

Un ir sin fin: de Schelling a Ortiz

Silvio Mattoni

(Universidad Nacional de Córdoba - CONICET)

Resumen:

En primer lugar, esbozaremos un abordaje de la filosofía de la unidad en el pensamiento de Schelling. A partir de allí, intentamos comparar los movimientos del ser, los análisis de la reflexión y la noción de organismo, que aparecen en sus escritos, con las descripciones de lo viviente, el lenguaje y la naturaleza en la poesía de Juan L. Ortiz. Encontramos entonces las relaciones, las figuras comunes entre un romanticismo europeo y una escritura poética argentina del siglo XX, puesto que se trata de un poeta que incluye momentos especulativos en el centro de su poética y de un filósofo que situaba el arte, y sobre todo la poesía, como uno de los modos de comprensión de lo real, aun cuando también se tienda a comprender mejor sus diferencias.

Palabras clave: Poesía Argentina – Filosofía Idealista – Vitalismo – Inmanentismo – Perspectivas Ontológicas.

An endless journey: from Schelling to Ortiz

Abstract:

First, we will outline an approach to the philosophy of unity in Schelling's thought. From there, we try to compare the movements of being, the analyses of reflection and the notion of organism, which appear in his writings, with the descriptions of living, language and nature in the poetry of Juan L. Ortiz. Then we find the relations, the common figures between a european romanticism and a poetic argentinian writing of the twentieth century, since he is a poet who includes speculative moments at the heart of his poetry and a philosopher who placed art, and especially poetry, as one of the ways of understanding the real, even if you also tend to better understand their differences.

Keywords: *Argentinian Poetry – Idealistic Philosophy – Vitalism – Immanentism – Ontological Perspectives*

Si dijéramos que la idea del "todo" es el núcleo de la filosofía de Schelling, no estaríamos completamente equivocados, pero tal vez no sea una definición

Cómo citar este artículo:

MLA: Mattoni, S., "Un ir sin fin: de Schelling a Ortiz", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8(2019): Pp.32-54.

APA: Mattoni, S.,(2019) "Un ir sin fin: de Schelling a Ortiz", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 32-54.

Chicago: Mattoni, Silvio, (2019) "Un ir sin fin: de Schelling a Ortiz", *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°8 (2019): Pp. 32-54.

demasiado esclarecedora. Habría además que exponer el funcionamiento, o más bien el despliegue de la totalidad. Hacer hipótesis sobre el todo era también la acción que el filósofo le adjudicaba a la ciencia, en particular a la física, cada una de cuyas "leyes" consistiría en proposiciones en ese sentido, o sea místicas porque expresan el "sistema" único, que por definición es inexpresable.¹ Veamos lo que dice, en una de las versiones de su proyecto de libro no editado *Las edades del mundo*:

(...) yo diría que el sistema es posible, incluso real, pero que no es exponible (exteriormente, se entiende) de tal modo que cada cual pueda tomarlo y apropiárselo como cualquier otro saber. Pues todo este saber se encuentra en una generación continua, incesante, por lo que nunca puede convertirse en una posesión muerta. Es el proceso interior-repetidor y reproductor de ese proceso grande y enorme de toda vida, desde su primer comienzo silencioso hasta el presente y hasta el futuro más lejano. (Schelling, 2002, p.112)

De donde se desprende que lo sistemático, es decir, lo total y lo real, aunque no pueda exponerse, se puede intuir como una suerte de unidad originaria en continuo movimiento. Por eso para Schelling la imagen simbólica, la representación plástica de la unidad de lo existente era el caos. Esa totalidad del principio es única e infinita, y en ella se dan todas las posibilidades, todas las diferenciaciones. También el pensamiento consistiría en remitir las diferencias, los opuestos, a su condición de posibilidad, que es el suelo indiferenciado en el que pueden enfrentarse. A su vez, toda vida diferenciada se vuelve hacia la indiferenciación

¹ Así lo expone el personaje que representa a Schelling en la *Conversación sobre la poesía*, donde nada parece indicar que Friedrich Schlegel esté haciendo una parodia, sino más bien un resumen de su pensamiento: "Por eso también prioricé la física, porque en ella es donde más se nota el contacto. La física no puede hacer ningún experimento sin hipótesis; cada hipótesis, por más limitada que sea, si se la piensa en forma consecuente, conduce a hipótesis sobre el todo, y en realidad se basa en él, aunque sea sin conciencia de aquel que la utiliza. Es de hecho maravilloso cómo la física, cuando no tiene que ver con fines técnicos sino con resultados generales, sin saberlo, termina siendo cosmogonía, astrología, teosofía o como quieran llamarlo, brevemente, una ciencia mística del todo." (Schlegel, 2012, p.395)

originaria. El principio de todo no estaría sin más en un pasado ya realizado, sino que seguiría realizándose, reproduciéndose y repitiéndose. El ser viviente llama futuro a su voluntad, pero la voluntad no quiere otra cosa que su propia disolución, que es un retorno a lo indiferenciado. Escribe Schelling:

Hay una pregunta que plantea el niño y que aún fatiga al anciano: '¿de dónde salió todo?' Pero de donde todo salió no puede ser otra cosa que aquello de donde ahora todo sigue saliendo y a donde todo sigue volviendo, y que no tanto era *antes* del tiempo, sino que más bien y siempre y en cada instante es *por encima* del tiempo. (2002, p.134; subrayado del autor)

