

POESÍA Y POÉTICA

PRIMAVERA 1995

**Número especial dedicado a
Juan L. Ortiz**

Textos de Carlos Mastronardi, William Rowe,
Carlos Schilling, Marylin Contardi, Aldo F. Oliva,
Oscar del Barco, Juan José Saer, Jorge Conti,
Mario Trejo y Juan L. Ortiz

Poemas de Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga
y Edgar Bayley

18

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Mtro. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESÍA Y POÉTICA
No. 18 • Primavera 1995

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESIA Y POETICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-90-48, ext. 1301 y 1154
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 0188-5154.
Distribución: Tonatiuh Vargas – Artes de
México, Plaza Río de Janeiro 52, Col. Roma,
06700, México, D.F., tels. 208-4503 / 208-3217.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

3	Presentación
5	Memorias de un provinciano <i>Carlos Mastronardi</i>
12	Aproximación a una lectura de Juan L. Ortiz <i>William Rowe</i>
18	...? Notas sobre la poesía de Juan L. Ortiz <i>Carlos Schilling</i>
25	El Gualaguay <i>Marylin Contardi</i>
30	"Aquel anochecer cálido de otoño..." <i>Aldo F. Oliva</i>
37	Notas sobre Juan L. Ortiz <i>Oscar del Barco</i>
55	Sobre Juan L. Ortiz <i>Juan José Saer</i>
64	Juan L. Ortiz en el límite <i>Entrevista de Jorge Conti</i>
78	Poemas <i>Juan L. Ortiz</i>
95	Paraná: el otoño y la ciudad <i>Juan L. Ortiz</i>
102	Juan L. Ortiz <i>Francisco Madariaga</i>
103	Juan L. Ortiz, mordido por la palabra tigre <i>Mario Trejo</i>
105	Descenso y ascenso de Juanele en su mundo de intemperie <i>Edgar Bayley</i>

