en tanto que construcción la poesía es siempre ficcional. Establece un contrato literario, tiene un marco genérico (entendido de manera más laxa o más estricta), es un

artificio estético que, en sus mejores expresiones (o al menos, en las que yo prefiero), fluye con una naturalidad y una fuerza que nos hace olvidar el artificio…

4. –Tengo conmigo un texto tuyo que mencionaste en otra respuesta: "La transfiguración genérica. Reflexiones en torno a *Bosque de ojos* y *Árbol de familia*". *Allí citas a Lagmanovich: "los poemas sólo saben ser poemas". También recogés lo que me dijiste antes, que la literatura desemboca en la poesía y agregás que es el punto de partida de muchas de tus narraciones. Pero, tal y como demuestran las transfiguraciones genéricas, no son necesariamente lo mismo la poesía y lo poético; la asimilación se hizo, quizás, en el Romanticismo, cuando se impulsó una consideración "superior" —si me permitís el término un tanto simple—, de la poesía frente a los demás géneros literarios porque allí, precisamente, radicaba la poeticidad como cualidad estética esencial no sólo de las artes, sino incluso de la vida y hasta de la filosofía. Nuestra tradición literaria y crítica hoy está empapada de esta máxima. Justo hoy, por ejemplo, leía un breve texto de Bonnefoy que comienza "Yo no he elegido la literatura, sino la poesía. No son la misma cosa". La autonomía de la poesía señalada aquí por Lagmanovich parece ir en esa misma dirección; también el ser origen y* telos *de otras creaciones no poéticas que vos señalás en* "La transfiguración genérica". *¿Es así? ¿Es para vos la poesía el arte literario mayor? Comprendo que en las microficciones preguntarse por el deslinde genérico poesía/ prosa es quizás inoperante, pero también resulta insoslayable.*

–Para mí la poeticidad es una condición fundadora. Te arma la mirada. Escribo desde ese lado, desde esa perspectiva, así sean poemas *sensu stricto*, poemas en prosa o microficciones, cuentos o novelas. En los cimientos, y en el decantado de esa lectura está la poesía. Me gusta pensar que a un lector, cuando cierra una de mis novelas, le queda ese impacto transfigurador de lo poético. En el sentido de que su percepción del mundo se transformó en la travesía del relato. Algo que antes estaba en sombras fue iluminado. Algo se descolocó o se recolocó.

Lo que dice Lagmanovich, en cuanto a que los poemas solo saben ser poemas, apunta, me parece, a que los poemas desplegarían menos estrategias. Si algunas microficciones narrativas pueden imitar al poema o compartir algunos de sus procedimientos constructivos, no sucedería lo mismo a la inversa. Al poema, en sí mismo, no le interesa narrar. Sería pura expresividad metafórico-simbólica. Para mí la narrativa brevísima resulta un excelente trampolín para estructurar y vertebrar esa expresividad, e incluso incrementar la eficacia expresiva.

5. –Cuando abrí Historias del Cielo *leí y marqué con sumo interés en tus palabras preliminares la vinculación de este libro a tu pasión por las paradojas, la declaración de que este libro te acompaña en un proceso de conocimiento donde no pueden entrar ni la ciencia ni la filosofía, un proceso quizás interminable para vos. Me quedé con la curiosidad de saber*

más sobre todo esto que decís, sobre el sentido profundo para vos que tiene este libro que, decís, "envejece junto conmigo". Ahora tengo la oportunidad de pedirte que me cuentes más.
–Hay una larga tradición de imaginar el Cielo, en todas las religiones, que siempre postulan un lugar Otro donde seguimos existiendo, más allá de esta vida. Sin embargo, hacerlo por fuera de los sistemas teológicos y mitológicos, librándonos a la sola especulación por los caminos de la paradoja, sigue siendo un desafío válido para cualquier escritor. Lo asumí hace unos años, llevada por un sueño que me sucedía en la puerta del colegio de Castelar donde cursé la primaria y la secundaria. Allí, tomado de la reja, estaba un amigo de esa época, un miembro del grupo de teatro con el que montamos y presentamos dramas de Arthur Miller y de García Lorca. Empezamos a hablar y a reírnos como si el tiempo no hubiera trascurrido. Sólo al borde del despertar me di cuenta de que él (secuestrado en los años de la dictadura militar) había muerto hacía muchos años y que entre los dos, a esa altura, mediaba la misma distancia temporal que entre una madre y su hijo[1].