Además, ese punto, que coincide con el universo, sin diferencias, no está en el espacio, sino que tiene una relación espacial con el tiempo, pues todo está continuamente saliendo y volviendo al mismo lugar. Y este salir de sí, oponerse a algo, ver opuestos, y volver a sí para reconocer la indiferenciación de los contrarios, este movimiento del pensamiento, que en esas épocas de la filosofía se llamó "reflexión", no deja de recobrar el movimiento de cualquier vida. Ahora bien, ¿cómo es posible que una diferenciación inconsciente, involuntaria, efecto de la voluntad originaria que no quería nada, llegue a existir? O mejor dicho: ¿cómo es posible que el proceso continuo, siempre repetido, de reproducción de la diferencia y autoanulación de lo diferenciado, llegue a la delimitación de un ser pensante? La pregunta de Schelling está aún más alejada de una conciencia determinada: "¿quién es capaz de describir los primeros movimientos de una naturaleza inconsciente, que no se conoce a sí misma, y de descubrir este lugar secreto de nacimiento de la existencia?" (2002, p.136) La pregunta por el origen pareciera entonces planteada desde la conciencia, pero también lo inconsciente surge en el presente, sigue surgiendo continuamente, y los primeros movimientos, el nacimiento de la existencia, prosiguen su curso. De manera que la unidad

originaria de consciente e inconsciente, que modula la identidad entre lo voluntario y lo involuntario, o sea la voluntad que no quiere nada, sigue todavía naciendo en la indiferencia misma de tales oposiciones.

El arte, el lenguaje representan en el plano sensible el mismo caos originario, único, en constante despliegue y repliegue, desarrollo y recomienzo. Así, el resumen schellinguiano de August Wilhelm Schlegel expone: "Nosotros consideramos el origen del lenguaje en general no como algo que ha de colocarse en un punto del tiempo determinado, sino en el sentido en el que el lenguaje aún surge, del mismo modo en que la producción del mundo se renueva a cada instante" (Schlegel, 2012, p.442). La imagen más asequible de este proceso para el ser hablante, que arriba a su unilateral grado de conciencia por medio de las palabras, o más bien en medio de ellas, sería la lengua misma, a la vez sensible y mental, sistema y potencia de producción ilimitada, única obra de arte que puede atribuirse a la naturaleza. La lengua es la unidad entre lo artificial y lo natural que se le muestra al hablante como su mundo espontáneo y su espacio de incidencia voluntario. "Así, en el lenguaje todo deviene imagen de todo y de este modo se convierte en alegoría de la interacción continua, o considerada desde el punto de vista más elevado, en imagen de la identidad de todas las cosas" (Schlegel, 2012, p.449).

Sin embargo, la vida de esta identidad y esta unidad no descansa en su existencia colmada, sino que sale permanentemente de su costado real hacia su pensamiento, desde las sensaciones a las impresiones, desde los signos a sus referencias, para afirmar en cada ocasión el reencuentro de lo que ha separado. Ser un sujeto, por ejemplo, que es hablar, no implica estar ya alojado en una singularidad, ser ya la unidad del lugar de la dicción, sino que "como sólo se puede percibir a sí mismo en los contrapuestos, la oposición le sirve de placer eterno y,

muy lejos de suprimirla, intenta más bien ponerla y confirmarla continuamente" (Schelling, 2002, p.142).² Hay inclusive, dentro del mismo goce de la contradicción que sostiene Schelling, una paradoja, otro jeroglífico del ser único, puesto que todo placer, si se alcanza, no podría calificarse de "eterno". Sucede que eternidad y existencia resultan ya en sí mismos conceptos oponibles. Al igual que la idea de un todo que es infinito o de un ser individual que no se separa nunca, no se escinde, de la unidad. Y sin embargo vive, goza de los contrarios, que son su modo de llegar a lo real y también la representación estructural del pensamiento. Se encuentra allí él mismo como lo contrapuesto al otro, del que habla, al que le habla, del que recibe todo el tiempo, sin saberlo, el habla y su alegría de juego negativo infinitamente reproducido. Desde la mirada olímpica del ser único puede hablar Schelling entonces casi de lo inefable:

Pero los contrapuestos disfrutan igualmente de la unidad encontrada, en la que han llegado a ser conscientes de sí y se han redimido de la esencia ciega, y la agarran con todas sus fuerzas. Como no es un vínculo necesario el que enlaza a los contrapuestos entre sí y con la unidad, sino sólo el placer incansable de tenerse recíprocamente y de sentirse recíprocamente, aquí hay la vida más libre, que juega consigo misma e incesantemente se agita y vuelve a brotar de nuevo desde sí misma. (Schelling, 2002, p.142)

Como tal, este juego entre deseo y satisfacción, por su mismo inacabamiento, no podría concebirse a escala humana. Si bien algo así como un sujeto puede reflexionar incansablemente, la vida del cuerpo sólo se encuentra con lo inacabable de sus palabras en el descanso, en la voluntad que ya no quiere nada porque en su origen no quiso. Sería una imagen de la infancia, acaso no tan

² La expresión "placer eterno", lejos de pensarse como oxímoron o como algo enigmático, según la definición aristotélica de una adición de cosas imposibles por medio del lenguaje, aquí afirma que el "placer" no pertenece al plano sensible donde se diferencia de su contrario o se destaca sobre un fondo, sino que se brinda en la eternidad de la íntima contraposición de la unidad en sí misma y consigo misma.

jovialmente inocente como la describe Schelling. Allí lo aparentemente ilimitado en verdad se está formando como limitación múltiple, lo informe se esboza como objeto determinado, ofrecido incesantemente. En otro lugar, hablando de las épocas en que se produjo la mitología (o todas las mitologías que se entrecruzan finalmente en una sola), Schelling justificaba el interés en ese ámbito por comparación con la infancia. Si lo más importante, lo determinante para la vida de un individuo, se dio en la infancia, en esos años que yacen en lo olvidado pero que siguen fluyendo en el presente en forma de humor, carácter y deseo, ¿cómo no resultará imprescindible, para comprender la historia humana, pensar en el origen, en los relatos de lo olvidado que proporcionan los antiguos mitos? Entonces, la intuición de la unidad, o de la nada, no es un punto de llegada, una culminación de la reflexión, sino que estaba y sigue estando antes del principio, cuando no se había diferenciado aún lo consciente de lo inconsciente. ¿Y qué otra esfera de acción para el sujeto (y su cuerpo) puede recuperar y generar la indiferenciación entre el acto voluntario y el deslizamiento involuntario, entre algo que aparece como sentido y la resonancia de una materia inmotivada, entre palabra y cosa, sino el arte, que en su modo más originario es poesía, dicción por medio de la nada? La lengua y el cuerpo encontrarían su lugar de contraposición y su unidad jovial, cantarina digamos, en la poesía como órgano de la reflexión del sujeto y documento de la expresión del animal que habla.