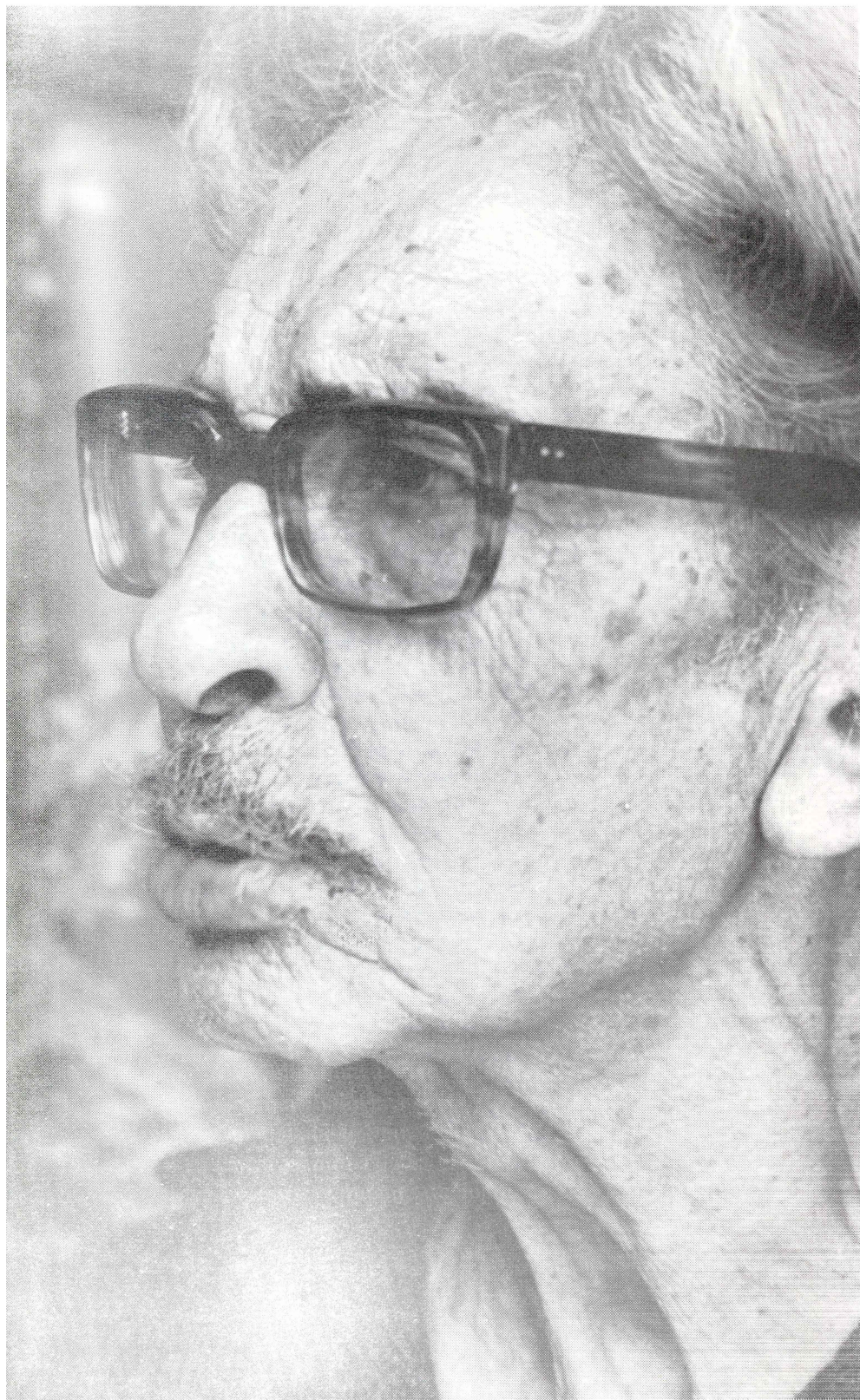
Presentación

El azar, que también suele ser pródigo, concedió a un pequeño grupo de amigos muy joven entonces, la felicidad de compartir frecuentes y prolongados encuentros con Juan L. Ortiz. A veces en su casa de Paraná, a veces en Santa Fe –una ciudad que dista unos 30 km. de aquélla– o en Colastiné. Fue en la década del 60, y aun antes, y en parte de la del 70. Eran asiduos nuestros viajes hacia allá o los de Ortiz hacia este lado del Paraná, creándose vínculos muy vivos que a todos nos ayudaban, especialmente en los momentos aciagos, que no fueron pocos en nuestro país.

Ortiz solía hablar sobre los temas más variados, pero también sabía escuchar. Su conversación era a menudo un monólogo, aunque lleno de titubeos, interrogaciones, puntos suspensivos. Podía hablar largo rato sobre política, sobre historia, sobre literatura reciente o sobre filosofía oriental. Infinitos asuntos reclamaban su atención, y para nosotros, ávidos entonces, fue al mismo tiempo un estímulo, una conducta, una referencia obligada y constante.

Para estar despierto y lúcido durante horas del día y de la noche Ortiz se ayudaba con estimulantes. Sus horas de sueño fueron siempre escasas y no obstante ello con frecuencia se lamentaba de su falta de tiempo. Su información era vasta y precisa, y la brindaba generosamente con total humildad.

Su obra fue recogida en tres grandes tomos recién en el año 1970, cuando el poeta tenía casi 75 años. Hasta ese entonces más de la mitad de su poesía permanecía inédita y el resto había sido publicada en ediciones de autor, en tirajes que no excedían los 300 ejemplares, y que Ortiz, mediante un sistema de vales, distribuía entre los amigos. Sus libros, por esta razón, nunca llegaron a las librerías. Ello no impidió sin embargo que su nombre fuera conocido y valorado, pero sólo entre un pequeño grupo de iniciados. Esta situación se modificó considerablemente a partir de la



publicación de *En el aura del sauce*. Su casa desde entonces fue objeto de un peregrinaje ininterrumpido, principalmente de parte de los poetas jóvenes, aunque este fervor no se haya expresado todavía en la publicación de un solo libro de valor que estudie la significación de esta obra única en la literatura de nuestra lengua, ni tampoco alcanzara para cuidar los poemas escritos por Ortiz en la última década de su vida, pues éstos permanecen aún inexplicablemente perdidos.

