

La palabra poética frente al misterio: Hugo Mujica, María Rosa Lojo y Enrique Solinas¹

Enzo Cárcano

CONICET, IFLH, UBA - USAL

enzo.carcano@usal.edu.ar

I.

En el panorama de la lírica argentina, por lo menos desde principios del siglo XX, se advierten ciertas continuidades que bien pueden configurar una serie poética de indagación ontológica. Esta, ocasionalmente relegada a los márgenes, tiene aún plena vigencia, y en la actualidad cuenta —por lo menos— con tres voces que destacan por su originalidad: Hugo Mujica, María Rosa Lojo y Enrique Solinas. A pesar de la brecha generacional entre ellos, las obras de estos poetas se inscriben allí como modulaciones líricas que, lejos de la rigidez que imponen la ortodoxia, la doctrina o la confesión, se alzan como una forma de indagar —ya sea que se entienda esta acción como un ir en pos de o un hacer lugar para— el ser o los misterios últimos. Esto no significa que tales proyectos sean meramente tematizaciones de una exploración poética. Por el contrario, se trata, en rigor, de una visión particular de la poesía misma como el escenario de cualquier empresa de ese calado. La lírica de Mujica, de inspiración heideggeriana, por una parte, se propone como despojo y cobijo; lo primero, respecto de la palabra vana, instrumental; lo segundo, en relación con el ser mismo, que acontece en la poesía en tanto desnudez. En Lojo, por otra parte, el quehacer poético — inicialmente grave y hermético, luego más abierto y luminoso— es un derrotero que liga borrosamente al *yo* con el origen, con una memoria ancestral que forma parte de un mundo escondido al que solo unos pocos tienen difuminado acceso. Finalmente, los poemarios de Solinas describen un derrotero —tortuoso al principio, más sosegado después— activo en

¹ El presente trabajo es resultado del proyecto “La lírica de indagación ontológica en el territorio comparatista trans-disciplinar: discursos literarios/filosóficos/religioso-místicos en la poesía de Hugo Mujica, María Rosa Lojo y Enrique Solinas”, desarrollado en el marco del Programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Buenos Aires, dentro del grupo de investigación UBACyT “Los territorios comparatistas: Literaturas nacionales/Regiones culturales/Literaturas extranjeras/Límites. La comparación como metodología y disciplina”, dirigido por la Dra. Susana Cella.

pos de lo inefable, que se busca en los imaginarios autorreferencial y cristiano, pero que siempre se escapa.

II.

La noción de “poesía argentina de indagación ontológica” busca suplir otras menos precisas en cuanto a sus alcances y más problemáticas en cuanto a sus connotaciones, derivadas de una extensa tradición ligada a cierta ortodoxia confesional. La que más arraigo ha tenido es, evidentemente, la de “poesía religiosa”, especie que Roque Raúl Aragón intentó sistematizar en *La poesía religiosa en la Argentina*, trabajo que, no obstante su fecha de aparición (1967), constituye aún el único monográfico sobre la cuestión. Al introducir el tema, el estudioso advierte que “La poesía religiosa de que aquí se trata es mera poesía, solo poesía, con la nota diferencial de referirse a una realidad religiosa en sentido estricto. No proviene de una inspiración sobrehumana, como la mística, ni se dirige a una aplicación piadosa, como la sacra” (1967: 10). Y luego de un repaso panorámico del “acervo popular”, el “tiempo de las vacas flacas” y “el renacimiento católico”, en las conclusiones, Aragón sentencia: “Para que haya en adelante poesía religiosa es preciso que haya vida religiosa. La nuestra se hace cada día más insulsa: la Iglesia cede posiciones; la estulticia, la fealdad, la tristeza, la cobardía se siembran junto a grano bueno y por las mismas manos” (1967: 73). Según se ve, en su visión, que sirve de botón de muestra, la producción de la especie poética religiosa está ligada a una forma de vida y a una institución. A este lastre, se suma la imprecisión que se deriva del sintagma “realidad religiosa”, indeterminación que se repite —aunque ya no desde el dogmatismo o la ortodoxia— en otras aproximaciones al fenómeno, lo que ha llevado a algunos estudiosos a optar por agrupar autores en función de tendencias o movimientos estéticos, como el surrealismo o el neorromanticismo, o de los órganos de difusión de estos —por ejemplo, la revista *Último Reino*—, recurso que no puede resultar más que una solución parcial.