De nuevo uno de los hermanos Schlegel desarrolla esta identificación de la poesía con el mundo elevado al absoluto: "La concatenación recíproca de todas las cosas a través de una ininterrumpida simbolización, sobre la cual se funda la primera formación del lenguaje, debe ser establecida en la re-creación del lenguaje, de la poesía" (Schlegel, 2012, p.427). Lo que significa además que la cosa (o sea el animal, la piedra, el artefacto, el cuerpo, el otro, entre otras cosas) es el

poema que se presenta por sí mismo, que revela un interior como exterior, un fenómeno transparente, una cifra –sólo porque el poema está limitado, sólo porque cada cosa es una cosa– de lo inconcebible, la idea del todo. Finalmente, agrega Schlegel, “es un espejo del universo. En esas transferencias ilimitadas del estilo poético radica, por lo tanto, según la sospecha y la exigencia, la gran verdad según la cual uno es todo y todo es uno” (2012, p.427). Dedicarse a la poesía, o decidirse a la poesía, que no corresponde de manera unilateral sólo a la voluntad ni tampoco a la conciencia, implica llevar al grado más amplio de lo ilimitado todas sus posibles “transferencias”. En la palabra “transferencia” se esconde acaso el carácter lingüístico de la percepción de todas las cosas, donde cada cosa, en su modo especular, repercute en su interior y en otras, o sea que se vuelve poema.

También lo decía Schelling, que obviamente aquí es parafraseado generosamente por Schlegel, cuando inauguraba sus lecciones sobre *Filosofía del arte*: “En el lenguaje todo es uno, cualquiera sea el lado desde el que se lo tome” (Schelling, 1999, p.171). De manera tal que la lengua, su potencia infinita de expresión en base a una materia real, sería no sólo el símbolo del sistema, de la unicidad natural, sino también la prueba de su existencia. ¿Qué importa si el acceso lingüístico a lo real es lo que provoca la ilusión sistemática del mundo? Dado que no hay pensamiento ni materia, historia ni naturaleza sin lengua, entonces todo lo que existe debe ser entendido por la reflexión de las palabras. Pero éstas tienen que salir de su mera repetición, generarse de nuevo para la negación de su esfera que está en el infinito al que tienden, y luego volver a producirse como palabras re-iluminadas, que encuentran o reencuentran en sí mismas la unidad de su materia y la tendencia al sentido, nunca terminada. En ese movimiento, de lo sensible, sonido o letra, a lo insensible, referencia o imagen o más sonidos y letras, hay una distancia que nunca termina de colmarse. A tal hueco entre sentido y

sinsentido, entre ideas y cosas, entre conceptos y ritmos del lenguaje, los románticos que citamos le decían "símbolo", dándole entonces más el aspecto de un misterio que el de una solución asequible. No se puede saber esa unidad entre palabra y cosa salvo en el sentimiento de su indiferenciación, que la poesía expondría también por aproximación, a modo de tendencia. Así, Schelling: "Aquí lo sensible y lo no sensible son una misma cosa, lo más a mano se hace signo para lo más espiritual. Todo se hace imagen de todo y precisamente por eso el lenguaje mismo se convierte en símbolo de la identidad de todas las cosas" (1999, p.171). De igual manera, la poesía, como experiencia originaria del lenguaje, lleva hasta la indiferencia la contraposición entre sonido y sentido, hace que lo sensible y lo no sensible se reúnan, y para ello actúa a la vez conscientemente, siguiendo el hilo de lo que dice, e inconscientemente, atendiendo a la materia que no dice nada y alude siempre a otra cosa, que es lo que Schelling llamaba "lo más espiritual".

Puede decirse que en la poesía de Juan L. Ortiz, por momentos, se alude a esa unidad, una especie de infinitud de la vida, que abarca a seres naturales (animales, plantas), a seres históricos (habitantes del pasado y del presente) y a elementos del paisaje (ríos, colinas, orillas). Entonces, el hablante en el poema ve las cosas, su delimitación en cuanto tales, como un enigma cuya solución rítmica, gráfica, sintáctica sigue insistiendo en forma de pregunta. Así, en un poema de *La orilla que se abisma* (1970), titulado "Oh, allá mirarías...", leemos: "—Mas amigo, qué otro infinito, allá, podría repetirme / y aun desdecirme / en el juego con un confín / que no sería / confín?" (Ortiz, 1996, p.859). El guion señala una forma de diálogo, donde la amistad del interlocutor es invitada a mirar el desdibujamiento de los límites, que no es una pura dispersión, porque detrás del "confín" se esboza la unidad sin fin. Antes de la pregunta se ha mencionado "un infinito de islas", pero no se trata sólo de mirar hacia un horizonte, sino también de buscarse en ese más

allá del límite que separa a quienes miran de una suerte de ultra-horizonte, una acción dialogada en la que lo mirado se torna miraje, donde lo apaciguado y estanco de los árboles o las islas se convierte en paisaje ilimitado. Esta sería, de algún modo, la paradoja de Ortiz, ya que su visión del paisaje, que por definición se concibe como un cuadro, tiende a la ausencia de todo marco. Y esa tensión hacia lo ilimitado no deja de producir también la unidad entre quien mira y el lugar, puesto que la negación del límite es una afirmación del todo. Según Ortiz, es transformar las vidas separadas, aparentemente individuales, en la existencia, en lo orgánico y lo inorgánico que fluyen juntos alrededor del diálogo, antes, después y en medio de las palabras esparcidas en la hoja.