La sorpresa, el punzón de la angustia en el medio del pecho, me trajeron entonces la memoria de mis propios padres, a cuya edad final me iba acercando inexorablemente. Pronto ellos serían mis hermanos y coetáneos, así como algunos otros *serán hijos de sus hijos en el Cielo. Los esperarán, absurdamente jóvenes, como lo eran cuando los despidieron a la puerta de casa para ir a una guerra o al viaje que los mataría* (Lojo, 2011, p. 17). En ese momento, en el despertar, surgieron los primeros versos del libro (después incluido en *Bosque de ojos*), que iba a llamarse, jugando con el absurdo, *Historias del Cielo*.

¿O no es el Cielo, justamente, ese lugar en donde ya no puede hablarse de historias ni de Historia? Donde no se teme perder lo que siempre está, ni se tiembla por dejar de ser lo que para siempre se es. Donde no hay dolor, hijo de la pérdida, porque *ya no existe la vida, que teme, pierde, duele, tiembla y muere* (Lojo, 2011, p. 23). Allí llegan, menesterosos, los humanos, para curarse de la enfermedad de vivir, como los peregrinos van a la fuente de los milagros, cargando sus *conciencias de animales anómalos, estrelladas contra sus límites* (Lojo, 2011, p. 62).

¿Se aspira al Cielo para dejar de sufrir, o para que cada dicha, por fin, sacie? ¿Para que todo tenga sentido y perduración y se ilumine con la mirada de Dios, *como la mota de polvo que, apresada por la luz un solo instante, / titila y resplandece*? (Lojo, 2011, p. 31). Acaso uno de los terrores de la conciencia contemporánea (como lo apunta Javier Marías en algún lugar de su gran trilogía *Tu rostro mañana*), derive de la desactivación de una metáfora central en la tradición judeo-cristiana, capaz de infundir a la vez espanto y seguridad: la del "ojo de Dios": el intérprete supremo, el Ojo Omnisciente que todo lo veía, todo lo sabía, y todo lo preservaba en su eterna memoria para absolver o

1. La potencia de ese sueño fue una onda expansiva, que está en la base de mi última novela: *Todos éramos hijos* (2014), una autoficción basada en esos años de teatro y adolescencia, en la época de los setenta.

condenar, a la hora del último juicio. Sin embargo, esta mirada ubicua e implacable redimía a los hombres del peor de los infiernos: el de haber pasado en vano, el de disolverse en la nada absoluta, sin ese Testigo capaz de asignarles a sus dichos y sus hechos valor de realidad.

El Cielo no es uno, cabe pensar, sino diverso. ¿Coinciden acaso los volcanes del machi ranquel "Mira más lejos", que es un hombre y es un águila y arderá sin quemarse en el centro del fuego madre, las Moradas de Teresa, o la danza sagrada del poeta sufí? Seguramente no, pero cada uno –bien lo sabía Emanuel Swedenborg– construye su propio trasmundo en el que habitar. Y los poetas somos de algún modo, chamanes que entramos y salimos de otros planos de la realidad.

¿Cuál será mi Cielo propio?, pensé muchas veces. Tal vez el que me mostró mi padre, en otro sueño, y así consta y lo recoge mi libro: *Aquí nada se pierde y todo se transforma. Aquí nada muere. Somos la gente de la tierra, las criaturas del árbol, la semilla que florece sin fin* (Lojo, 2011, p. 69). Estaba esperándome bajo los arcos verdes, en un claro del bosque.