Otro tanto podría decirse de la categoría “poesía mística”, que goza hoy de una renovada popularidad, pero que se sostiene únicamente a fuerza de ignorar su indeterminación y poca capacidad operativa si no es caracterizada en términos literarios y

es, por tanto, abandonada a la teología. Para Michel de Certeau (2006), estudioso de la historia de la espiritualidad, la mística fue, ante todo, un *modus loquendi*, esto es, una forma de hablar —de practicar el lenguaje heredado— que caracterizó a los espirituales europeos de entre los siglos XIII y XVII, momento este último de mayor formalización de la mística como discurso. Con el triunfo de la razón y la sospecha a la que fueron sometidas las instituciones religiosas a partir del Iluminismo, esta *ciencia* —según la denominación de Surin— queda herida de absoluto y muere al no poder dar cuenta de su objeto. Lo que actualmente calificamos como “místico”, por tanto, no son más que jirones de aquel corpus, y su uso hoy, entonces, es necesariamente figurativo. Así, esgrimir la noción de “poesía mística” sin más, sin ofrecer una descripción que dé cuenta de su historia y sus alcances, resulta, a mi juicio, una contribución a la confusión, a la que, por cierto, también se llega cuando se intenta adaptar la categoría a producciones contemporáneas estableciendo desvíos a partir de una supuesta noción “tradicional” de “mística”, nunca del todo aclarada².

La tarea, desde mi óptica, debe ser contribuir a la advertencia de las afinidades estéticas entre los muchos autores que pueden incardinarse en lo que he llamado “poesía argentina de indagación ontológica” sin desdeñar por eso las particularidades de cada uno ni homologarlas dentro de definiciones rígidas que aplanen las diferencias. La noción que propongo aquí —y sobre la que también he reflexionado en otros trabajos (Cárcano, 2018)—, intencionalmente abarcativa, busca poner en primer lugar la poesía como modo de conocer singular, opuesto a la razón moderna y cartesiana, como forma de dar cuenta de las distintas modulaciones que adopta la relación del hombre con el misterio. El foco, como se ve, está puesto no en algo extrínseco a la poesía, sino en ella misma en tanto conocimiento. A propósito, José Ángel Valente ya apuntaba en 1963: “La poesía aparece así, de modo primario, como revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético. Ese conocimiento se produce a través del lenguaje poético y tiene su realización en el poema” (1994: 25). La categoría “poesía de indagación ontológica” no es, entonces, un fin, sino un comienzo que permite adoptar una posición teórica y metodológica rigurosa, pero no inflexible, como la que se deriva de abordajes que

² Para un desarrollo más exhaustivo de la cuestión, remito a Cárcano, 2019.

estriban en dogmas o confesiones que le imponen a la lírica sus alcances e intentan tornarla un acto de fe cuyo sentido dependería de una referencia sobrenatural. Las contribuciones de Heidegger —quizá quien mejor sistematiza el cambio de itinerario, del absoluto religioso al poético, que comenzó con el romanticismo y el simbolismo y catalizó en las vanguardias (Piña, 2018: 103-106)— y las reformulaciones y aportes de Gadamer, Vattimo, Valente y Zambrano, por mencionar unos pocos pensadores, resultan, con las salvedades necesarias en cada caso, directrices para pensar este marco metodológico. Y también, a casi cien años de su nacimiento, destaca la figura de Olga Orozco, cuya heterodoxa obra pone de manifiesto, a la vez, el viraje referido y la vigencia del interés crítico por este tipo de proyectos poéticos.

Incisivo lector de los artistas que trazaron el sendero del desvío hacia el absoluto poético —ante todo, de Hölderlin y Novalis, adalides del Romanticismo alemán, pero también de Baudelaire y el simbolismo francés—, amén de otros escritores anteriores y posteriores, como el Maestro Eckhart, Angelus Silesius, Rilke, Trakl, Celan o René Char, para Heidegger, “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: 11-12). El pensador alemán, como se ve, le confiere al poeta un lugar capital en el acontecer del ser en la palabra, que es el modo del existir auténtico del hombre, de su posibilidad de habitar el mundo. De esta manera, los textos heideggerianos recuperan el pensamiento poético y lo oponen a la razón que la modernidad ha entronizado en su metafísica de la presencia, que ha comportado el olvido de la diferencia ontológica y, por eso y al mismo tiempo, un vivir inauténtico. Así, confluyen, en la obra del autor de *Ser y tiempo*, tradiciones —la mística y la romántica— que hacen de la palabra poética el lugar de la búsqueda ontológica. Continuada en varios aspectos del espíritu de Heidegger, la española María Zambrano compara la filosofía y la poesía como modalidades cognoscitivas y sostiene que la última es, ante todo, búsqueda como creación, ya que “no va a captar lo que ya tiene ‘número, peso y medida’. No va, como la filosofía, a descubrir [...] las leyes de la creación, sino que va a encontrar el número, peso y medida que corresponde a lo que todavía no lo tiene. Y por eso es padecimiento y sacrificio” (2006: 88-89). Y en su carácter