La respiración del verso, su sintaxis, indica esa superación de la división del hablante. Cada interlocutor sueña con negar aquello que lo divide del otro y del todo, de lo viviente y del río, e interrumpe entonces su sentido con múltiples cesuras, con espacios y signos, para devolver la lengua a su potencia infinita, imagen de la generación de todas las cosas y los seres. Las islas se disuelven en la apariencia del río, pero el río tampoco es una cosa, lo que se dice un "objeto". Allí se implantan y se abren seres mínimos que sin embargo afirman la totalidad en su misma tímida diferenciación. "–Ni con un junco, así?" (Ortiz, 1996, p.860), pregunta uno de los interlocutores. Y la respuesta es una nueva pregunta: "–Dónde los juncos, niño mío, en un inconcebible / de orillas?" La posibilidad de un junco es el infinito potencial de los juncos que siempre nacen, que proliferan, como palabras en los meandros del poema; y esa potencia sólo puede pensarse desde lo inconcebible. O sea que se comienza a pensar, a sentir, tomando como punto de partida lo impensable, lo imposible de determinar, tal como se planteó en los orígenes del idealismo: que el infinito, la unidad ilimitada, lo incondicionado, sean la forma en movimiento continuo del pensamiento. A lo que también podía

llamarse "poesía", un arte que segrega su propia materia.

Sin embargo, no se apuntaría a saltar por encima de los seres que se miran, por encima del "niño" o del "junco", sino que en cada vida se percibe la existencia infinita. Sólo en la contemplación de las orillas puede verse más allá de su apariencia de límites. El río no es ya una cosa entre dos limitaciones, sino la suspensión del espacio en su fluir sin contornos establecidos, por él la orilla se abisma, tal como el poema, en la interrupción de toda respuesta, por su inmersión en un ritmo, se abisma como forma limitada. Sigue teniendo límites, está en la hoja y en sus decenas de versos, es breve o extenso, pero negativamente, negándose como forma finita, tiende a decir el infinito posible del hablar. Así, un yo dentro del diálogo puede soñar con el consentimiento de su propia indiferenciación, poniéndole un signo negativo a los límites de su organismo. "—Un consentimiento, pues, / soñado por el no, el no, sin límites?" (Ortiz, 1996, p.860). El consentimiento sería entonces la afirmación del instante, del presente, su confirmación en palabras. Pero resulta que la palabra, aunque sólo sea un "sí", pertenece siempre al pasado. Se pronuncia, se escribe, se transcribe, y ya lo consentido, lo que alguien miraría, el infinito instante de mirar, está en el pasado, se volvió una referencia. De ahí que sea necesario interrumpir la interrupción del flujo continuo de las sensaciones, interrumpir el consentimiento de la palabra para que vuelva a ser "sin límites", como una afirmación soñada por la negación de su carácter postrero. Así también, "el no" sueña más allá de su corte, su freno, se parapeta entre comas elevando el tono con el énfasis tradicional del braquisticuio, lo que le permite saltar o apuntar afuera del aquí y ahora, hacia lo consentido en la afirmación de la mirada, de la amistad y la conversación. "O un crecimiento, allá, en un modo de existencia y no de vida?" (Ortiz, 1996, p.860) La unidad de lo que se abre, en tanto que se determina y se abisma a la vez, más allá de la conversación, de la mirada que

pregunta, sería entonces lo que existe, no unas meras formas de vida. Puesto que incluso lo que no vive existiría también en el transcurso viviente. Lo que parece nada, simple aire, entorno de agua, luz que se filtra, sería la manera de aparecer de todo, "manera de fermentación", escribe Ortiz, "de la negación misma" (1996, p.860). El "no", que existe sin límites, porque salta por encima de los bordes de la afirmación, se une con la materia aparentemente muda que fermenta, que hace "unas espumas de jardín". Y lo negativo de lo viviente, lo que supuestamente no vive, o lo así llamado "inorgánico", configura el respunte espumoso de lo que allí crece, por un lado "hacia el sí", como nueva afirmación de existencia, por otro lado "hacia eso que las ramas y las hojas (...) habrían / perdido" (Ortiz, 1996, p.860). Pareciera, a simple vista, una especie de círculo ambiental, ya que "póstumamente" las partes del follaje vuelven a la no-vida para fermentar y dar lugar a sus nuevos modos de vida, dentro del carácter póstumo de todo nacimiento visto desde la perspectiva del lenguaje, que sólo describe lo que pasó. Pero el verso, las comas, los márgenes asimétricos, índices de la negación aligerada como pausa, intentan afirmar la indiferenciación entre organismos y corpúsculos inanimados, inseparables de su presencia actual que sin embargo no deja de "ir", "en un ir / sin fin..." (1996, p.860) Ortiz define entonces, pone dos puntos, concluye: "espíritus, entonces, por momentos, de unas / azucenas a la deriva..." (1996, p.860). ¿Qué significa el plural de estos "espíritus"? Ya no dentro de la interrogación, aparecen como respuestas, como nombres de las maneras de pasar entre el sí y el no, hacia el "allí", en donde todo crece, cae, se levanta, flota y deriva. Pero no se trata de una mera división, más allá de la supuesta entre plantas y minerales que la mirada potencialmente disuelve, que ahora se daría entre lo material y algo probablemente inmaterial. Aunque sin dudas existe un elemento inmaterial en el poema, en el diálogo, que son las palabras, no las sílabas de su ritmo, no el límite

SILVIO MATTONI

Un ir sin fin: de Schelling a Ortiz

de un sonido claro, el sí, y otro oscuro, el no, sino la posibilidad de decir, de preguntar, de invocar, por ejemplo, al "niño", al "amigo"... que incluye la posibilidad de decir "azucenas" y que además de su tetrasilabismo sibilante aparezca en otro orden la deriva misma de la flor, ausente en su mero nombre. De modo que el espíritu de la cosa, como lo demuestra el lenguaje mismo, no está separado de su materia, sino que ambos se generan sin fin, van continuamente de uno a la otra: la flor, la sensación de la flor, su afirmación de existencia, es traída por la sonoridad y el significado de su nombre, pero también esta palabra, hecha de materia y espíritu, de historia y naturaleza, hace existir la flor en el poema, parafraseando viejos lemas del simbolismo.