6. –Te confieso que al leer este libro quedé, en la paradoja de que el Cielo es cobijo y pérdida, seguridad y espanto, muy perturbada por la fuerte impresión de la presencia de la Tierra en el Cielo. Un poema como "Los niños tontos", por ejemplo. Tu Cielo poético siento que es, con frecuencia, una prolongación de los espantos de la vida terrena: una zona sin respuestas y sobre todo sin tiempo. Y ese no tiempo no es eternidad, es vacío. Hay dolor allí, hay revelaciones que suscitan perplejidad y profunda nostalgia y no hay Dios, no hay consuelo. Acercarte a la certidumbre de que podrías ser la madre de tus pares o de que pronto tendrás la edad en que tus padres murieron son irrefutables, inevitables y tremendos hechos de la vida. Pero hay, no obstante, una zona de cierto consuelo en "los Maestros", las palabras de los sabios que logran integrar la crueldad al ciclo pleno de la naturaleza. Ante esto, decís arriba, el poeta es un chamán. Vinculo esta idea a tu profundo interés por las figuras populares chamánicas argentinas o los seres féericos, tan presentes en tu hermoso libro El libro de las Siniguales y del único Sinigual. *Supongo que no poco tiene que ver tu herencia gallega en esta vía mágica de consuelo. ¿Podrías hablarme de esto?*

–¿Existe una reparación posible para las tragedias de la vida terrena? ¿Podemos imaginar otro mundo donde cese la ley de la "belleza espantosa"? Creo que *Historias del Cielo* no encuentra otras respuestas que la ambivalencia, la oscilación pendular entre la esperanza y la desesperación. Porque quizás ese otro mundo/mundo otro, no sea, en efecto, sino un Cielo infernal, una zona de vacío marcada por el sin sentido, donde añoremos incluso el dolor del reino de este mundo, porque ese dolor nos devolvería espesor, realidad: *Tal vez hemos estado allí, antes del nacimiento, y viajamos a la Tierra*

para que algo nos sucediera, realmente. Para que algo doliera de verdad, para que las pérdidas fueran irreparables y raros y únicos los gozos. Para que pudiéramos soñar la felicidad como la falsa memoria de un Cielo inexistente (14).

Pero del lado de la esperanza están los "maestros", con sus dichos apócrifos, inspirados a veces en personas históricas (como Santa Teresa) o en personajes imaginarios que representan culturas ancestrales (como el chamán Mira más Lejos). Estas figuras ya no preguntan, conjeturan, acusan, o se torturan. Constatan. Simplemente, son. Como las Siniguales, que no hacen milagros ni tienen los poderes mágicos de las hadas tradicionales. Su capacidad de milagro la emplean *solo en ser, con tanta sutileza*. Resisten y se auto regeneran, creativas, sobreviviendo a los daños y a las catástrofes, resistentes a todas las especies predadoras, y en especial *a la especie más terrible, que es la humana*; *vueltas a nacer y a coser con las manos quebradas, con los retazos de los cuerpos, con los hilos del pensamiento. Imposibles de borrar, inmortales e inexplicables huellas de una belleza que persiste.*

Las Siniguales no pertenecen a una mitología ya existente, aunque funcionan en el contexto simbólico y cultural del imaginario gallego y se comprenden bien dentro de él: la fascinación por los seres pequeños, frágiles y también misteriosos, como las luciérnagas, la naturalidad con que lo sobrenatural se entrevera en la vida cotidiana, porque en definitiva, es parte de ella.

Con las Siniguales se instala otra perspectiva. La inmersión en una realidad que lleva dentro de sí una trans-realidad sagrada, donde todo, aun lo espantoso, se integra y tiene sentido, y la fuerza de lo mínimo sobrevive.

7. –En relación con esto, tuve acceso hace poco a un texto tuyo, no sé si inédito todavía, "Una poética de la memoria ancestral", en donde reflexionás sobre la función mediadora que tiene el poeta entre este mundo y "el Cielo". El poeta recorre estas dimensiones, es un chamán que custodia y alimenta la "memoria ancestral", una memoria "total" de este y todos los mundos, espacios y tiempos. Pero esta es una función, decís, que el poeta alcanzó cuando, precisamente, la poesía ganó autonomía en el Romanticismo y se liberó de la sujeción religiosa y filosófica. La autonomía se reforzó con el simbolismo, se potenció con el surrealismo y hoy es parte identitaria del terreno poético. Sé que entre tus referentes poéticos está Hölderlin. En él, sabemos, marca Heidegger el origen de esta autonomía para la poesía y define, desde la filosofía, toda la tradición de la poesía moderna de la que formás parte según se desprende de tu consideración del hecho poético y del poeta. Pero, ¿hay autonomía? ¿qué tipo de diálogo mantienen tus textos con la religión y la filosofía?