intrínsecamente original, la palabra poética es un paradójico retrotraerse hacia la incesante y bullente novedad del origen: “eso persigue la poesía: compartir el sueño, hacer la inocencia primera comunicable; compartir la soledad, deshaciendo la vida, recorriendo el tiempo en sentido inverso, deshaciendo los pasos; desviviéndose. El filósofo vive hacia adelante, alejándose del origen, buscándose a ‘sí mismo’ en la soledad, aislándose y alejándose de los hombres. El poeta se desvive, alejándose de su posible ‘sí mismo’, por amor al origen” (2006: 98). Precisamente, remontar el tiempo hacia el origen es el motor de la lírica para Olga Orozco, que concibe la palabra como una interrogación continua que llega hasta la misma imposibilidad de responder —o siquiera de formular— la pregunta última, en línea con las tradiciones romántica y surrealista. A propósito, la autora de *Los juegos peligrosos* escribe: “Creo en una realidad absoluta que abarca planos visibles e invisibles, y que la poesía es una incursión en todos ellos, aún en aquellos que no podemos captar ordinariamente porque nuestros sentidos son escasos, pero que podemos presentir o entrever, aunque sea como un relámpago” (Alifano, 1988-1989: 79). No se trata entonces de hacer legible un arcano, sino de ir hacia aquello ab-soluto, es decir, des-ligado, racionalmente insondable, pero que se siente vibrar en el decir del poeta.

La lírica de indagación ontológica en la que se insertan las producciones de Hugo Mujica, María Rosa Lojo y Enrique Solinas es, evidentemente, por todo lo referido, un territorio *trans*, ya que convoca, a la vez, lo transdisciplinar (literatura, filosofía, mística) y lo transepocal, al estar atravesada por discursos (literarios, pero no solo) anteriores y, en ocasiones, de tradiciones remotas, que también han abordado la cuestión del acercamiento al misterio. El diálogo entre todas estas posiciones que confluyen en la noción de la poesía como un tipo de conocimiento otro, como un modo de indagar en lo más oculto y a la vez propio de la existencia, representa una oportunidad teórica y metodológica para un abordaje comparatístico que preserve la unicidad de cada proyecto estético sin soslayar sus profundas conexiones.

III.

Desde sus comienzos, la lírica mujicana se construye como un diálogo con el silencio, en tanto este representa la piedra angular de la posibilidad de decir una palabra fecunda y

auténticamente significativa, en contraste con la palabra cotidiana, gastada e infértil. Ya en *Brasa blanca*, de 1983, encontramos una pieza como la que sigue:

18.

silencio

alto silencio

ni una voz

que despierte

distancias

la piel de tus ojos,

celeste

más allá

lo eterno

sin descanso

(2016: 22)

Según se advierte en este poema temprano, el silencio, calificado aquí de “alto”, no representa una falta o una carencia, sino, ante todo, una posibilidad. En clara línea con la relectura mujicana de Heidegger, el silencio permite dejar hablar a las cosas en cuanto son, dejar que el ser se manifieste en ellas, sin imponerles la violencia catalogadora del murmullo cotidiano, deslucido, ceñido a lo estrictamente instrumental. La poesía hace lugar al silencio y se opone así a esas “voces que despiertan distancias”, es decir, a la verbosidad catalogadora en que el mundo ha quedado sumido con el triunfo del pensar moderno, racional. Y como respetuoso del silencio, el decir poético también es apertura que se da para abrigar al ser y resguardo de la esencia del hombre, que es tal solo en su relación con él. Toda la trayectoria lírica de Mujica —de notable cohesión y constancia— puede pensarse como una búsqueda del silencio en tanto decir no domesticado y todavía vital en

el que las cosas —y el ser en ellas— hablan; como un ejercicio continuo y renovado de escucha para que se manifieste ese misterio y el hombre pueda *habitar* el mundo. La poesía es entonces, como se puede pensar a partir de la lectura de “Palabras”, de *Paraíso vacío* (1992), la empresa de ir a por la palabra sin la palabra:

Palabras

(Todo ocurrió en palabras que no dicen lo que dicen ni el silencio que las dice, en palabras muertas, en las que la muerte va diciéndose mientras nos decimos, mientras nos habla para llegarnos a callar).

I

Buscabas una, no todas, una palabra en la cual escucharnos, desde la cual llegarnos a decir [...].

II

[...].

