

Explorar el caos: Jorge Boccanera y la violencia del arte poética

MARÍA A. SEMILLA DURÁN

Université Lyon 2

marian.semilla@gmail.com

Si Juan Gelman, su mejor amigo, con quien ha compartido experiencias de vida y oficios poéticos, se ha referido a la relación entre poesía y realidad afirmando que «hay que hundir las palabras en la realidad hasta hacerlas delirar como ella»¹, Jorge Boccanera, cuando habla de su propia poesía, apela a una imagen surrealista: «creo que al poeta una mano cortada lo lleva de la mano. O sea: los enigmas. Te diría que la poesía es el reportaje más profundo que se puede hacer a la realidad. Y ahí incluyo el misterio»².

Podemos comprobar que en esta definición se reúnen los rasgos esenciales a los que la poesía de Jorge Boccanera (*Bahía Blanca*, 1953) se atiene fielmente. La concibe a la vez como un itinerario y una exigencia, como una deambulación ciega y, sin embargo, guiada por la mano fantasmal de lo que ha sido y ya no es, por una suerte de presencia ausente; en fin, como la indagación que aspira a develar el misterio aun sabiendo que no lo logrará. La poesía toma forma entonces bajo el signo de la imposibilidad, la imprevisibilidad, el movimiento.

No entendemos el término «reportaje» como un eco del «universal reportaje» mallar-meano, en tanto que palabra inmediata opuesta a la palabra esencial; sino más bien como la afirmación de una curiosidad intransigente, que la lleva a sondear el mundo, los cuerpos, la memoria. En un mismo impulso a la vez vitalista, sensual y melancólico, Jorge Boccanera supera las oposiciones abstractas que organizan el mundo al producir una poesía en la que la imagen desempeña un papel central y en la que se entrelazan las celebraciones del amor y los espectros de la Historia; la metáfora suntuosa y los objetos cotidianos; los diálogos poéticos y las oralidades consagradas. Esta palabra «otra» que es la poesía deviene en él una palabra de la totalidad y de la síntesis, que borra a menudo las distancias entre el mundo, el yo y la escritura y «fabrica» una realidad múltiple, cambiante, abierta.

La obra de Boccanera se inscribe en un momento de particular florecimiento de la

¹ Juan Gelman, «Relaciones», *Interrupciones I*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1997, p. 11.

² «El coraje del corazón», *El Muro, la guía cultural de Buenos Aires*, entrevista de Jaro Godoy a Jorge Boccanera, www.elmurocultural.com/Entrevistas/Literatura/literatura011.html (fecha de consulta: 04/11/2017).

poesía argentina –Olga Orozco, Juan Gelman, Juana Bignozzi, Pedro Orgambide, Vicente Muleiro– y latinoamericana, en el que se entrecruzan voces e influencias profundamente personales e innovadoras –José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal, Efraín Huerta, Juan Bañuelos, Saúl Ibargoyen, Luis Cardoza y Aragón, Jorge E. Adoúm– y se consolidan las herencias de González Tuñón, Neruda y César Vallejo, entre otros.

Así evoca Jorge Boccanera sus primeras conversaciones con Juan Gelman, a quien él consideraba ya un maestro:

Así nos acompañaba Juan a los más jóvenes, sentado en el mismo cordón de la vereda, interesado por nuestra escritura y por la vida de todos los días; con el aliento de un maestro que eludía ese lugar, pero que para nosotros, los del barrio de la poesía, era un “uno más”, con algo más, o sea: un fuera de serie³.

En ese entretejerse de palabras que recrean el mundo, en ese “barrio de la poesía” hay una prodigiosa materia de la cual nutrirse, pero también un peligro que Boccanera esquivaba con elegancia: el de las imitaciones, las etiquetas, los enrolamientos, las redundancias. Sus periplos latinoamericanos se sumarán a sus experiencias porteñas para ampliar los horizontes marítimos de la infancia, haciendo lugar a las exploraciones de la selva –*Palma real*, 2008– que recubre el asfalto. El inevitable sentimiento de pérdida y la experiencia de las ruinas propia a su generación se halla en obstinada tensión con un erotismo omnipresente, pulsional y cósmico, en el que el deseo irrumpe y redime.

Evidentemente no podemos, en el espacio de este trabajo, explorar la totalidad de la obra. Recordemos sin embargo que, como la de tantos poetas argentinos de su generación, ella está atravesada por los dolores de la historia y es en parte un corpus testimonial, aunque la referencia a los acontecimientos traumáticos va evolucionando de lo explícito, central en algunos de sus primeros poemarios, a lo oblicuo: la alusión, la proliferación de la imagen, la urgencia del ritmo verbal como metáfora del caos. Para Vicente Muleiro, «[e]n la poesía de Boccanera el mundo y la vida están concebidos como un caos en movimiento donde los seres y las cosas se encuentran para abrazarse, pero también para destruirse en el inacabable homicidio de todo lo creado»⁴.

El yo poético está profundamente anclado en esa paradoja incesante, dentro del caos y modelado por él, pero también modelándolo. Y es en el seno de la lengua donde esa dialéctica toma cuerpo y el cuerpo habla. No por casualidad Joaquín Giannuzzi, en su comentario a la *Antología personal* de Boccanera, califica al libro como «un nuevo alarido» y pone así el énfasis en la violencia de la lengua, que es la mejor respuesta del poeta a la violencia del mundo:

este libro está dictado por una conciencia dramática de nuestro tiempo. Una conciencia atravesada por la época y marcada por la historia. Lúcida y triste, buscando un rumbo en la tempestad sanguinolenta de nuestro tiempo. Arrojada a la poesía, ésta la convierte en destino. Creo que tal es su clave profunda y es evidente que esa clave aúlla en el texto por los cuatro costados. Su herramienta: un lenguaje violento “remando en el infierno”, que no perdona además alguno de una realidad que nos cuenta a todos. Es decir, un lenguaje

³ Jorge Boccanera, «Diálogos con Juan Gelman», *Télam* 15/01/14, <http://www.telam.com.ar/notas/201401/48260-jorge-boccanera-dialogos-con-juan-gelman.html> (fecha de consulta: 04/11/2017).