–Sí, se trata de un texto aún inédito, que presenté hace poco en un panel plenario, en Brasil (Lojo, 2017). Ese ensayo establece una analogía entre el trabajo del chamán y las

visiones de los poetas. No se trata de una afirmación literal, sino de una aproximación metafórica que pretende iluminar un núcleo de verdad. No es que vea la poesía como una religión. Y mucho menos aún como una religión institucional. Pero creo que la poesía sí está vinculada con la experiencia religiosa en un sentido "salvaje". No establece dogmas, no edifica sistemas teológicos. Su territorio, sin embargo, coincide en parte con el religioso. La poesía no es una especulación racional ni se fundamenta en ella. Requiere fe en sus propias visiones. Afirma lo que construye sin que esto pueda ni deba ser sometido a pruebas de validación.

Me gusta la imagen del chamán porque está vinculada con la magia. Y tanto la poesía como la magia son procesos de transformación de la realidad, e implican un descubrimiento de afinidades profundas y secretas entre los seres. Por otra parte, los chamanes, si bien operan dentro de un marco de creencias colectivas, son aventureros individuales. Practican el éxtasis: el salir de sí mediante la experiencia de un "vuelo" que los lleva a un plano no ordinario de realidad (o a una realidad no ordinaria). En el caso de los chamanes de la tradición universal, se supone que estos viajes del alma les permiten acceder a conocimientos sagrados y poderes curativos. ¿La poesía cura también? No lo sé. Perturba, inquieta, azora, desconcierta, deslumbra, des-coloca. Saca al ser fuera de sí para devolverlo a un centro abismal. Se parece a un viaje místico. Tal vez lo sea, aunque ese viaje no tiene que ver con la santidad asociada a las grandes figuras de la mística cristiana: un San Juan de la Cruz, una Santa Teresa de Ávila.

En otro sentido, la poesía se relaciona con la filosofía (en particular con la metafísica) justamente por su poder de perturbación. Por su inquietud, por su inconformismo. Por su radicalidad en su búsqueda de sentido. Por su voluntad de conocimiento absoluto.

8. –*Quisiera preguntarte por tus ensayos. Concretamente, sobre tus ensayos de poética sobre tu propia obra. Me interesan mucho los poetas, como es tu caso, que tienen la habilidad de visitar con conciencia crítica-analítica su propia obra. No es algo sencillo de hacer. ¿Cómo puede un poeta hacer poética con su obra? ¿Tiene que operar algún tipo de desdoblamiento? ¿Ocurre con la autopoética lo mismo que ocurre con la autobiografía?*

–Realmente toda esa producción metatextual y autotextual, antes que obedecer a un propósito personal deliberado, más bien respondió a pedidos puntuales de otras personas e instancias: mesas de escritores en congresos, entrevistas como esta, reflexiones sobre "cocina de autor" para publicarse en revistas especializadas. Cada solicitud fue un desafío. Y, en efecto, no es fácil hacerlo. Tal como sucede con las autobiografías, que mencionas aquí, las autopoéticas son autoconstrucciones. No es que esto implique una voluntaria insinceridad. Simplemente, nos vemos como podemos vernos. Nos auto-in-

terpretamos, sin que esto anule las interpretaciones que los críticos puedan hacer. Pero hay una diferencia, sin duda, y es la imbricación del sujeto lírico en la persona humana del que escribe. Hay una perspectiva que solo es propia del autor/a y solo es posible desde ese lugar. No sé si es un lugar privilegiado en cuanto a la lucidez. Sin duda, es un espacio único, que ningún otro puede ocupar. Supongo que eso aporta un interés especial a las reflexiones de los poetas sobre sus obras.

9. *–Por último, María Rosa, y con visión amplia de todo tu trabajo en todos los géneros: ¿ha cambiado en algo tu manera de crear y de entender el hecho literario desde tus primeros textos como* Visiones, Canción perdida en Buenos Aires al oeste, Marginales *a los últimos como* Todos éramos hijos, El libro de las Siniguales y del único Sinigual *o* Bosque de Ojos?