Buscábamos la palabra en forma de hueco de esa palabra en todas las palabras, el hueco que hace de toda palabra un eco de ese hueco. Buscabas —lo dijiste cuando ya llorábamos— la palabra que no dice nada, la que se dice ella misma en toda palabra que no la dice, en las que nos decimos para no llegarnos a nombrar (2016: 147)

Contra la lógica racional, no es la palabra la que nombra o delimita el silencio, sino, a la inversa, es este el que habilita la palabra *diciente*, al decir de Gadamer (1993: 20-22), porque el silencio no es un interregno en el maremágnum verbal en el que vivimos, que es más bien ruido e impotencia. Por el contrario, es el escenario donde oír —no poseer— eso que se dice en él, ese hueco que late en cada palabra y que no es sonido, ese fondo en el que acontece el ser, que en la poética mujicana adopta la forma de la grieta, la herida, el desgarró, el relámpago, entre las figuras más recurrentes:

Alto, lejos

Alto,
lejos, por apenas
un instante
la nevadura de un relámpago
 incendia de blanco mis ojos,

después todo regresa a lo oscuro,
 pero ya no es sólo sombras:
 son huellas de lo perdido.

(2016: 235)

Como se ve en esta pieza de *Y siempre después el viento* (2011), es imposible asir el relámpago o eternizar su luz, pero su incendio, aunque efímero, despeja la sombra y señala una dirección: ese “osar andar / sobre el saberse perdido” con el que termina “Osadía” (2016: 240), incluido en el mismo poemario. Abdicar de la palabra que se arroga el poder de agotar el sentido, renunciar a la suficiencia de saber el camino: se trata de asumir la desnudez a la que somos nacidos. En efecto, el despojo recorre toda la poesía de Mujica como la misma actitud vital que hace posible el silencio y la escucha, como se lee en la siguiente composición de *Barro desnudo* (2016):

XXXI

Entre la lluvia
y la mirada
 el vidrio que las separa,
 el reflejo que todo
 empaña.

Al saber hay que despojarlo

del saberse y al decir
de quien lo dice,
porque aun la luz
para la transparencia
es sombra

(2016: 276)

La necesidad del deshacerse de sí como condición *sine qua non* para hacerse escucha allende el *yo* y su saber(se): “cuando llegue la noche / y se nos devuelva el silencio / oiremos al fin el latido” (2016: 192), reza, a propósito, “Tierra desnuda”, de *Noche abierta* (1999). La noche, con sus connotaciones ascéticas, reenvía nuevamente a la desnudez a la que hay que volverse, a eso que vibra detrás del murmullo que no deja escucharlo. Con todo, hay un resto que siempre permanece como pregunta en la poesía de Mujica: Dios. Contra aquel pensamiento metafísico que ha hecho de Dios un ente sucedáneo fallido del ser, en esta lírica es la pura distancia inaccesible respecto de la que no caben predicados:

5.

la tierra: una playa del cielo
pero sin cielo:
un yermo
donde la vida amasa con mi vida su hostia
para un dios ya sin hambre

(2016: 113)

Pertenciente a *Escrito en un reflejo* (1987), este poema condensa de algún modo la futilidad de la arrogancia del hombre, que descansa en el poder de su actuar como conocer, concebido de acuerdo con la lógica “apoderarse de”. Toda la poesía de Mujica en tanto búsqueda ontológica se encamina, precisamente, a lo contrario, a dejar ser, a abrirse para; de ahí la preeminencia del silencio y la apertura como instancias del advenimiento del ser en la palabra y, en última instancia, como invitación a la espera.

A diferencia de la obra mujicana, en la que se advierte un sendero casi recto, en el sentido de su notable cohesión y persistencia en las mismas inquietudes, las trayectorias líricas de Lojo y Solinas resultan algo más sinuosas, sin que ello comporte la pérdida de un rumbo o la ruptura de la búsqueda. Puntualmente, las microficciones lojianas, según el marbete que la propia autora ha acuñado con agrado en *Bosque de ojos*³ (2011), describen un notable viraje entre los dos libros iniciales, *Visiones* (1984) y *Forma oculta del mundo* (1991), y los dos últimos, *Esperan la mañana verde* (1998) e *Historias del Cielo* (2011). Si el primer par resulta aún hermético y grave, el más reciente se caracteriza por una expansión narrativa y referencial. Con todo, en los cuatro puede advertirse un ansia del hablante por un Dios, esquivo y distante, al que busca en su palabra; palabra que, al principio, en poder de ese *yo* que se erige como médium, es decir, como nexa con lo desconocido, cobra la forma de la visión, entre la revelación efímera y la frustración.