No obstante, en el poema de Ortiz, el "allá" donde crecen seres, donde derivan flores, no se resuelve en la estructura dualista del símbolo, no se mira el paisaje de un estado de ánimo, como si lo objetivo fuera a expresar, por un acto de magia verbal, un tono sentimental subjetivo. Lo que se afirma, interrumpiendo además la forma imperiosa de sujeto, en incesantes preguntas, en idas y vueltas de una conversación, está allí, a la vez vidas y materia, expresión y ritmo, sonido y visión. No se trata de un lugar que ocasionalmente se toma para simbolizar la forma subjetiva de un hablante, sino que ese preciso lugar, eso que posiblemente "mirarías", como interlocutor, existe, se consiente en sí mismo, y así niega la separación de cada voz sin dejar de manifestar plenamente su vida irreplicable. La exclamación, "Oh", que no es casi un significante, que simula un gesto, la interrupción asombrada de las sensaciones para indicarle al otro que pare, que ponga un pequeño no a su mismidad, a su íntima discursividad, hace señas hacia "allá", la plenitud que no suprime los singulares, jacarandás, islas, río, que se dice que va sin fin hacia un estuario, un "confín" que no lo sería del todo. Pero también se debe preguntar por un sentido del asombro, el último momento del diálogo

convierte el gesto mismo de indicar, la deixis de la palabra que no puede apresar su aquí sino en la desaparición vibratoria de lo que viene después, en pregunta por todo lo que se ve, por los que ven, por los seres que son vistos y que también ven a quienes miran: “–Mas, qué allí...” (Ortiz, 1996, p.860). El “allá” del comienzo y el “allí” de la totalidad fluyente aspiran ahora a resolver la división del tiempo, transfigurándose en el aquí del poema, en su promesa de minuto redimido, en su retorno rítmico.

Los colores tienen ojos que devuelven la mirada, que se acercan desde “allá” hacia “allí”, “ojos de violeta” y “ojos de verdín”, también “los ojos de los narcisos” (Ortiz, 1996, p.860) que reflejan otros ojos. Podría pensarse que las miradas de los que dialogan, que sobre todo preguntan y señalan, son respondidas por los ojos de la materia viviente y de la luz refractada, y que entonces quien escribe y recuerda el momento no se refleja a sí mismo en lo que mira, como otro narciso mitológico, sino que vuelve a ver el trance donde lo real se revela, se transfigura, se hace de algún modo “eterno”. Pero dicha transfiguración “en iris / de la eternidad” (Ortiz, 1996, p.860) no es una simple fijación, donde el poema sería una huella, un rastro de la conjunción perdida, un puro recuerdo de una contemplación compartida, el registro de la plenitud ensoñada o fantaseada, sino que se trata de la afirmación de lo que pasa, de lo que no deja de pasar al mismo tiempo afuera y adentro del poema. “Sus minutos”, en el mirar, en el indicar, y en la respuesta de ojos del lugar mirado, se irisan, digamos, se tiñen de eternidad, leve y no monumentalmente, así como el “allí” que se miraba terminará preguntándose “desde las arenillas / de aquí?” (Ortiz, 1996, p.860).

De manera general, el poema comienza “allá”, señalando la posibilidad de mirar, y concluye en la interrogación, en la suspensión de su palabra final, “aquí”. Sin embargo, el tiempo no ha trazado una línea, un trayecto de la distancia a la

presencia, sino que más bien se ha abierto, se ofrece como una floración de minutos en la tonalidad de lo atemporal. La unidad de lo existente se despliega y se repliega como un organismo, un río, una mirada, sin dejar de consentir su totalidad y su indeterminación. En los términos de Schelling, nuevamente, se diría así: "Eternamente se genera la contraposición para ser consumida una y otra vez por la unidad, y eternamente la contraposición es consumida por la unidad para revivir de nuevo" (2002, p.189).

Es lo que en cierto modo esboza la conclusión de otro poema del mismo libro, "Alma, sobre la linde...", cuando la multiplicidad de seres, de sensaciones, que parecen formar niveles o escalas, contraponiéndose, vuelven a la unidad: "el hálito, nuevamente, uno, uno, / con la melodía..." (Ortiz, 1996, p.772), donde ese aire tal vez soplado "en esa caña (...) sin divisiones", que se menciona justo antes, produciría la reunificación de todas las cosas; o más bien del hablante, su unicidad, con la totalidad de lo que existe. Porque la "linde" a la que se asoma la interlocutora, el "alma" interrogada por los versos, al mismo tiempo la separa, es una otra para el yo, y la une con lo visible y lo audible. O también –puesto que el poema no hace más que conjeturar– esa "linde" se difumina y hace que el yo, separado por definición de aquello que enuncia, pueda unirse a los demás vivientes, incluso los invisibles, las "raicillas", las potencias de la vida futura. Si lo invisible en el yo, que se manifiesta en palabras dirigidas a una íntima unidad de sí, mitológicamente llamada "alma", puede vislumbrarse al menos en la otra orilla de las preguntas, entonces se hacen visibles también todos los otros, los que sufren y los que laten. La "linde", como todo límite, aunque sea difuso, es una negación de la unidad, una contraposición, pero el poema inventa, "fantasmea", según las comillas tres veces reiteradas de Ortiz, el contacto posible, más allá de la "privación" que implica ser un individuo. Entonces lo invisible, lo que indican las