El conocimiento que se tiene de los poetas de un país de América en cualquiera de los otros, salvo excepciones, es escaso o inexistente. En 1983 la Universidad Autónoma de Puebla publicó una breve antología de nuestro poeta. Dudo, sin embargo, que muchos la hayan leído. Este número especial de *Poesía y Poética* intenta reducir este descuido. Se eligieron para ello textos sobre su vida y su obra, la mayor parte publicados en Argentina. También figura una breve antología con poemas, particularmente de la última época, de los escasos encontrados. Igualmente se reimprime una entrevista casi desconocida, publicada poco tiempo antes de su muerte, en un diario de provincia ya desaparecido.

H. G.

Memorias de un provinciano

Carlos Mastronardi

Creo que en la biblioteca ví por primera vez al poeta Juan L. Ortiz, que habría de ser uno de mis grandes amigos. Me superaba algo en edad y mucho en versación y acierto selectivo, pues tenía ya el gusto formado, de modo que podía leer con provecho a Taine, a Guyau y a Paul de Sain-Víctor cuando yo apenas salía de las novelas de capa y espada. Muchas noches abandonamos juntos ese ámbito apacible (me gustaba el olor a madera barnizada que tantas veces respiré en él), donde habíamos iniciado una conversación que, al cerrar la casa sus puertas, proseguíamos en la calle. A veces lo acompañaba hasta la suya, situada en un extremo del pueblo, a pocos pasos del río. Aún no había formado su hogar, de modo que vivía solo, en una casa esquinera que parecía una atalaya y en la cual congregaba gatos y amigos. Su piedad franciscana excedía –y excede–, el estrecho ámbito humano, y ya en aquel tiempo recogía los pequeños animales abandonados o perdidos en los espinosos cercos de los suburbios. En esos años, sólo entregado a la naturaleza que lo rodeaba y a los libros que podía obtener, no pensaba publicar sus poemas, pero ya había escrito algunos con humilde y escondida delectación. Cedía muchas horas libres a la lectura y al río; de modo eventual, sin embargo, la pluma y el pincel lo atraían con parejo encanto. Fue retratista recio y excelente paisajista, pero la poesía acabó por identificarse con su vida. Desprovisto de colores y telas, con improvisados elementos de trabajo solía reproducir un rostro o detener en términos de arte una puesta de sol. En sus habitaciones de paredes rugosas y puertas con antiguos pasadores de hierro que nunca utilizó –confiaba en la honestidad de sus vecinos– vi algunos retratos que eran obra suya y que comportaban otros tantos homenajes a escritores de su dilección. Allí estaban Tolstoi, Gorki, Romain Rolland, Rafael Barret y creo que Barbusse. Si no recuerdo mal,

eran retratos al carbón. El sol intruso –sobre aquella casa insular más imperioso– y los desniveles de la rudimentaria pared habían arqueado los cartones que presentaban esos rostros ilustres. Por otra parte, dichos trabajos respondían a una exigencia de su intimidad y de ningún modo forzaban el sentimiento admirativo de los otros. Nunca lo movió el afán de convertir sus emociones en las provechosas etapas de una carrera artística o literaria.

Sucinto como un junco, suave la voz, propenso a la contemplación y al silencio, desentendido de las rencillas locales y perdida la mirada en la lejanía, tanto su aspecto como sus hábitos causaban una especie de amable extrañeza. Sencillo en la palabra y en la ropa –su única coquetería era un sombrero de artista, un sombrero de ala tan ancha que debía quitárselo para trasponer algunas puertas– y totalmente incapacitado para la codicia, estos insólitos atributos impedían clasificarlo o definirlo según las pautas corrientes. En vez de salir en busca de otro empleo –tenía uno muy modesto– buscaba el recogimiento y pedía el éxtasis a las aguas del río vecino y a los atardeceres silvestres. No escrutaba sino que se integraba en la naturaleza: era un gajo más de aquellos árboles ribereños. Los cielos y los campos que para los demás son lluvia y pasto, generaban en él estados mágicos. Frecuentaba la costa frondosa, donde muchas veces lo sorprendí como embelesado y ausente, los ojos agradecidos en el horizonte. Esos hábitos singulares, y la fuerte impresión de irrealidad que dejaba en la gente normalmente ávida, no lo privaba de amigos. En mis ya numerosos años no he conocido hombre más bueno ni más comprensivo. Mantenía trato afectuoso con sus vecinos, casi todos ellos “boteros” y pescadores. En ese medio, donde el porvenir no podía ser sino idéntico al ayer, pues todo se reducía a seguir tirando, no causaba perplejidad ni extrañeza, pero las personas acomodadas o por acomodarse, sólo atentas a los bienes concretos, lo apreciaban sin entenderlo. Como nunca lo vieron arrojarse sobre las cosas con voluntad posesiva, su carencia de avidez les traía asombro. Quizás lo juzgaban un excéntrico o un hereje social, ya que sólo podían medirlo con sus habituales esquemas.