Visiones se estructura en seis secciones, y cada una de ellas puede leerse como un trance de ese médium, que a veces se multiplica en un *yo* y un *tú*, a veces masculino y a veces femenino. O si se prefiere, como un ensimismarse, ya que toda alusión al exterior de mundo del hablante se evade: al lector solo se le presenta esa interioridad en donde tiene lugar la actividad poético-visionaria, sostenida en una prosa gravemente lírica y nutrida de imágenes metafóricas. Cito aquí una pieza del último apartado, “El Dios que huye”, donde el médium se topa con la impotencia de su decir insuficiente:

III

Dios —dices—, Dios (por decir algo, por decir nada): una palabra como una rosa importuna en la desgarradura más antigua del otoño, una palabra como un pozo insensato, una palabra que se destroza como la flor de una granada contra el sueño delicado, contra el sueño silencioso e inútil de tu garganta (2011: 245).

Decir es tan absurdo como necesario, es aquí un “decir a pesar de”, verdadero destino de ese poeta médium que está atado a la forma misma de la visión, a medio camino entre el

³ Este volumen recoge los cuatro libros lojianos antes caracterizados como “prosa poética” y luego como “microficciones y textos breves”.

deslumbramiento y la pesadumbre. De algún modo, *Visiones* encuentra una continuación en el segundo libro, ya que el itinerario que este describe es marcadamente afín, casi como si se tratara de un nuevo intento, también frustrado, por aprehender verbalmente esa alteridad huidiza que recibe el nombre de Dios. Más extenso que el anterior, y por momentos, algo más auspicioso, *Forma oculta del mundo* recalca nuevamente en el puerto de la impotencia. Pero ya en los conjuntos siguientes, ese Dios, a pesar de continuar presentándose como lo inescrutable por antonomasia, deja lugar a un registro más expansivo, en el que la sentencia oracular da paso a la ironía, y la pura interioridad se abre en una prosa más narrativa y referencial:

Golpeando a las puertas del Cielo

Knock, knock, knocking at Heaven's door...

Bob Dylan

Golpeando a las puertas del Cielo para pedir prestada una taza de azúcar, medio limón, un vino, dos cucharas de aceite necesarias.

Golpeando a las puertas del Cielo, vecina de intemperie, elevando bandejitas de súplica con una lista de pequeños dones de una Mano que se niega a conceder.

Y la voz educada contesta: —El Señor no está, el Señor ha salido, yo no puedo darle nada en Su Nombre, vuelva mañana por la mañana, a esa hora encontrará al Señor, muy temprano, antes del alba.

[...]. Nunca ha llegado tan temprano para encontrar al Señor, nunca llegará. [...].

Pero ella volverá a golpear a las Puertas del Cielo pidiendo una taza de azúcar para engañar la boca de la muerte, y un vino oscuro para encerrar al tiempo y una sal de memoria para grabar el aire de los días que fueron [...] (2011: 103-104).

En este poema de *Esperan la mañana verde*, que debe su título a la canción de Bob Dylan que lleva como epígrafe, la indolencia de Dios suscita no ya, como antes, desesperanza, sino, ante todo, insistencia e indocilidad, no obstante el riesgo evidente de ir a por ese ausente: “estás, en mitad de la vida, practicando espejismos solitarios con los reflejos de la luz, para ver si la cara del Dios en quien no crees aparece algún día entre el ramaje del

bosque” (2011: 124), reza, a propósito, “Curioso destino”, como si ilustrara de algún modo la misión intrínseca al poeta. Igualmente, este cambio de actitud del hablante coincide con la inclusión —que ya se había operado en alguna pieza de los poemarios anteriores— de imaginarios no cristianos, como el celta galaico o el mapuche. Es justamente la “gente de la tierra” la que “espera[n] la mañana verde”, título del poema que da nombre al conjunto: si los conquistadores impusieron un “aleluya de las voces que cantan a un Dios altivo y extranjero” (2011: 135), este pueblo tiene su *machi*, que conserva todavía los arcanos del lenguaje con el que habla la naturaleza: “canta las palabras que nadie sabe, hace sonar el tambor como un antiguo pecho de latido para que la Luna los mire con indulgencia” (2011: 136). Tal dilatación del universo referencial hacia otros imaginarios se robustece en *Historias del Cielo*, “espacio”, este último, que se aleja de la idea consoladora del Edén cristiano y se abre hacia diversas voces y tradiciones a lo largo de cuarenta textos breves. De este modo, se congregan en el libro los “Maestros”, que dan testimonio: Mira Más Lejos, chamán ranquel; Santa Teresa de Jesús, Lázaro, que volvió de entre los muertos; el rey Ubú de la pieza de Jarry y el poeta sufí. Se abandona así el el tono grave y angustioso de los comienzos de la trayectoria lojiana, que se acerca ahora a lo prodigioso con asombro. Si hay un Dios como un “carro viejo”, poco confiable, que “cruje, y golpea, y se partirá por el eje”, hay también una visión contraria, más vital y esperanzada, como la que se advierte en “El olor del Cielo”, el último texto:

El olor del Cielo

Un día por año, durante una hora, es posible abrir la puerta del Cielo. El único requisito es estar atento para percibir el resplandor muy leve que dibuja en la pared de enfrente los contornos delicados y precisos de una puerta.