palabras, su ritmo, sale del hablante, sale a escribirse en el poema, pero igualmente sale al infinito inagotable de lo vivo y de la atmósfera en busca de la unidad, incluso de la unidad entre sentido y corte rítmico. Todos los seres están, como suele decirse, en el mismo barco, unidos por la fantasía de una melodía en ese medio abstracto del lenguaje que designa. A tal punto que Ortiz menciona "el Arca [que] ha de venir / alguna vez, no?" (1996, p.772), como otro mito de la unidad animal, que en este caso recupera además la vegetación o la participación misma del agua que haría flotar ese artefacto unido de la variedad indefinible que vive, que sigue viviendo.

Así, el "alma" deja de ser sólo el destino de las preguntas, el fantasma de alguien que habla solo, para llegar a afirmar, de nuevo, la solución de lo que se había contrapuesto. Porque en los términos de Schelling, para quien la naturaleza es un todo ilimitado, pero sólo uno, no puede "revivir" sino aquello que siempre fue "vivo", y toda división o contraposición apunta hacia su unidad inicial y regresa a ella. De manera que podemos identificar lo "uno" en Ortiz también como "hálito" *sive Natura*, aunque en su caso ese aliento se produce como unidad de las palabras separadas en la síncopa de los versos, puesto que no solamente se contempla la división y la reunificación de lo existente, desde el punto de vista de la idea del todo, sino que se experimenta sensiblemente esa unidad en la dicción y en la percepción, de allí la aparición, un verso antes del "hálito", de un misterioso "sufi" (Ortiz, 1996, p.772). La idea mística de la filosofía se narra como experiencia sensible en la medida en que la lengua no se reduce a sus conceptos y permanece como un latido, como un artefacto paradójico que proviene de la naturaleza, como unidad de materia y tensión referencial.

Así también, lo audible en apariencia inarticulado puede ser escuchado, puede ser traído a la articulación de un diálogo, cuando en el rumor continuo de

seres y cosas, del silencio dentro de la melodía, se distinguen posibles puntos de origen del sonido. Como en el poema que tiene el título introductorio "Me dijiste:", y que comienza con el guion de una indicación: "–Escucha, es un latido, / solamente un latido, o qué? de la ranita, no? // En el pulso de las hierbezuelas / o de la lunilla, / él?..." (Ortiz, 1996, p.809). Los diminutivos, además de afinar, de agudizar el tono de la voz según la mitología lingüística de Ortiz, apuntan en este caso a un límite de lo perceptible. No se sabe, no puede saberse si la rana, la hierba o la luna laten, producen ese ritmo, ese pulso sin embargo existente, pero "él" sigue, insiste. El poema luego lo declina en múltiples interpretaciones, intenta decir de dónde viene, a qué invita, si se trata de un llamado. Desde el momento en que su escucha no es indiferente a la unidad de ese ritmo, tampoco puede conformarse con la aceptación de su inarticulación, de su azar. Si no resulta indiferente a "la circulación del silencio" (Ortiz, 1996, p.809), ese oyente y hablante que le dice a otro que escuche, que intente oír, entonces el pulso del entorno en efecto produce algo, expresa, sale definitivamente de la indiferencia y de lo indistinto. Las preguntas indagan sobre esa conexión imposible entre rumor natural y sentido lingüístico, que se hace pensable porque también la música instrumental hace sonar objetos materiales que afectan, que producen sentido antes y después de las palabras. "En qué escala, pues, el oído / para la campanilla de ese sentimiento que se olvida a menudo / de sí / en una suerte de eternidad / que duda?" (Ortiz, 1996, p.809). El tiempo, como totalidad, como continuidad sin límites, entonces vacila, cuando el oído puede percibir la singularidad de cada minuto, puntualizado por seres precisos, finitos. En esa limitación que define su modo de vida, en su estado de discontinuidad inminente, se advierte también la herida, la diferencia que no deja de abrirse entre el sentimiento, su presencia, y la continuidad infinita, que sólo un olvido de sí parece ofrecer a la intuición, al oído. Pero la herida del límite, la

conciencia del fin, se transforma luego en un signo no de la eternidad, sino de la consagración de la estación, de su salida del tiempo, según la adversativa de Ortiz: "mas de la herida / sangra, un sí es no es, de dulzura / que titila, anónimamente, o que apenas se deja adivinar, / sobre los tejidos / de Octubre..." (1996, p.809). Es como si la diferencia se volviese un latido, y la titilación de la indiferencia, el signo de su retorno, "ya que continúa, además, (...) / la respiración del infinito" (Ortiz, 1996, p.810), que iría de lo que sí es pero que vacila en su minuto de existencia, asomado a su no-ser, anónimo, inclinado hacia lo que aún no es pero que continuará como una respiración infinita. De alguna manera, el poema, que es también un diálogo conjetural, intenta traducir lo que dicen seres y cosas: la ranita, el jacarandá, las hierbas, pero también el rumor del río, incluso el ritmo insonoro aunque haga pensar en sonidos de las estrellas que titilan en la noche, como si el lenguaje no fuese solamente la lengua articulada, separada, acribillada de nada, por la conciencia de la muerte, sino también y sobre todo esa música visible, el croar levemente rugoso, el pulso de la luna atenuada o aflautada, el ruido de la corriente unificada de todo lo que existe. Se trata pues de una traducción del universo, de su ritmo oscilante entre lo que es y no es, a la forma zigzagueante del poema, aunque antes bien sería una transcripción musical de las sensaciones y luego una interpretación de esa partitura, de sus escansiones y de sus tonalidades. Así, el tiempo de la naturaleza, desde los pastitos que crecen a la Vía Láctea –que luego se llamará, acaso para acentuar la conexión entre animales y astros, la "vía de la leche" (Ortiz, 1996, p.811)–, continúa la "respiración del infinito", pero a la vez "la puntúa y la suspende", (...) "la renueva y la vuelve, / a semejanza de lo que anhela / bajo este turno de la brisa en la asunción de los misterios / y en su tensión con los tallos..." (Ortiz, 1996, p.810).