–Me parece que siempre, antes y ahora, hubo varias razones en juego para impulsarme a escribir. Una de ellas, muy fuerte, es la percepción aguda de un "déficit de realidad" que únicamente la "puesta en palabras" podría compensar. La vida es un flujo desorganizado e incesante que solo podemos aprehender/detener de a ráfagas, cuando lo verbalizamos. Arrojamos al mundo una red para pescar sentidos, para evitar que todo se desvanezca en el silencio y el olvido, para comprender y para recordar, para saber quiénes somos. Nos vemos en los relatos, nos contemplamos en el espejo oscuro y también radiante de las metáforas. Ilusión de permanencia, sin duda, porque el ser sigue escurriéndose y transformándose y es inaprehensible como un tornasol o un relámpago dentro de la corriente.

Por otra parte, para mí escribir fue y es necesario como práctica, como actividad vital. Antes aguardaba revelaciones. Escuchaba, sobre todo. Quizá porque durante muchos años solo escribí poesía, no narrativa. Y la poesía tiene que ver especialmente con la espera de algo que sucede a pesar de uno. No significa que no exista esfuerzo constructivo. Pero la chispa detonante es la revelación: algo se presenta ante nosotros, se hace en nosotros y a través de nosotros prácticamente sin que podamos provocarlo o evitarlo.

Cuando se abordan proyectos narrativos y novelas en particular, todo es algo más complicado en cuanto a su desarrollo. Se elaboran estructuras, se cuentan historias de cierta extensión y complejidad, se crean personajes. Y en el caso de la narrativa de la memoria y de la narrativa histórica, en las que he trabajado especialmente, la cuestión de la verosimilitud requiere, además, una tarea de preparación y de investigación previas.

La espera y la escucha siguen existiendo, pero se unen a una acción muy laboriosa. Y no siempre las revelaciones aparecen. Es como un camino ascético, por momentos, con pocas gratificaciones.

No obstante, en esa tarea de construcción difícil irrumpen sorpresas y descubrimientos. Los planes previos no se cumplen o se desvían, porque los personajes actúan como si tuvieran, y lo tienen, su propio ser.

Me parece que si hay un hilo conductor, desde el principio al fin de esa obstinación creativa es la fe que en que las palabras pueden llegar a combinarse de tal manera que me iluminen sobre algo que ignoro. O que apenas intuyo confusamente y que no puede ser visto, comprendido ni manifestado de otra manera.

Y si algo ha cambiado es una mayor aceptación de que el trabajo puede ser arduo y aparentemente estéril. Pero al final, algo surgirá que lo justifique. La misma tarea de búsqueda, por árida que a veces se vuelva, nos coloca pese a todo, en una mayor intensidad de la vida.

Inventar. *In-venire* en su sentido etimológico. Inventar es encontrar y descubrir, Crear como toparnos con algo que ya existía pero de lo que no teníamos conciencia. Algo, quizás, que recordamos y que olvidamos. Un original que se perdió y que cada reescritura trae a luz con variantes, desde códigos nuevos.

Referencias Bibliográficas

Depetris, C. (2004). La inexorable tentativa de la poesía: preguntas a María Rosa Lojo. *RILCE, 20* (2), 191-198. Disponible en http://dadun.unav.edu/handle/10171/5414

Lojo, M. R. (2011). *Bosque de ojos.* Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R. (2013). La transfiguración genérica. Reflexiones en torno a *Bosque de ojos* y *Árbol de familia*. En Altamiranda, D. & Salem, D. (Comps.). *Narratología y discursos múltiples. Homenaje a David William Foster* (pp. 247-254). Buenos Aires: Centro de Estudios de Narratología/Editorial Dunken.

Lojo, M. R. (2014). Reflexiones en torno a *Bosque de ojos* y *Árbol de familia*. *La Balandra* (9). Recuperado el 3 de mayo de 2018, de http://la-balandra.com.ar/bonus-track-la-transfiguracion-generica/

Lojo, M. R. (2017, noviembre 22, 23 y 24). Una poética de la memoria ancestral. Trabajo presentado en el *Evento integrado LHM 2017 - XIII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e IV Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano (SLHM). III Seminário Internacional e IV Congresso Nacional em Estudos da Linguagem (SNEL). III Seminário Internacional de Etnia, Diversidade e Formação. II Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvel da Rede Paranaense de Leitura*. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, Paraná.