[...]. Se sabe que uno ha entrado sólo por el olor del Cielo, que es peculiar e inolvidable y no se parece a ninguno de los olores de la Tierra [...].

No es posible recordar nada más porque el olor del Cielo marea y desmaya, confunde y oblitera todos los otros sentidos. Nadie puede relatar, por tanto, su visita al Cielo porque su único recuerdo es un olor, y éste es indescriptible e imperceptible para todos los demás seres humanos. Pero sí puede presentar la

prueba, porque detrás del visitante se alinean los gatos y olfatean con adoración al que regresa [...] (2011: 70).

Como se ve, a diferencia de los dos primeros libros, si bien no se puede dar cuenta del cruce al más allá, el Cielo está abierto para aquel viajero que está prevenido y alerta. Si antes era la visión, ahora es la travesía lo que no puede decirse, mas no es motivo de tristeza y angustia esta impotencia: queda ahora un suave aroma que convoca a los felinos. Asimismo, ese sentimiento de fracaso e intemperie que poblaba las palabras del hablante se torna, apelando diferentes registros culturales, en *Historias del Cielo*, en algo más similar a un vago decir de la memoria de un más allá temporal y espacial.

La trayectoria poética de Enrique Solinas comienza, en *Signos oscuros* (1995), con reflexiones sobre el quehacer poético, sobre el rol de la palabra frente al misterio: “Decir Paraíso pero no decirlo / porque ni bien lo diga / el Paraíso se transforma en hielo” (1995: 78). Si bien se advierte una tímida fe que empuja al decir, prima la certidumbre de que no es suficiente para captar eso que trasciende al *yo*. La divinidad se deshace en la voz del hombre, no llega a ser dicha en la palabra, transida de impureza. La cercanía del poeta, artesano de la palabra, con lo *real*, lejos de comportar seguridad, implica sumirse en lo oscuro, lo impenetrable, lo que no deja de escaparse:

Este escriba

Quiere decir la verdad y el amor pero no sabe,
intenta un lenguaje para extraer vocablos,
un balbuceo real
pero no es eso
roza las puntas primitivas de las palabras,
se acerca,
se está acercando,
pero cuando parece llegar
en realidad se aleja
y nunca aprenderá la realidad del canto.

[...].

y comienza a decir:

*“La verdad es un pañuelo en llamas
en la noche de colmillos sedientos”.*

Pero la verdad no es eso y mientras dice, calla.
porque es lo mismo decir lo que no existe
y no decir las únicas palabras.

...

acercarse a decir
pero no llegar nunca
porque la vida es eso
y además otra cosa.

Girar en círculos de fiebre
al mismo tiempo que se busca.
(1995: 67-68)

La tarea del poeta no solo comporta riesgos, sino que está preñada de imposibilidad: debe enfrentarse a lo inefable con armas que no llegan a herir, que no logan dar caza a ese resto siempre esquivo que es indiferente a la razón y su afán catalogador, a ese *gruñido* que da título al siguiente libro, de algún modo, una continuación del anterior. Pero en este nuevo poemario, el tono es más doliente: lo *real*, en su alteridad irreductible, aparece como amenaza para el *yo*, que, desde la composición inicial, se siente atrapado, rodeado, y experimenta el mundo como sufrimiento y frustración:

alguien que dice
una palabra:

ángel partido en dos que aumenta la distancia entre el significado y el objeto. No hay unión hay un mostrar el Caos como forma del Orden [...].