De todos modos, el ritmo musical, su escansión y su puntuación, es también

un ritmo visual, de luces, rayos lunares y constelaciones. La reverberación sonora se traduce en atmósfera lumínica, o más bien se traduciría, puesto que la pregunta, antes que establecer la sinestesia como un dato, la convoca, la sitúa en un futuro condicional, en lo que habrá de darse, tal vez:

No le devolvía el eco, acaso, / las notas de ese destino, que es el suyo, de iluminar / por momentos, / la marea de la duración, / y de iluminar, asimismo, para un desconocido, / la cadencia que lo cita y lo habrá de citar, humildemente, / a través de toda la luna?" (Ortiz, 1996, p.810)

Y en esta comunicación de unas notas impersonales con un destino, de una cadencia sonora con una iluminación, se haría posible, quizás, el retorno a la unidad, porque más adelante, entre paréntesis, así se lo pregunta: "retornaría la 'dispersión', paradójicamente / entonces, al seno?" (Ortiz, 1996, p.811) ¿Cómo es posible tal retorno? ¿Cómo la singularidad de un destino, de un momento apenas, con su retorno, su sonido y su luz, encontraría la línea de un continuo? La respuesta, siempre hipotética, se anticipó en la idea de constelación, o más bien de galaxia, puesto que las innumerables titilaciones de puntos de luz en el cielo nocturno en cierto modo dan un salto y se transforman en Vía Láctea, en un reguero de apariencia continua. Y de igual manera el momento saldría de su lugar limitado en la serie, en la sucesión no marcada de una vida cualquiera, para contraerse e intensificarse como si no formara parte del tiempo. Pero este retorno del instante disperso entre los demás instantes a la unidad sin divisiones, a la suspensión de su fuga, no es más que una parte de su transfiguración, su movimiento de "concentración", que luego insiste, goza con el "desplegamiento", como la salida de sí y la comunicación con el todo a través de su más ínfimo representante: la estación, el momento nocturno, la ranita. La concentración está

además en quien escribe, absorto entre las sensaciones cuya intimidad no se quiere desatender y las letras o las sílabas que se despliegan en otro espacio para sellar, de alguna manera, el latido de un momento, de una vez y para siempre. Ortiz termina otra pregunta: "o en este Octubre que quisiera sellar, hasta 'a la letra', así, / 'trasnochadamente' / los labios de la vigilia en abandono de espaldas, / en gracia, sólo, a unas sílabas?" (1996, p.811)

¿De qué sílabas se trata entonces? Pareciera aludirse a una articulación de lo aparentemente inarticulado, el sonido natural que de pronto se escande en partes de palabras, puesto que el interlocutor (o la interlocutora) en el poema advierte sobre la vuelta de la "ranita", luego de la contemplación del cielo que se revelaba como visión también rítmica, y en esa nueva frase adversativa se menciona la aspiración de la insistencia del pequeño animal, ahora bañado por las "sílabas que rocían y rocían (...) la palpitación" (Ortiz, 1996, p.811). Todo ahora se convierte en canto como soplado por la casi inerte materialidad de una "cañita" que sin embargo une "espacio", "tiempo", algo que "canta / en el pasaje del ser" (Ortiz, 1996, p.812).

Sin dudas, el poema esboza un momento especulativo: los sonidos del ambiente se han fusionado en una dimensión absoluta con lo visible y con lo decible, de modo que la supuesta música de las estrellas mudas se entona en forma de sílabas de esas palabras que pueden percibir y pensar la unidad de todas las sensaciones y también los límites de sus propias significaciones. Ortiz escribe: "Canta también, y a su modo, lo terrible de jugar el azar / de una chispa sobre los abismos..." (1996, p.812). Porque en cierto modo el mismo pensamiento, las sílabas que se ponen a contar su número en el modo del canto, habrá sido un azar de lo viviente sobre el abismo silencioso de la materia inorgánica. Por lo tanto, no se confía a la simple trascendencia de un sentido que postule la existencia de lo

inmaterial, no hay nada eterno antes o después ni por encima de la vida y de los insumos para la vida, no entrega el "canto" su "tonillo, no, a las afinaciones de los ángeles, / ni menos al ajuste / de los hilos que alguien trama / debajo, no" (Ortiz, 1996, p.812). ¿De dónde vendría entonces la unificación o la comunicación de todos los elementos singulares, hablantes y no hablantes, susurrantes y contemplativos, en la forma no medida del poema? Ortiz transcribiría, en su propio diálogo posterior, en el papel que ha seguido a la contemplación efectiva, en sílabas "la corriente sin sonido / de la raíz de los números" (1996, p.812). Pero habría que entender aquí no solamente la posibilidad de una raíz matemática de la vida, y de la llegada al pensamiento de un modo de vida en particular, como si las combinaciones de la materia de pronto, en una jugada de dados, hubiesen alcanzado el número de unos cuerpos, unos animales, y antes el agua y las plantas, sino que también hay que pensar en la transformación del azar en destino, en el canto que mira atrás y conoce así sus propias raíces en el surgimiento de toda vida. Porque de allí emergió una cuenta que no divide las unidades discretas de cada cuerpo vivo para enumerar lo que hay, sino que "sin sarta, / y sin cuento" (Ortiz, 1996, p.812) anuncia la vuelta al origen, que no es algo situado al comienzo y dejado atrás, sino que sigue siempre surgiendo a cada instante, como el lenguaje en los que hablan, en los que escriben, bajo la apariencia de sílabas, pero en verdad en un continuo sin principio ni fin. Las "soledades" de la apariencia visible, que no son sólo humanas ya que también la "ranita", la "cañita", cada estrella de la Vía Láctea, parecían estar solas o aisladas, aguardan así una intuición de aquello que las une, que nunca dejó de unir las, y que ahora el poema encuentra como un tenue hilo de su sentido y una justificación de su fraseo y de su ritmo. Dado que las entidades solas en verdad existen no en el momento de salir a la individualidad, a la singularidad irreplicable, sino cuando vuelven a contarse como partes del todo,