⁴ Vicente Muleiro (ed.), «Boccanera, el arte de besar el caos», «Introducción» a Jorge Boccanera, *Servicios de insomnio*, Madrid, Visor Libros, 2005, p. 11.

combatiente, abrasador, que se lanza erguido al asunto unas veces y tabaleando en otras, a veces hiriéndose a sí mismo, revuelto, tierno y desesperado, siempre ardiendo con un sufrimiento entero y sudamericano y argentino⁵.

De allí que hayamos decidido centrarnos en dos poemarios que exploran particularmente la reflexión metapoética: *Polvo para morder* (1986) y *Sordomuda* (1991). Trataremos de mostrar en qué medida, ante la necesidad de traducir la violencia histórica, Boccanera asume una poética de combate, un arte poética en el cual el gesto violento se vuelve afirmación de vida y se opone a la impregnación mortífera, con la prepotencia vital y la alegría que puede estallar aun desde el espanto y renovar el deseo. Decir la violencia implica violentar el decir. Mónica Marinone, refiriéndose a la *indocilidad* del lenguaje de Fernando Vallejo, recuerda: «La violencia es un problema complejo que nos asedia como *objetos de* y nos construye como *sujetos de* en este “juego de lenguaje” [...] juego lanzado a agitar para revisar el “reverso de (la) medalla” [...] esa parte necesaria e ineludible a su anverso»⁶.

En esa confrontación objeto/sujeto, dar vuelta el lenguaje para hacerlo *otro* significa también reapropiarse de la violencia sufrida para transmutarla en violencia poética y volver así a fundar la palabra; salirse del lugar del sujeto que juega el juego para violentar la lengua y fecundarla.

La primera secuencia de poemas (I a VII) de *Polvo para morder* constituye por sí misma un tratado de teoría poética en el que al autor examina las palabras, las define, las interroga y las constituye en *cuerpo* poético, un cuerpo al que reverencia al tiempo que lo violenta. La tensión propia a la imposibilidad –que es al mismo tiempo tentativa obstinada– del *decir* poético es ilustrada de entrada (I) por la alternancia estructurante de metáforas antitéticas y por un vasto registro de imágenes seleccionadas a fin de hacer presente la palabra, de darle una sustancia:

A veces la palabra
Como una copa rota donde morder el polvo,
Y otras veces un agua
De alumbrar
Asomada a los cielos, la palabra
Es un tambor de polvo deshecho al primer golpe.
Remando en el infierno, la palabra
Es un agua posible sobre un manto de cólera.

Entonces, la palabra,
¿polvo para morder en la oscuridad ?
¿Agua para alumbrar este cuerpo callado?⁷

La palabra es así evocada por medio de dos sustancias opuestas: el agua y el polvo, ambas inasibles, cuyos sentidos simbólicos actualizan inmediatamente los polos extremos de la vida y de la muerte. El agua reviste significaciones salvadoras, purifica,

⁵ Joaquín Giannuzzi, «Comentarios» en Jorge Boccanera, *Antología personal*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2001, p. 9.

⁶ Mónica Marinone, «El culto de la violencia comienza por el lenguaje», en Teresa Basile (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad de La Plata, 2005, p. 152.

⁷ Jorge Boccanera, «Polvo para morder, 1», en *Servicios de insomnio*, cit., p. 121.

“alumbra” –en el doble sentido de iluminación y alumbramiento– o se insinúa como una instancia de sublimación de la cólera, una isla de esperanza en el corazón de las tinieblas: «Remando en el infierno, la palabra / Es un agua posible sobre un manto de cólera». El polvo está vinculado a la amenaza de la herida, a la derrota de un cuerpo que ve metamorfosearse, como en una alquimia misteriosa y adversa, el agua-poesía que debe satisfacerlo en polvo que lo ahoga. La violencia y la destrucción interfieren el sonido, que es reducido al silencio. La copa rota remite a un derrame que no puede ser contenido, lo que hace de él un “agua imposible” en oposición al agua posible que resiste a los asaltos de la nada. *Morder el polvo* es la fórmula de la derrota y la imposibilidad como, por otra parte, la tentativa de tocar un tambor que se pulveriza antes de producir su primer sonido.

Ser vencido, sometido, confrontarse a su propia impotencia es uno de los destinos posibles del poeta. Hay tiempos para el fracaso y otros para el alumbramiento: «Y otras veces un agua / de alumbrar». En ese duelo simbólico entre la vida y la muerte, la palabra y el silencio, la violencia y la sublimación de la violencia, el texto no decide: el último terceto consagra la incertidumbre esencial de la ambición poética: la doble interrogación deja al poeta librado a todos los peligros, solo ante «la propia ambivalencia de la poesía, ese reino siempre traccionado por la dualidad posibilidad/imposibilidad»⁸. Pero el último verso abre igualmente la puerta a la revelación: «la palabra, agua para alumbrar», y esta iluminación –este alumbramiento– no es abstracta sino encarnada: el cuerpo –la realidad– será quizás extraído de su silencio (“cuerpo callado”) por el poder misterioso de la palabra. La insistencia en las construcciones semánticas y metafóricas vinculadas con la imposibilidad y/o la impotencia responde a la falla constitutiva del oficio poético, a su tentativa de nombrar lo que no tiene nombre. Para Christian Prigent:

c'est d'être tentée par l'impossible (d'une adéquation des mots aux choses, c'est-à-dire d'un rapport réussi au réel) que la poésie tire l'effet de vérité (sur ce qu'il en est d'être assigné au symbolique). Elle ne nomme pas l'innommable, elle désigne le fait qu'il y a de l'innommable et que ce fait est la condition pour qu'il y ait du nommé. Mais “désigner” ne va pas: il faudrait dire plutôt que la poésie fait consister rhétoriquement le fait de l'innommable⁹.

El poema siguiente (II) se dedica a figurar la ambigüedad y la potencia de la palabra –del lenguaje–, asimilada siempre, por una parte, al elemento líquido, fluido, que circula e irriga el pensamiento; fluido corporal que vincula el interior con el exterior y se vierte sobre el mundo al mismo tiempo que lo contiene: «Una lágrima sola para nombrarlo todo»; y por otra, una vez más, a la luz: «esa única bengala». Entre nominación y revelación, «esa lágrima sola para toda la vida» salva el mundo recreándolo. Pero ello no podría ocurrir sin la violencia que el lenguaje porta y la que sufre:

Sin embargo este puño la aprieta con dulzura.
Va a hacerla polvo (dicen)
Va a hacerla polvo¹⁰.