Una palabra,

alguien que dice:

aquí empieza el camino donde caminarás el lenguaje de la furia,

*donde tu sed querrá beber la rosa más alejada
donde tu cuerpo conocerá otros cuerpos y no conocerá,
donde todo lo imposible es
la realidad del mundo*
(1997: 14)

Esta sensación de acechanza se mantiene hasta el final, cuando aparece un llamado a sostener la esperanza, única arma con la que cuenta el hombre para responder a la indiferencia divina. Pero eso que se busca sigue escapándose en cada palabra, como bien ilustra “El Poema”, de *El lugar del principio* (1998):

*Noche tras noche la angustia,
rozar las puntas afiladas de las palabras.
Acercarse,
pero no llegar.
Porque los verdaderos puertos
siempre son distantes.
Porque uno se acerca a decir,
pero nunca acierta.*
(1998: 23)

En *Jardín en movimiento* (2003), más poblado de elementos auto-referenciales que los libros previos, el filo sobre el que se afirma y abisma el decir toma, sobre todo, las formas de la noche y de la muerte. La poesía adquiere así, desde aquí, la estatura de una oración que busca exorcizar el temor a las sombras del pasado y a la soledad que se cuele con él y que mina los cimientos de la seguridad de un *yo* turbado. Y esta plegaria secular es también y al mismo tiempo un derrotero laberíntico y en ocasiones tortuoso, idea que se reitera en buena parte de la producción solinasiana. De hecho, algunos poemas parecen remedar formalmente la desorientación del hablante, que se despliega en diversas voces, tipografías y alineaciones, variaciones que le confieren al texto un dinamismo inusitado, un ritmo acelerado, nervioso, como si el miedo y la duda que expresa la letra fueran, a la vez, un intentar escaparse.

Ese tono un tanto agónico se sosiega a partir de *Noche de San Juan* (2008), donde, a los elementos autorreferenciales, se suman ahora alusiones, figuras y símbolos propios del imaginario cristiano. Así, las escenas familiares y concretas se proyectan hasta universalizarse y alcanzar, en algunos poemas como “El rostro de Dios”, una expresión de lo sagrado:

Esa mujer,
extendida hasta nunca debajo de la sábana
no muestra signos de respiración.
[...].
Descorro la sábana y al mismo tiempo
vuela una mosca como ninfa sorprendida.
[...].
Ahora sé que este es el rostro de Dios:
una mujer que se va y la mosca que sonrío,
compartiendo la misma despedida.
Tan sólo nos queda
cubrir el cuerpo de la desesperanza
y contemplar el aire de la noche,
fatal y divino.
(2008: 45-46)

Frente al cuerpo yacente de su madre, el *yo* advierte la presencia de lo sagrado en una mosca que, casi cómplice, abre la percepción de otra dimensión que es señalada en el poema. No se trata de que las referencias místicas y bíblicas —personales y ajenas a cualquier ortodoxia o intención pastoral— estuvieran ausentes antes, solo que desde este libro sirven para apuntalar la búsqueda del hablante, quien abdica de a poco de esos miedos que casi lo definían antes para aferrarse con más seguridad a la palabra poética como vehículo hacia lo divino. Este proceso adquiere, en *Corazón sagrado* (2014), una de sus expresiones más acabadas. De algún modo presente o implicado en casi todo el poemario, Cristo condensa la posibilidad de comunión entre lo humano y lo divino en el sacrificio, es decir, el hacerse sagrado, pero no ascéticamente, sino asumiendo el cuerpo y, por tanto,

también su erotismo vivificante. Y cuando el hablante siente que todo se ha ido, todo se ha perdido, queda un resto, el de la poesía, que, como el corazón que da título al conjunto, sostiene lo más propio:

Porque aunque sientas
que la esencia de las cosas
te abandona,
no todo es un adiós sin fin.

Algo queda, en verdad,
algo se queda:

Es el poema, su corazón,
el fuego sagrado.

Porque la poesía
es la única posesión
que te pertenece.
(2014: 56-57)

La poesía como clave de permanencia y pertenencia, como contacto con ese fondo de la existencia que se sostiene, con lo divino que suspende el tiempo. Precisamente en ese tiempo suspendido se despliega *Barcas sobre la zarza ardiente* (2016), un diálogo del yo con su padre que muere, y la palabra poética como sostén de esa despedida y de la memoria que nace con la partida:

Hijo:

*No quiero tumba para mí
tan sólo quiero
ser una palabra
en la memoria*

del tiempo

(2016: 27)

Recientemente aparecido, *El libro de las plegarias* imita estructuralmente la división de un libro de horas —maitines, laudes, vísperas y completas—, en la plena asunción de que la poesía es oración y meditación que acerca al silencio, palabra que abre, que funda y que sostiene; palabra que, en su radicalidad, es un nexo secreto con lo divino, como se sugiere en la última pieza, “La palabra inicial”, idéntico título que el ensayo sobre Heidegger de Hugo Mujica (1995), a quien está dedicado el texto:

Como si la palabra fuese un río y ese río surgiera
más allá del cielo.

Como si la palabra fuera una lágrima
o un fragmento de Dios
que cae desde el fondo
de nuestros ojos
y se eleva.