Autores

Autores

María Isabel Calle Romero. Doctora y profesora de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España) desde el año 2003. Escribió su tesis doctoral sobre la poeta Alejandra Pizarnik con el título *La poesía de Alejandra Pizarnik: fijación del corpus poético e interpretación y análisis simbólico de su obra,* cuya segunda parte se publicó a través de la editorial Publicacions URV. Fue secretaria de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) durante los años 2009-2011. Fue miembro del comité organizador del VIII Congreso de la AEELH ("A través de la vanguardia. Orígenes, desarrollo, transformaciones", Tarragona, 2008) y del IX Congreso de la AEELH ("Literatura de la Independencia - Independencia de la Literatura", Santander, 2010) y organizadora de los seminarios "A propósito de Alejandra Pizarnik" (Tarragona, 2010) y "*Extracción de la piedra de locura,* Alejandra Pizarnik" en 2013. Participó y organizó diversos congresos (París, Tarragona, Alicante, Cádiz, Santander, entre otros) y publicó en diferentes revistas sobre la figura de Alejandra Pizarnik. Integró diversos proyectos de innovación docente y de literatura de género, así como miembro del grupo de investigación GRLMC (Research Group on Mathematical Linguistics) en el área de estadística literaria. Premios Jaume Vicens Vives a la Excelencia en la Docencia Universitaria y a la Calidad Docente, otorgados por la Generalitat de Catalunya y el Consell Social de la Universitat Rovira i Virgili el año 2011.

Enzo Cárcano. Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (ILAR, UBA). Máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona (España). Actualmente, trabaja en la USAL como investigador del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO), y como profesor adjunto de Teoría Literaria. Es miembro del Comité Ejecutivo de la colección La vida en las Pampas, que dirige María Rosa Lojo en Editorial Corregidor. Con esta última, coeditó *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2017).

Susana Cella. Doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se desempeña como profesora titular regular de Literatura Latinoamericana II, dirige proyectos colectivos de investigación (UBACYT) y tesis de maestría y doctorado. Ha sido miembro de la Comisión de Doctorado e integra el Con-

sejo de la Maestría en Literaturas Extranjeras y Comparadas. Fue becaria de la Universidad de Buenos Aires. Publicó los poemarios *Tirante, Río de la Plata, Eclipse, De Amor*, *Entrevero, Incidentes, El fondo*; las novelas *El Inglés* y *Presagio*, el ensayo *El saber poético,* el *Diccionario de Literatura* Latinoamericana, ediciones de poetas y narradores con estudios preliminares, y dirigió volúmenes de estudios literarios. Ha participado como expositora invitada en congresos, jornadas, ferias de libro, festivales poéticos, cursos y seminarios de grado y postgrado en Argentina y el exterior. Publicó poemas, relatos y ensayos en Argentina, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, México, Perú y Uruguay. Traduce literatura en lengua inglesa. Obtuvo la beca ILE para la realización de estudios en Dublín (Irlanda). Coordina del Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación. En periodismo cultural ha colaborado en los diarios *Clarín*, *El Cronista*, la Agencia Télam y continúa en el suplemento *Radar* de *Página 12*.

CAROLINA DEPETRIS. Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como investigadora en el Centro Peninsular en Humanidades y en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de este país. Entre sus libros, destacan *Aporética de la muerte. Estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (Madrid: UAM ediciones, 2004), *La escritura de los viajes* (México: UNAM, 2007), *El héroe involuntario. Frédéric de Waldeck y su viaje por Yucatán* (México: UNAM, 2014). También ha publicado los resultados de investigaciones en numerosas revistas nacionales y extranjeras y en capítulos de libros. Es autora de los poemarios *De consolaciones y otras crueldades* (México: Scripta, 2003) y *Pequeño mal* (México: Libros Magenta, 2014). Dedica sus estudios a la poética y estética literarias y a la literatura de viajes.