⁸ Vicente Muleiro, *op. cit.*, p. 13.

⁹ Christian Prigent y Hervé Castanet, *Ne me faites dire ce que je n'écris pas*, Portiragne, Cadex Éditions, 2004, p. 17.

¹⁰ Jorge Boccanera, «Morder el polvo, II», *op. cit.*, p. 122.

Las mismas figuras se despliegan y se permutan, el juego de palabras opera deslizamientos que van de la derrota a la desintegración; sin embargo no hay otro camino que el de des-hacer las palabras para decir “al lado” –¿desde otro lado?–, para decir de otra manera, para capturar la imagen que se escapa. *Hacerla polvo* significa también hacerla estallar, violentarla. Y es ese sentido el que opera cuando el agua, la lágrima, el polvo, el fuego de Bengala que participan en la materialización de la poesía se metamorfosean en cuerpo de mujer (III), y ese cuerpo es recorrido, penetrado, poseído hasta la saturación y el estallido del gozo:

Bésale las piernas a la poesía
Aunque diga que no que aquí nos pueden ver.
Bésale las palabras hurga su lengua hasta
que abra los brazos y diga ¡santo dios!
o hasta que santodios abra los brazos del escándalo
bésale a la poesía a la loba
aunque diga que no que hay mucha gente que aquí
nos pueden ver. Bésale las piernas a las palabras
hasta que no de más hasta que pida más
hasta que cante¹¹.

El juego se construye en torno a dos versiones posibles del vocablo “lengua”: la lengua-lenguaje del nivel metapoético, la lengua-órgano del cuerpo hablante y del cuerpo poseído, los registros de lengua que se entrecruzan hundiéndose en la trivialidad de lo cotidiano, del cliché o la parodia; la lengua erotizada en la que el poeta no cesa de hurgar y que hurga a su vez al consumir su transfiguración –su orgasmo– poético convirtiéndose en canto. El cuerpo de la poesía y el cuerpo del poeta transgreden ritualmente y en el gozo la lengua de uso, la lengua autorizada, franqueando sus límites. Podríamos recordar aquí las palabras de Christian Prigent: «ce que les poètes appellent “corps” c’est le nom de la figure que l’art donne au *surgissement du réel* comme saturation de signes imprenables, et donc comme défaillance des langues instituées, comme écartèlement du symbolique»¹².

El conjunto de esos signos indescifrables: el mundo como tejido de enigmas, ese caos que el poeta besa («Marimba») es figurado igualmente como las tinieblas de la ceguera en el poema IV: «Vara blanca del ciego / con que el ciego agujonea la oscuridad», tinieblas ardientes en las que el poeta corre el riesgo de perderse, devorado por la impotencia y el silencio. Solo las palabras lo salvarán, una vez más, de su extravío; y ello de la manera más simple, sumergiéndolo en lo real más concreto, aquel de su propio cuerpo y del mundo: «Sólo la palabra lo tomará del brazo / Solamente el poema le hará cruzar la calle»¹³. El paradigma que estamos explicitando es, en suma, clásico. Las antítesis luz-oscuridad, voz/silencio, oculto/revelado afloran cada vez que un poeta se interroga sobre sus relaciones con la palabra y con el mundo. Sin embargo, más allá de la fusión amorosa o de la violencia erótica que harían cantar las lenguas, las palabras hallan también sus límites. El poema V de la secuencia excede el estadio de la performatividad alcanzado en los precedentes, en los cuales el discurso poético es una potencialidad a punto de devenir acto, una inminencia mortífera («va a hacerla polvo») o transfiguradora («hasta que cante»), y

¹¹ Jorge Boccanera, «Morder el polvo III», *op. cit.*, p. 122.

¹² Christian Prigent y Hervé Castanet, *op. cit.*, p. 81

¹³ Jorge Boccanera, «Morder el polvo IV», *op. cit.*, p. 123.

se sitúa ante el *espectáculo* mismo de la destrucción del lenguaje, representado como un montón de residuos:

¿Y las palabras?
Funeral, silencio.
El cielo es una esponja que devora los pájaros.
¿Y la palabra?
Como arrumbadas ellas,
Como escombros, como montón o nada que decir,
Como basura humeando.
¿Y las palabras?
Unas: como un altar de clavos.
Otras: como luto en las mangas.
Como notas de amor y para siempre.
Una bestia emplumada mete su hocico, escarba,
Pero ellas arrumbadas como huesos pelados
Nada que decir.
¿Quién arriesgará un ala?
¿Quién meterá su lengua sin temor a una herida?¹⁴

La interrogación ya no se refiere a la relación con las palabras, a las maneras de aproximarse a ellas y de hacerlas decir, sino a su ausencia, su invalidez, en el doble sentido del término. Ellas pertenecen, no a un futuro proyectado por aquel que debe *trabajarlas* para extraer su sustancia –su sentido– sino a un pasado letal: ya no son la materia de una creación de sentido a venir, sino las ruinas de un sentido destruido. La violencia del poema se ha intensificado en comparación con los precedentes, y el cielo al que «se asomaba» la palabra en el primer texto de la serie y que parecía oponer a la impotencia del poeta («tambor de polvo deshecho al primer golpe») un horizonte de posibles suspendidos, deviene aquí «una esponja que devora los pájaros», un sustituto dialéctico del infierno, monstruo que se nutre del vuelo poético. No hay luz ni cuerpo explorado, sino un depósito de basura («como montón o nada que decir / como basura humeando»); la palabra ha sido maculada, afectada en su esencia y se vuelve a su vez signo de la muerte («como un altar de clavos», «como luto en las mangas», «como rotas de amor y para siempre»).