(2019: 56)

En lo secreto del ver del poeta, la palabra asciende como resto divino. Se cumple así, entonces, la parábola que comenzó a trazarse en los inicios de la trayectoria de Solinas, cuando el hablante lírico se advertía huérfano y se sumía en la consternación del saberse perdido, y se completa ahora con una renovada fe en el poder de la palabra para acercarse a la *verdad*.

IV.

El recorrido que he propuesto por las poéticas de Mujica, Lojo y Solinas ilustra acabadamente una concepción de la lírica no como puro ornamento o afán estético, sino, ante todo, como forma de indagación de los misterios más esenciales del hombre. En las tres obras referidas, se despliega, así, una idea del conocimiento poético como alternativa

ineludible a la lógica hipostasiada en la razón que, no obstante sus numerosas grietas, continúa rigiendo nuestras sociedades tardo-modernas y reduciendo a la palabra a su mero costado de instrumento. Pero los tres poetas siguen itinerarios diversos al momento de devolver al decir poético su poder: la obra mujicana hace del silencio su fundamento, ya que abre la posibilidad de la escucha y la apertura para el acontecer del ser en la poesía, palabra fecunda y vivificante por antonomasia. Las “microficciones” de Lojo, por su parte, constituyen una apuesta por vislumbrar el fondo de la existencia, ese origen, esa memoria ancestral que late más allá de la comprensión intelectual y que se deja captar trabajosamente por unos pocos. El poeta es aquí el gran anudador de mundos y, si al comienzo, su labor parecía implicar una verdadera inmolación ante la indolencia de Dios, con la apertura a otras tradiciones, el tono grave y agónico se disuelve y adquiere matices más irónicos y lúdicos. Por último, la poesía solinasiana describe asimismo un meandro: de los inicios en los que *yo* se agitaba tortuosamente en pos de una *verdad* esquiva y huidiza, a la inclusión de referencias del imaginario cristiano, que representan un punto de cierto sosiego e incluso de gozo al momento de acercarse poéticamente al misterio. Leer entonces la lírica de Mujica, Lojo y Solinas como formas poéticas de indagación ontológica significa no solo asumir que vibra en ellas un afán por abrazar lo oculto de la existencia, sino también, con ellas, impugnar, por una parte, la idea de verdad como la mera correspondencia entre la palabra y el objeto, y por otra y más importante, correrse del falso axioma que señala que la razón es el único camino.

Referencias bibliográficas

- Alifano, Roberto, 1988-1989, “Olga Orozco: Reflexiones para un Ars Poética” (entrevista), en *Proa*, nro. 2, 77-81.
- Aragón, Roque Raúl, 1967, *La Poesía Religiosa Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Cárcano, Enzo, 2018, “‘Es que nos excede’: Modulaciones de la Poesía Argentina de Indagación Ontológica”, en *Gamma*, nro. 60, 9-25.

- _____, 2019, *“Con los ojos en la noche”: la poesía “mística” de Jacobo Fijman en los márgenes*, Buenos Aires, Ediciones Universidad del Salvador.
- Certeau, Michel de, 2006, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, traducción de Laia Colell Aparicio, Madrid, Siruela.
- Gadamer, Hans Georg, 1993, *Arte y verdad de la palabra*, traducción de J. F. Zúñiga García y F. Oncina, Barcelona, Paidós.
- Heidegger, Martin, 2006, *Carta sobre el Humanismo*, traducción de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza Editorial.
- Lojo, María Rosa, 2011, *Bosque de ojos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Mujica, Hugo, 1995, *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*, Madrid, Trotta.
- _____, 2017, *Al alba los pájaros. Antología poética, 1983-2016*, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna.
- Piña, Cristina, 2018, “Búsqueda, Frustración y Encuentro: Poesía y Trascendencia en Olga Orozco, Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik”, en *Gamma*, nro. 60, 103-125.
- Solinas, Enrique, 1995, *Signos oscuros*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino.
- _____, 1997, *El gruñido*, Buenos Aires, Grupo Cultural Arcano.
- _____, 1998, *El lugar del principio*, Buenos Aires, Ediciones Proa.
- _____, 2008, *Noche de San Juan*, Buenos Aires, Del Dock.
- _____, 2014, *Corazón sagrado*, Buenos Aires, Viajero Insomne.
- _____, 2016, *Barcas sobre la zarza ardiente*, Buenos Aires, Del Dock.
- _____, 2019, *El Libro de las Plegarias*, Córdoba, Mascarón de Proa.
- Valente, José Ángel, 1994, “Conocimiento y comunicación”, en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 19-25.
- Zambrano, María, 2006, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.