MARÍA ELENA LEGAZ. Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma institución. Entre sus publicaciones, se destacan: *Escritoras en la sala. Norah Lange, imagen y memoria* (Córdoba, Alción, 1999); *La escritura poética de Olga Orozco. Una lección de luz* (Buenos Aires, Corregidor, 2010). En calidad de compiladora: *Un tal Julio, Cortázar otras lecturas* (Córdoba, Alción, 1998); *Desde la niebla*. *Sobre lo autobiográfico en la literatura argentina* (Córdoba, Alción, 2000); *Cercanías. Sobre literaturas del Mercosur* (Córdoba, Ferreyra Editor, 2004); *Espacios y discursividades. Ensayos críticos sobre literatura argentina y brasileña* (Córdoba, Recovecos, 2008); *Conflictos y utopías. Debates en la literatura y la crítica argentina* (Córdoba, Recovecos, 2012).

MARÍA ROSA LOJO. Profesora y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora principal del CONICET y profesora del Doctorado en la

Universidad del Salvador. Es miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Ha dirigido proyectos de investigación nacionales (PIP del CONICET) e internacionales. Ha publicado más de ciento setenta trabajos académicos y es autora (o co-autora), entre otros, de los libros de ensayo *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994); *Sábato: en busca del original perdido* (1997); *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (1997); *Los 'gallegos' en el imaginario argentino* (2008) (dir.), *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010* (2010, dir. con la co-dirección de Michèle Soriano). Coordinó la edición crítica de *Sobre héroes y tumbas* para la Colección Archivos (2009) y dirigió las ediciones críticas de *Lucia Miranda (1860)*, de Eduarda Mansilla (2007) y de *Diario de viaje a Oriente (1850-51),* de Lucio V. Mansilla. Es directora general del CECLA (Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina, Universidad del Salvador), y de las colecciones EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina, siglos XIX y XX) y La vida en las Pampas (ensayo), ambas en la editorial Corregidor. Fue curadora literaria de las muestras *Leopoldo Marechal 1900-1970* (Tecnópolis, marzo 2015) y *El gran juego de Leopoldo Marechal* (Casa Nacional del Bicentenario, junio 2015) y directora académica del Coloquio académico internacional del mismo nombre. Como narradora, publicó ocho novelas; entre ellas, *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) y *Todos éramos hijos* (2014); y cuatro colecciones de cuentos; el último: *Cuerpos resplandecientes* (2007). *Bosque de ojos* (2011) reúne sus microficciones y textos poéticos. Parte de su obra de ficción ha sido traducida al francés, inglés, italiano, tailandés y gallego. Obtuvo, entre otros, el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985) y en novela (1986); el Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea en narrativa (1996); el Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); el Premio Konex a las Letras argentinas (1994-2003); el Premio Nacional Esteban Echeverría (2004), la Medalla de la Hispanidad (2009), la Medalla del Bicentenario, otorgada por la Ciudad de Buenos Aires (2010), y el Premio a la Trayectoria en la categoría Literatura (2014), de APA (Artistas Premiados Argentinos).

Gabriela Milone. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Docente de la misma institución e investigadora de CONICET. Directora del proyecto de investigación "Figuras singulares: una cartografía para leer escrituras contemporáneas" (avalado y subsidiado por Secyt, UNC). Ha publicado *Luz de labio. Ensayos de habla poética* (Portaculturas, 2015); *Pensamiento filosófico y experiencias religiosas en la poesía argentina contemporánea* (Editorial Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Serie Tesis doctoral, e-book, 2014); *Héctor Viel Termpeley. El cuerpo en la experiencia de Dios* (Ferreyra Editor, Córdoba, 2003). Es co-autora de *Georges Bataille. Inhumanidad, erotismo y suerte* (Alción, 2008) y de *La escritura y lo*

sagrado (Alción, 2009). Es compiladora de *Violencia y método. De Lecturas y críticas* (Letranómada, 2014) y de *La obstinación de la escritura* (Postales Japonesas, 2013).