Palabra martirizada, palabra acallada, palabra asesinada. Esta vez no es el poeta quien parece violentarla: su mirada es la de un testigo más bien que la del actor. Entre el cielo monstruoso y la bestia monstruosa («Una bestia emplumada mete su hocico, escarba») hay un vínculo lógico, una *correspondencia*: ambas son significantes de un mismo significado. La humanidad ha sido destituida, la bestia toma el lugar del poeta que hurgaba en la lengua, pero ya no hay sentido a extraer de esos cadáveres de palabras («arrumbadas como huesos pelados»). Esta figura es probablemente una metáfora de la barbarie, que emerge cuando el sentido ha sido expulsado o denegado. Podríamos evocar un sustrato histórico que todos conocen, de rostros borrados, de muertos que no han sido vistos. El amontonamiento de palabras que se pudren puede ser leído como una escenificación desesperada de la muerte: palabras que no son ya sino significantes, formas vacías, palabras que no pueden decir, porque la barbarie es un punto ciego del lenguaje que ninguna palabra puede *salvar*. ¿*Quid* entonces de la función poética? Es solo interrogación: «¿Quién arriesgará un ala ? / ¿Quién meterá su lengua sin temor a una herida?».

¹⁴ Jorge Boccanera, «Morder el polvo V», *op. cit.*, p. 123.

La mutilación, la pérdida acechan y la herida es doble: interrumpe el vuelo e impide la fusión, reduce al poeta a un cuerpo impotente. Y sin embargo el poeta está vivo: ve, guarda sus alas –su libertad, su aptitud a elevarse– y su lengua ha sido preservada. Es la hora de la mirada que testimonia, no la de la palabra que libera. La imposibilidad, exacerbada cuando las palabras han sido sacrificadas, no es aún ineluctable. El último poema breve de la serie (VI) da una respuesta, la más humilde, la más indefensa, pero también la más justa:

Finalmente
Palabra
He de morder el polvo
Para que tú puedas mover las alas
Para que yo
Respire de tu aire
Sin conocer
El aire que respiro¹⁵.

En este intercambio, este entrecruzamiento de atributos y funciones, el yo poético y la palabra dialogan íntimamente, se dan el uno a la otra. Si más arriba hablábamos de cuerpos metafóricos violentados o poseídos, aquí debemos reconocer un impulso que conduce al don, al desasimiento, a una modalidad diferente de fusión: la del misterio que liga más allá de la razón y del deseo, el del sacrificio que conduce a la redención. No hay más violencia mortífera: la derrota original se vuelve fuerza de engendramiento, transferencia de alma que permite franquear el umbral detrás del cual se encuentra esa *palabra* que se dice a sí misma en la boca del poeta.

Lo que hemos llamado un “tratado” de poesía –los siete primeros poemas breves– se completa con un poema largo, «Marimba», el más significativo del poemario, en el que podemos confirmar, ampliada y modulada, *densificada*, la misma configuración simbólica. La pareja poeta-poema se pone en escena por medio de una multiplicidad de figuras *en movimiento*: «Este es un poema tirado por caballos» o «Yo soy el payador sobre cubierta» gracias a las cuales el yo poético avanza abriendo violentamente su propio camino, esquivando los obstáculos, figura híbrida de emisario y de caballero andante, de incendiario y de revolucionario. Es, sucesivamente, el que aúlla, canta, empuña el látigo, incita al vuelo; el que desafía todas las imposibilidades y todas las convenciones, el que se quema en el fuego de la ira, el dolor o el deseo; el que desafía, el que es perseguido y no huye. Es sobre todo el que busca: «Yo busco un mundo otro / Yo quiero un mundo otro / No entienden que yo quiero / un mundo otro / Yo soy el payador que quiere un mundo otro».

Todos los registros de la experiencia son así evocados y convocados: la voluntad, el deseo, la razón, la identidad; y en cada uno de ellos el sujeto poético emprende un combate semejante: ya sea contra su propia «lengua seca», contra los que ocupan el espacio y obstaculizan su pasaje, contra los asesinos que «agitan sus collares de sangre», contra los cataclismos naturales o humanos, contra los estereotipos culturales y el dolor de la Historia. Paisaje y lenguaje son términos analógicos, ambos son recorridos por el poeta al mismo ritmo, sin respiro ni obediencia, subvirtiendo los códigos, alzándose ante las convenciones, las restricciones, los sufrimientos que no se han apaciguado nunca; desarticulando los esquemas lógicos del pensamiento:

¹⁵ «Morder el polvo VII», *op. cit.*, p. 124.

Como el que abrió un paraguas que el sol derribó
A besos,
Como el ciego que jura por la luz que lo alumbra.
¡A contrapelo, vamos!
¡Volando!¹⁶

O bien, violentamente:

Llevo espuma en la boca, una navaja en cada mano,
hilachas de otro rostro ganadas con sudor,
y un anzuelo de plumas,
y un as de pocas pulgas¹⁷.

Proteiforme, carnavalesco, múltiple, el poeta asume todas las formas y se transfigura parodiando los símbolos identitarios consagrados por la cultura popular nacional:

Voy alerta, de pie,
Pañuelo rojo, funyi, cuchillo, banderola,
Atravesando sedas que se recuerdan en una
antigua danza,
ángeles de chatarra engominados¹⁸;

Ese “inventario” se amplía, por otra parte, a otros repertorios latinoamericanos:

Yo espuelas, yo cananas, yo polainas, yo arenga,

Esta saludable irreverencia no impide –como lo muestran los dos últimos versos de la cita precedente– brutales cambios de tono, cuando el poeta sale del dominio de las representaciones estereotipadas para volver al de la memoria viva y aludir a la permanencia de los fantasmas de los muertos que siguen transitando el territorio nacional o subcontinental:

Cortinados movidos por un guante vacío
Y una cifra tristísima de gente que no está.
[...]
Atravesando sueños que se anudan en amargas regiones,
Osamenta de voces de bruces en la tierra¹⁹.

«Gente que no está»: los desaparecidos, esa *ausencia que no cesa*, los muertos que no acaban de morir, emergen explícitamente en otro poema de la serie: «Desaparecido I», merodean en el vacío que han dejado, atacan la lengua pero no la matan del todo, ya que dejar que el silencio se instale equivale a cavar más hondo el hueco de la ausencia. Esas palabras agonizantes –«osamentas de voces de bruces en la tierra»– hablan una y otra vez, porque son la única muralla que se erige contra el ciclo de la violencia, contra la naturalización de la barbarie:

¹⁶ «Marimba», *op.cit.*, p. 126.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 127.