como lo que esperaban desde que empezó la comunicación, con el “me dijiste” del título, cuando todas esas “ánimulas” –según otra palabra entrecomillada por Ortiz (1996, p.811)– se ofrecieron a lo “indivisible” y permitieron que el simple acto de hablar y de disolver el habla en la escritura imaginara y realizara “una hebra, / para darse enteramente, / en el bisbiseo que ha de pasarlas y pasarlas / por el incienso del aire...” (Ortiz, 1996, p.813). Esa hebra, que une el bisbiseo de la lengua a las repeticiones de la naturaleza no dividida en materia y espíritu, según el idioma único del grillo de Mallarmé³ que también sabe hablar la ranita de Ortiz, pasa y no deja de pasar por el aire, pasó siempre y promete seguir pasando.

De modo similar, el ser, que es uno solo para la filosofía de Schelling, se manifiesta como unidad también en la lengua y se percibe como un organismo único en la naturaleza: la vida o el alma del mundo, que no es un resultado de las combinaciones innumbrables de la materia inorgánica. “La vida no es una propiedad ni un producto de la materia animal, sino que, a la inversa, la materia es un producto de la vida. El organismo no es una propiedad de objetos naturales particulares, sino que, a la inversa, los objetos naturales particulares son otras tantas limitaciones o modos de intuición particulares del organismo general.” (Schelling, 2007, p.125) Sin embargo, la diferencia en Ortiz consistiría en que la vida única no parece estar dada como un comienzo eterno, sino que va a aparecer a través de cada ser singular, como unidad de chispas sobre el abismo, como reguero de luces, aunque también como serie de puntos, de acentos, que forman la hebra del ritmo. La hebra sería así la aparición visual de las titilaciones de la

³ Aludimos a la famosa carta a Lefébure del 27 de mayo de 1867, donde Mallarmé describe el sonido del grillo, “esa voz sagrada de la tierra ingenua, menos descompuesta ya que la del pájaro” (...) “pero cuánto más *una* sobre todo que la de una mujer, que caminaba y cantaba delante de mí, y cuya voz parecía transparente de mil muertes en las que vibraba –y penetrada de Nada! ¡Toda la felicidad que tiene la Tierra por no estar descompuesta en materia y espíritu estaba en ese sonido *único* del grillo!” (Mallarmé, 1995, p.355; subrayados del autor).

materia y de las palpitaciones de la vida; de nuevo, lo que se escucha se ofrece a un todo indivisible, que en el poema asimismo respira, en busca del "hálito, nuevamente, uno" (Ortiz, 1996, p.772). Pero la unidad no habrá generado esos puntos de intensa singularidad, en una estación y en un lugar precisos, sino que se vislumbra como intento de respuesta, como aquello que se interroga. El ser, para Ortiz, es más bien una pregunta y se declina en modo potencial. Lo que hay es dispersión, despliegue y concentración incesantes. Salvo en la materia de las sílabas que constantemente apunta a la posibilidad del sentido, dado que la lengua es al mismo tiempo vida y materia, y representa la historia natural del pensamiento, el rasgo distintivo del animal que piensa, aquello que lo une, por momentos, a todos los lenguajes rítmicos que lo rodean. En su "bisbiseo" se ubica la esperanza de una "hebra" que uniría las condiciones aisladas de cada cuerpo y que las hilvanase a todas. Todos, como vivientes hechos de materia y de movimiento, somos cuentas pasando por ese hilo –sílabas, bisbiseo, croar o rumorear, puntuar– que espera "darse enteramente (...) / por el incienso del aire" (Ortiz, 1996, p.813).

De alguna manera, en Juan L. Ortiz habría un pensamiento de la inmanencia, de la unidad del ser, pero no necesariamente bajo la forma del origen que se despliega y se reasume constantemente, como en ciertos momentos de Schelling, sino que también podría verse la unicidad como un horizonte de lo posible, como la realización del despliegue en el tiempo, es decir, en el lenguaje que lo convirtió en pensamiento. Aun así, ese futuro, presentido o predicho, no pesa sobre la brillantez, la infinitud y la intensidad del presente, al que no subordina sino que es expuesto en sus detalles y es desplegado por el poema, pero no como dependiente o derivación del origen unitario. De modo que la poesía de Ortiz se parecería más a la filosofía natural de Schelling, a la idea de vida única y determinante de la materia, que a su ontología del ser originario, aun cuando los

SILVIO MATTONI

Un ir sin fin: de Schelling a Ortiz

una la perspectiva irreductible de la inmanencia.

Bibliografía

- Mallarmé, S., (1995). *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París: Gallimard.
- Ortiz, Juan L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Schelling, F. W. J. (1999). *Filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Schelling, F. W. J. (2002). *Las edades del mundo*. Madrid: Akal.
- Schelling, F. W. J. (2007). *De l'âme du monde*. París: Éditions Rue d'Ulm.
- Schlegel, A. W., (2012). "Lecciones sobre la literatura y el arte", en Ph. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy (eds.), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Schlegel, Fr., (2012). "Conversación sobre la poesía", en Ph. Lacoue-Labarthe y J.-L. Nancy (eds.), *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Recibido: 23/09/2019

Aprobado: 15/11/2019