CRISTINA PIÑA. Poeta, ensayista, profesora y traductora. Publicó once libros de poemas, el último es *Travesías* (2016) y está en prensa *La grande bellezza*; trece libros de ensayo y crítica literaria, de los cuales tres están dedicados a la teoría y la crítica literarias, y siete, a Alejandra Pizarnik. El último publicado es *Denevi/1955* (2018). Actualmente está terminando la nueva biografía de Alejandra Pizarnik, conjuntamente con Patricia Venti, cuya edición se prevé para noviembre/diciembre 2018. Ha sido profesora en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde, a partir de 1986, ha dictado como profesora titular las asignaturas Teoría Literaria I e Introducción a la Literatura. Actualmente está jubilada. En 1982 ganó la Beca Fulbright (*International Writing Program* - Iowa University) y en 1998, la Beca de Traducción del Ministerio de Cultura de Francia. Ha dado conferencias como invitada en España, Reino Unido, República Checa, París, Jerusalén y México. Recibió el Premio Konex en Teoría Literaria y Lingüística (1996-2006), el Konex de Platino en Traducción (2004-14) y la Mención de Honor Domingo Faustino Sarmiento del Senado de la Nación por su trayectoria (2011). Tradujo del inglés y el francés más de ciento cincuenta libros y piezas teatrales, por los cuales mereció diversos premios además del mencionado.

TOMÁS VERA BARROS. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y docente de literatura argentina contemporánea en la Universidad Nacional de La Rioja. Ha dictado cursos y seminarios en carreras de grado y posgrado de distintas universidades de la Argentina. Ha editado y compilado *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental* (Interzona, 2013), *Walter Benjamin. Estética de la imagen* (La marca editora, 2014) y *Exposiciones. Metapoéticas en la literatura argentina* (Epoké, 2011). Es autor de *La constelación experimental* (Universidad Nacional de Córdoba, 2015) y de *El vasto pensamiento de la sombra. Identidad, Historia y Nación en Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones* (Lambert Academic Publishing, 2012), entre otros. Actualmente, está desarrollando investigaciones sobre tradición y experimentación en la literatura y el arte del noroeste argentino. Reside en la ciudad de Córdoba, Argentina.

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA. Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Investigador Independiente del CONICET. Profesor asociado efectivo de la cátedra de Literatura Argentina II (FFyL, UNCuyo). Se ha dedicado al estudio de la lírica argentina contemporánea y de la predicación metafórica en el discurso literario y en otros discursos sociales. Docente invitado en las universidades de Leipzig, Bretagne Sud, Université de Limoges, Navarra, Católica de Valparaíso,

UNISINOS (Brasil), Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis), Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional del Nordeste y Universidad Nacional de Villa María. Entre sus publicaciones, cabe destacar los libros *Metáfora y simbolización en* Altazor (Mendoza, 1994); *Orfeos argentinos. Lírica del '40* (Mendoza, 2001); *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40* (Buenos Aires, 2005)*; Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto* (Córdoba, 2010), y en colaboración: *Poéticas de autor en la literatura argentina. Desde 1950*, volúmenes I y II (Buenos Aires, 2007/2010) y *Poesía argentina. Dos miradas* (Buenos Aires, 2008, en co-autoría con Marta Elena Castellino). Editó, de Leopoldo Lugones, *Filosofícula* (2013); de Alfonso Sola González, *Obra poética* (2015); y de Daniel Devoto, *Antología poética* (2016).

Normas Editoriales para la Presentación de Trabajos

La revista *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

Presentación de los Textos

Los textos serán redactados en español. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.

Todos los textos de investigación deberán ser de carácter inédito y original. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación. La extensión de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de texto: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.

Los textos de investigación serán sometidos a un proceso de evaluación con la modalidad «doble ciego»: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.

Todos los autores deberán enviar un CV breve, en archivo aparte, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

Formato de los Artículos

Se deberán seguir las siguientes especificaciones

Tamaño de la página	A4 (21cmx29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.

Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto, no numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza el artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Sólo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre, apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y *Abstract*	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El *abstract* va en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Palabras Clave y *Keywords*	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las *keywords* van en letra cursiva por ser en lengua extrajera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, sólo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etcétera. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etcétera.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, sólo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a) Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».
b) Paráfrasis o citas indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.
c) Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Puede indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento. En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos

encerrados en corchetes […]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

> En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor […]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de los mesmo… (Cervantes, 1998, p. 10).

La lista de referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace Normas de publicación de la página de la revisa: http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma.

Documentos Disponibles en la Internet

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).

Se incluye la información que está disponible.

La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».

En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s.d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s.d.). Recuperado 20 abril, 2009, de http://www.m-w.com/dictionary/

En la página web de la revista http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma, se puede consultar un documento, en el enlace Normas de publicación (en la sección Acerca de…), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.

EDICIONES UNIVERSIDAD DEL SALVADOR