¹⁹ *Ibidem*.

Sigue de boca en boca la palabra
deshecha.
Hablan y hablan
de aquellos
porque saben
si callan
que ese silencio
sangra²⁰.

De los cuerpos, solo resta la voz («osamentas de voces»), la palabra está tan vencida como des-hecha, pero no cesa de decir, en una feroz tentativa de conjurar la sangre.

El poema, que habla –en una *mise en abyme* sintomática– de la poesía, es un Aleph vertiginoso que contiene a la totalidad del mundo, un universo de choques y de tensiones, en el que la poesía misma ha renunciado a la armonía, ya que el núcleo del texto es una declaración de principios que absorbe toda heterogeneidad al tiempo que la desafía: «Quiero besar el caos».

El caos. Es decir, la realidad. ¿Cuáles son entonces las cualidades requeridas a la palabra para poder *erotizar el caos*? ¿Cuál es, en esta secuencia que, de cierta manera, se erige en repertorio del mundo, el gesto susceptible de redimir la voz? Boccanera responde primero con una afirmación vitalista que apuesta a la sensualidad y el goce:

No entienden que yo quiero un mundo,
Otro,
Yo cabriola, yo baile, yo marimba, yo quiero
El poema danzando sobre mi cabeza,
Mi cuello en libertad.

Sin embargo, este compromiso con la vida –la realidad caótica y, por ello, poética– no implica en absoluto borrar su espesor trágico, sino que apunta más bien a la rebelión como uno de los rostros de la resurrección, como un gesto palpable de resiliencia, que no reniega nada y, en cambio, lo resignifica todo:

Este es un poema tirado por caballos.
Van mis muertos aquí,
Sus huesos hablan con el frío.
Este es un payador sobre cubierta,
sobre sus ojos una ciudad en ruinas.
Alguna vez su lengua fue una bolsa que apenas
Aleteaba,
pesada como el cuerpo de un ahogado.
Alguna vez su lengua fue un pedazo de trapo
Frente al cuerpo de la belleza²¹.

La lengua atraviesa así «*tous ses états*»: «lengua seca» (estéril); lastrada por la degradación del mundo: «bolsa que apenas aleteaba / pesada como el cuerpo de un ahogado»

²⁰ «Desaparecido I», *op. cit.*, p. 131.

²¹ *Op. cit.*, p. 127.

—probable alusión a los cuerpos de los prisioneros arrojados al mar durante la dictadura— lengua impotente y desarticulada por la fealdad de un mundo corrompido, e inválida en consecuencia para cumplir su cometido primordial: «pedazo de trapo / frente al cuerpo de la belleza». Y al cabo de esas metamorfosis, una rebeldía *salvaje*: «Ahora quiere cantar. Y dice, y grita: / ¡Qué nadie se me cruce!».

Habiendo efectuado la revisión crítica y alerta de las imágenes identitarias, el poeta “calcina”²² las palabras: «debo enterrar mis palabras en el fuego». Tomando distancia con aquel que, agobiado por la realidad, no podía cantar, el sujeto es capturado por la urgencia, y en su reivindicación inmediata de la acción en todas sus formas, señala vías de investidura afectiva: el canto que impele, la participación comunitaria, la filiación, el eterno renacimiento del lenguaje, el *vínculo*. El desorden toma así una dimensión regeneradora, que afecta ante todo a la palabra, sus cristalizaciones engañosas o sus certidumbres dogmáticas, su funcionalidad taxonómica. Hundirse en el caos de la realidad exige «caotizar» el lenguaje y la experiencia, buscar sus palabras por caminos de través, fuera de las utilidades pragmáticas o de las estéticas de contención. Es decir: buscar, en el polvo en que se ha convertido el poema el auxilio último, los alientos perdidos, pero también los alientos recobrados o las sangres ejemplares:

Yo soy el payador que quiere un mundo
Otro,
Y busca en el polvo del poema acaso una respiración
Inútil, boca a boca,
quizá un vaso de sangre donde no quepa ni una
sola gota de miedo²³.

En esta búsqueda sin límites el poema deviene un espacio que condensa los peligros de la realidad tanto como sus atractivos. Incluso podríamos decir que el poema se presenta y se re-presenta como *el* significante de esta realidad, su doble simbólico, la única alternativa a la muerte:

¿Huir de este poema ? ¿Arrojarme al vacío ?
¿Tirarme por la borda? ¿En los brazos de quién?
¿Qué supuesta pureza? ¿En qué animal de signos
que no sea este relámpago ?
El lenguaje, el paisaje.
No me muevo de aquí,
Va echando chispas este sueño²⁴.

El yo poético reconoce la dificultad; sin embargo resiste, enraizado en la doble patria del territorio y de la literatura. No hay falsas ilusiones, no se trata en absoluto de expurgar su obra de las adherencias corrosivas del mundo ni de fabricar un mundo otro en su lugar. El mundo otro queda por construir, y no lo hará fuera de los desafíos de lo real, sino en su seno: obstinadamente, ferozmente, como un combatiente. Ir contra las censuras, los renunciamientos, las traiciones, estar en el mundo y en la poesía; he aquí la apuesta:

²² Recordamos aquí la definición de Juan Gelman de la poesía como una «lengua calcinada».

²³ Jorge Boccanera, *op. cit.*, p. 127.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 127-128.

Vi desfilan el miedo, la infamia, el verso flaco,
los ojos vendados debajo de los ojos,
la boca amordazada debajo de la boca,
y una lengua estaqueada a mitad del silencio.
Yo soy el payador sobre cubierta.
No canto porque sí;
Humeando entré a la vida²⁵.

La elección de incorporar la figura del payador no es evidentemente fruto del azar. Si se rehúsan los discursos complacientes o los silencios cómplices, la reemergencia de la figura del cantor popular, cronista de su tiempo y denunciador de abusos está allí para que renazca una tradición de compromiso. Bajo su tutela, el yo poético revela la dimisión de las conciencias, el miedo que multiplica las mediaciones y las coartadas, los estratos de inhibición pacientemente contruidos. La imagen de la “lengua estaqueada” actualiza con total coherencia simbólica una tradición de tortura y resistencia que, contrariamente a lo que se hubiera podido creer, no pertenece solo al pasado. *Payador* sobreviviente a su manera, Boccanera no se consume en los fuegos de la Historia que lo han quemado; por el contrario, se entrega a los fuegos del deseo, aquí y ahora. En ese *collage* interesado de figuras identitarias y de palabras de antaño, el presente tiene su lugar. Más aun: devuelve al sujeto lírico la proyección hacia un futuro siempre posible, en el que el equilibrio entre los elementos del pasado y el respeto a la identidad no es un espejismo, sino una práctica.

Afirmación de sí, afirmación de la alianza entre vida y poesía, el poeta y su poema acogen al mundo. El cierre del poema consagra una evolución del yo enunciativo: el pasaje del «yo soy el payador que quiere un mundo, otro» – en que el sujeto individual aparece en relación de identidad total, *a la vez* literaria e histórica, con el modelo– a ese «Yo quiero un mundo, éste» en el que el término alternativo ha desaparecido para dejar lugar a la más indefensa de las identidades –pero también la más libre–: la del gesto que señala, la de la deixis que acota y aproxima. Asistimos así al vuelco del modo simbólico –descifrable y descifrado– al modo programático, y de la puesta en escena del signo a la de la consigna existencial:

Éste es un poema tirado por caballos.
Cruza bajo los grandes árboles de la historia,
Entre los delicados gestos de los mortales
Voy de pie, voy aullando.
Yo quiero un mundo, éste.
Yo me quito el sombrero.
¡Buenos días, señora del placer!
¡Arrabales salvajes, buenos días!²⁶

El mundo “otro” al que el yo poético aspiraba encarna el rechazo de todo lo que destruye la lengua y amenaza con acallar la voz del poeta; el mundo «éste» que se impone al final del poema es el de una subjetividad que asume activamente las contradicciones de lo real, que no teme sus laberintos y que lo re-funda a partir de una ecuación innovadora: la violencia del grito, la celebración del placer, la inclusión de los márgenes. Un poeta, pues, que va al encuentro del mundo sin prejuicios y sin miedo, que no es –que ha dejado de ser– inocente, cuya identidad nacional es primero afirmada y luego ampliada

²⁵ *Op. cit.*, p. 129.

²⁶ *Ibidem.*

a los horizontes tropicales del exilio, que mantiene una relación lúdica con los textos que lo han precedido, sin dejar por ello de velar por la memoria. Un poeta, en suma, lúcido y que actúa sobre el mundo. Aunque la lengua sea mediación y representación, la doble pretensión es *hacer entrar* el mundo en la poesía y *sumergir al poeta* en el mundo. Una tal reversibilidad se plantea a la vez como un espacio de alianza –entre el significado y el significante, entre la voz y el mundo– y de engendramiento de un mundo *otro* en *este* mundo. Christian Prigent se refiere sin duda a esta tensión cuando afirma: «Elle [la poésie] représente simultanément la séparation du parlant d’avec le monde et le rêve qu’il poursuit d’une fusion avec lui»²⁷. El poema –la poesía– es el resultado de una operación transfiguradora que hace existir en la lengua una versión voluntarista del mundo, en la que la pulsión es un motor y el viaje una escritura. Es además el lugar en el que la lengua puede ser vacío, vacancia a colmar.

Esta idea será desarrollada en otro poemario: *Sordomuda* (1991), del cual cito el primer texto, intitulado «Pordiosera»:

No es la musa cantora ni el pájaro chillón,
ni el muñeco parlante ni la dama que dicta.
Es una Sordomuda
Que te muestra la lengua por solo una moneda.

La lengua está vacía.
La moneda tiene que ser de oro²⁸.

El mismo Jorge Boccanera explicita el origen de esta figura:

En realidad yo no sabría explicar por qué me atrapa una figura, en algún momento me atrapó un personaje al que llamé “la sordomuda”, que usaba para reflexionar sobre la poesía pero no con conceptos sino sobre un personaje, metiendo un personaje en un libro como si fuera una historieta, como si esa niña sordomuda que ya en “La cava” te pide monedas, y para que vos le des una moneda te muestra la lengua, y la lengua está vacía, la poesía es una lengua vacía, y después viene y me cuenta a mí, y yo tengo que entender el mundo contado por una niña que no puede hablar. Eso es un poco la poesía, esa imposibilidad²⁹.

Ya hemos señalado al principio de este trabajo, al comentar la imagen de la mano cortada, esa ausencia, ese lugar vacío o esa imposibilidad lógica que parecen destituir el mundo y el lenguaje al tiempo que permiten al poeta, no ya descifrar, sino “escuchar” el relato mudo. La poesía no teme la paradoja. Si la lengua está vacía, lo está para ser recubierta por la inscripción poética, y esta mudez metafórica es esencial porque deja al silencio un espacio en el interior del discurso. No ya el silencio de las voces acalladas por el miedo y la violencia, que debe quebrarse; sino el silencio de esta inasible realidad que no encuentra palabras para decirse y que sin embargo es necesario comprender («yo tengo que enten-

²⁷ «Ella [la poesía] representa simultáneamente la separación del que habla para con el mundo y el sueño de fusión con él que persigue».

²⁸ En *Sordomuda. Servicios de insomnio*, cit., p. 145.

²⁹ «Entrevista con Roxana Palacios», *Axolotl. Arte y literatura en lo profundo*, 12/12/2006 <http://revistaaxolotl.com.ar/esp10-2.htm> (fecha de consulta: 06/11/2017).

der el mundo contado por una niña que no puede hablar») para que tome cuerpo en el cuerpo del lenguaje. Jorge Monteleone indaga esa figura:

[l]a poesía, vaciada de sí misma, reducida, pordiosera, se transforma en una sordomuda: aquello que comunica son gestos cuyo código se ha perdido. La poesía muestra la lengua, la poesía saca la lengua: entre la burla y la mudez, la lengua está vacía. Con esa lengua debe lidiar el sujeto para nombrar. Pero no hay atajos, cauces, desvíos³⁰.

Ese *cuerpo del lenguaje* es también un espacio a recorrer, el territorio de otro viaje, paralelo e inseparable de los viajes exiliarios y biográficos, un salir de sí que requiere abordajes reflexivos y audacias metafóricas. Octavio Pineda precisa esta idea:

Alejado de territorios conocidos y desconocidos, la página (o sea la literatura en sí misma) también es un espacio por explorar: una arquitectura meta-poética, un lugar que puede convertirse en figura humana y literaria (la *Sordomuda* se convierte en distintos personajes de la tradición). Una y otra vez el poemario revela un drama interno que se instala en el territorio de una “poética” como espacio de reflexión³¹.

La poesía, sordo-muda, muestra lo que no es todavía visible o audible, lo que no tiene nombre. Y el poeta debe encontrar la palabra que, más allá de la nominación, haga presente ese mundo contado por una lengua vacante. Juan Gelman ha dicho, refiriéndose a Boccanera, que, «como todo innovador, sacude las palabras cansadas y la lengua echa a volar de nuevo»³². Hurgar entre los escombros de una lengua gastada y hallar la moneda de oro: ese es el gesto que puede hacer hablar a la sordomuda. Boccanera se refiere a ella como a un personaje, y a lo largo de todo el poemario podemos seguir la historia detallada de sus relaciones. La Sordomuda es pura potencialidad, lleva en sí todas las palabras, los paisajes, las visiones, los recuerdos, las huellas:

Sordomuda,
en tu lengua vacía flota Janitzio³³, la isla,
Pasa Dino Campana³⁴ vestido de bombero,
Arden las casas de Chiloé, con sus escamas de madera,
no dejan de girar los voladores de Papantla³⁵,
y el trío Matamoros³⁶ canta “Lágrimas negras”³⁷.

³⁰ Jorge Monteleone, «Presentación» de *Sordomuda*, Buenos Aires, 1991.

³¹ Octavio Pineda, «Entre el exilio y la extranjería», *Colindancias. Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría*, 1 (2010), p. 69.

³² Juan Gelman, «Prólogo» en Jorge Boccanera, *Marimba*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2006, p. 8.

³³ Isla del lago de Pátzcuaro, estado de Michoacán, México.

³⁴ Poeta italiano autor de los *Chants orphiques* (1885-1932), representado a menudo como “el hombre salvaje” de la poesía italiana. Vivió en Argentina donde ejerció, entre otros oficios, el de bombero.

³⁵ Indios Totonacos que efectúan el ritual de la danza de los pájaros en México, estado de Veracruz.

³⁶ Uno de los grupos musicales cubanos más influyentes de los años veinte y treinta, compuesto por Miguel Matamoros, Siro Rodríguez y Rafael Cueto, especializados en el bolero-son.

³⁷ «Paciencia», en *Sordomuda. Servicios de insomnio*, cit., p. 146.

Sin jerarquización alguna, esos elementos se mezclan y se combinan, desfilan ante el poeta tomando formas diversas y exhibiendo una multiplicidad de rostros detrás de los cuales se ocultan las promesas de la poesía. Como en el caso de «Pordiosera», el poeta no dice lo que es la poesía, sino que expresa suficientemente lo que no es; no se trata ni de inspiración romántica ni de artificio virtuoso, sino más bien de un misterio o de un secreto, de una *perplejidad* que se insinúa primero como un viajero fantasmal

Sordomuda,
Estoy sentado en el lugar de siempre y en tu lengua
Vacía escucho pasos³⁸;

luego como una niña que juega a recrear el mundo: se traviste, se desdobra o desaparece en el interior de un libro de cuentos que el yo ha abierto. *Mise en abyme* de la literatura: la poesía que juega en el interior del libro, puesta en escena del poeta en tanto que lector, puesta en abismo del lector que somos... ¿en tanto que poeta? La analogía es explícita:

Yo cierro el libro de cuentos infantiles pensando
Que mi lengua es esa niña Sordomuda,
probándose vestidos a la hora en que los demás
duermen³⁹.

y hace de la poesía a la vez un tanteo lúdico y una ceremonia íntima susceptible de adoptar todos los rostros. Estamos lejos de la pretensión profética, el ejercicio no consiste en descubrir una verdad, sino en “dar en el blanco”. Ante la imposibilidad, la vacancia, el vértigo, hay que encontrar la palabra faltante, y ello no sería posible sin pérdida:

Dar en el clavo, restallar,
pero con un muñón.

La deambulación de *Sordomuda* es también la del poeta, que avanza espalda contra espalda con su personaje, figurando una especie de monstruo erótico invertido, un acoplamiento ciego. Esta imagen podría corresponder a la observación de Francisco Rodríguez, para quien la poesía es, en este caso, «un personaje ficcional creado por el mismo poeta, es decir, no es un ser distinto del escritor, es una invención suya: el poeta es sirviente de sí mismo, de su propia creación»⁴⁰.

Sordomuda es, al ritmo de sus metáforas, «lengüita azul prisionera», «lengua que brilla», «mensajera», «loca de amordazada, emperrada, cautiva»⁴¹; su lengua es perforada por «clavos oxidados», pero tortura a su vez al poeta: «Clava sus espolones y mi lengua aterida se enrolla / en viejos miedos»⁴². Vemos desplegarse lo que Francisco González llama «el código de la imposibilidad», esta figuración de una lengua cautiva que seduce y se esquivo, que sufre y hace sufrir, que abandona al hombre a su exilio y puede salvarlo o destruirlo:

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Historieta», en *Sordomuda*, cit., p. 147.

⁴⁰ «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad», *Revista Comunicación*, 2001 (enero-junio).

⁴¹ «Aventuras», *Sordomuda*, cit., p.149.

⁴² «Hada», *Sordomuda*, cit., p. 151.

No contaban los días.
Pero extravié palabras y los días me siguieron
De cerca con sus largos abrigos.
[...]
Yo no escuchaba a nadie, yo contaba con ellas.
Los días fueron como trapos mojados en los pies.
Habité días feroces porque perdí palabras.
Eran contadas y eran, al fin, las que contaban.
El tiempo es implacable.
El que pierde la palabra tiene los días contados⁴³.

Las palabras, que han sido diques de contención contra la violencia y el olvido, sirven también para conjurar el tiempo y, en consecuencia, la muerte. Extraviar las palabras equivale a extraviar el sentido, y solo el sentido puede legitimar el tiempo, solo la palabra puede hacer vivir la vida. Si en el poema que acabamos de comentar el poeta escucha pasos «en la lengua vacía de Sordomuda», en otro texto del poemario, «Oasis», se construye una figura simétrica inversa o desplazada: «Caminé el desierto de tu lengua», en la que las atribuciones de origen se intercambian y el poeta deviene una “versión” de ese fantasma que acosa la lengua de Sordomuda, es decir, de la poesía. Vemos cómo se despliega sin cesar un juego especular entre el sujeto que poetiza y el objeto que resulta de su poetización, lo que tendería a instalar la hipótesis de la identidad entre los dos términos del proceso creativo, aunque los pasos del primer poema sean fantasmáticos y los del segundo se hayan encarnado.

En el primer poema el yo está *fuera* de la lengua, que pertenece a su personaje. En el segundo, él está *en* la lengua. Si la distancia entre el poeta y el poema se anulara, si ambos intercambiaran sus lugares respectivos en tanto que *moradores y caminantes de la lengua*, o si funcionaran como una cadena de permutaciones enlazadas, nos encontraríamos ante un sistema circular, sin principio ni fin, y habría entonces que preguntarse cuál es el lugar acordado, en una tal configuración, *al mundo*. «Oasis» nos responde en parte: el yo lírico actúa como intermediario gracias a una serie de transferencias:

De cada polvareda hice un recuerdo grato.
De una piedra redonda, un amuleto.
De las verdes tormentas hice un bosque.
De cuatro lagartijas, un amigo.
Caminé.
¿Para qué?
Si el que habla de estas cosas es apenas el viudo
De tu lengua⁴⁴.

La subjetividad del poeta se revela así como un espacio de transfiguración alquímica que re-crea uno a uno los objetos del mundo, embelleciéndolos, dándoles sentido, amplificándolos e inventándolos; y ello sin que el movimiento –la búsqueda– se detenga. Laboratorios de la creación –que comienza por absorber el mundo internalizándolo para metamorfosearlo luego– los filtros de la percepción, la memoria y el imaginario componen una configuración que no es el signo de un vínculo analógico como el que funda la

⁴³ «Suma», *Sordomuda*, cit., p. 157.

⁴⁴ «Oasis», *Sordomuda*, cit., p. 162.

metáfora, sino de un proceso, de una dinámica, de una *máquina* poética. El poeta depositaría así en el desierto de una lengua devastada objetos que no serían los del mundo, sino los de su *trabajo sobre el mundo*, y ello sin que la palabra pueda rescatarlo. He ahí, probablemente, la razón de su fracaso:

Si el que habla de estas cosas es apenas el viudo
De tu lengua.
¿Para qué?
Caminé.
El bosque, el amuleto, el recuerdo, son
puñados de polvo.

¡Tanto excavar por una perla de agua!
Todo mi harén en una sordomuda!⁴⁵

La figura del viudo de la lengua es aquí reveladora. El vínculo entre el yo, su voz y la lengua es entonces el de la boda, de una fusión perdida, quebrada por la muerte. Reinventar el mundo sería una tarea inútil si el que habla no pudiera ofrecer a la lengua, no ya «la moneda de oro» que figuraba antes la palabra más bella, la pepita a desenterrar⁴⁶; sino «la perla de agua» que calma su sed. En un caso como en el otro, lo que permite reunir los términos “precioso”/poesía/poeta es la búsqueda de las palabras, o más bien de *la* palabra sin la cual todos los objetos del mundo tal como los percibimos, todos los procesos transfiguradores del imaginario, son impotentes –la retórica de la imposibilidad sigue siendo, sin duda, estructurante–. Para redimir al viudo de la lengua y permitirle aspirar al vínculo mediato sustitutivo –con respecto al estado inicial– del harem, hay que buscar, explorar, cavar, remover sin pausa los escombros, *descubrir por la poesía* –la Sordomuda– la palabra que brilla en medio del polvo, la sangre o las cenizas. La palabra que resiste, que se niega a desaparecer, que es ella y otra, para que la unidad entre la lengua de la poesía, la realidad y el poeta sea restablecida. Como una ofrenda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boccanera, Jorge, «“El coraje del corazón”. Entrevista de Jaro Godoy a Jorge Boccanera», *El Muro, la guía cultural de Buenos Aires*, www.elmurocultural.com/Entrevistas/Literatura/literatura011.html.
—, «Entrevista con Roxana Palacios», *Axolotl. Arte y literatura en lo profundo*, 12/12/2006 <http://revistaaxotl.com.ar/esp10-2.htm> (fecha de consulta: 06/11/2017).
—, «Diálogos con Juan Gelman», *Télam*, 15/01/2014 <http://www.telam.com.ar/notas/201401/48260-jorge-boccanera-dialogos-con-juan-gelman.html> (fecha de consulta: 06/11/2017).
—, *Servicios de insomnio*, Madrid, Colección Visor de poesía, 2005.
—, *Marimba*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2006.
Gelman, Juan, *Interrupciones 1*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997.
—, «Prólogo», en Boccanera, Jorge, *Marimba*, Buenos Aires, Ed. Colihue, 2006.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ No resistimos la tentación de recordar aquí el «J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or», de Baudelaire («Bribes», *Les fleurs du mal*).

- Giannuzzi, Joaquín, «Comentarios» en Boccanera, Jorge, *Antología personal*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2001.
- Marinone, Mónica, «El culto de la violencia comienza por el lenguaje», en Basile, Teresa (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Universidad de La Plata, 2005.
- Monteleone, Jorge, «Presentación», en Boccanera, Jorge, *Sordomuda*, Buenos Aires, 1991.
- Muleiro, Vicente (ed.), «Boccanera, el arte de besar el caos», «Introducción» a Boccanera, Jorge, *Servicios de insomnio*, Madrid, Visor Libros, 2005.
- Prigent, Christian y Castanet, Hervé, *Ne me faites dire ce que je n'écris pas*, Portiragnes, Cadex Éditions, 2004.
- Rodríguez, Francisco, «Jorge Boccanera y la poesía de la imposibilidad», *Revista Comunicación*, 2001(enero-junio).