Un sentimiento casi místico lo identificaba con el paisaje y una simpatía humana siempre activa lo acercaba a los desposeídos. Los evangelistas del anarquismo, por entonces vigente, habían mojado aquella joven cabeza con sus aguas lustrales.

Hacia el final de las tardes, en compañía de otros amigos, acostumbrábamos leer o comentar los libros que yo había llevado de Buenos Aires o que el azar ponía en nuestras manos. Esas tertulias, aparte de otros sabores amables, tenían el gustoso sabor del mate. Solían realizarse a la puerta de la casa de Ortiz, sobre la vereda de ladrillos desparejos, en cuyas fisuras crecían los yuyos que auguraban el campo. Por la vieja calle de tierra, donde abundaban los zanjones, mientras hablábamos de los escritores franceses que habían surgido después del armisticio del 18 –firmado no hacía mucho– veíamos pasar ensimismados jinetes y carros como desvanecidos en el polvo que levantaban. Cuando el sol se ponía y empezaba a flotar en el ambiente el habitual olor a carne asada, también pasaban, graves y espectrales, los pescadores y demás hombres del río. Y diré, de paso, que ese olor que venía de los lejanos fogones era parte inseparable de los borrosos anocheceres que recuerdo: con los ojos cerrados hubiera podido saber la hora, y acaso el pueblo, por aquella lenta combustión animal.

Magro, vibrátil y de tez ligeramente oscura, Ortiz tenía el aspecto de una estilizada garza mora. Esos rasgos exteriores condecían con su índole sensitiva. Se hubiera dicho que su magrez era otra forma de su humildad. Vivía en función de los bienes más elevados y nobles. Lector omnívoro, mantuvo trato íntimo con todas las obras literarias de que disponía la biblioteca local. Su adolescencia había gozado versos de Acuña, de Flores, de Asunción Silva, pero luego dio con los clásicos y más tarde puso su interés en los escritores europeos del siglo XIX y del nuestro. Banchs, entre los poetas argentinos por entonces vivientes, era su predilecto. Proclive al intimismo, como entonces se decía, sospecho que Almafuerte le parecía demasiado asertórico y Lugones demasiado brillante. Tendía naturalmente al medio tono y al matiz. Entre los ultramarinos, Samain, Laforgue, D'Annunzio y Juan Ramón Jiménez lo llevaban al éxtasis. Asimismo la prosa etérea y sugestiva de Rodenbach estaba siempre en su conversación. Los movimientos literarios que ocurrieron durante la primera guerra mundial o poco después, sin duda ensancharon su visión y retorcieron sus preferencias. A este respecto, diré que la evolución del gusto, como nadie lo ignora, suele estar determinada por las circunstancias. El escrutinio de valores estéticos es tarea que en el ámbito provinciano resulta singularmente dura y costosa. El lec-

tor que no hace de la lectura un pasatiempo, sino que se propone ahondar en el espíritu de las obras y enriquecer el suyo propio, sufre de soledad y, por consiguiente, no puede establecer esas fecundas confrontaciones que son inherentes al diálogo. Perdido en un pueblo de provincia, debe atenerse al dictamen escrito que le llega de los populosos centros donde se cruzan todas las corrientes de la cultura. Como es evidente, ese tipo de dictamen no siempre trasluce un estricto criterio valorativo. En muchos casos, disimula o suaviza los contornos de la realidad a que se aplica. Suele ajustarse a convenciones que, en cambio, raras veces aparecen en el curso del lenguaje oral. De tal modo, ese apartado testigo del arte nunca goza de los bienes que son acarreo natural de la conversación, más suelta y libre cuanto más privada. Tiene que extraer de sí lo que falta en su medio, por manera que esa relación es una limitada relación dual. Ningún puente, ninguna mediación, le permite tomar posiciones frente al poeta o al novelista que, por el solo hecho de serlo, cae sobre él con todo su prestigio genérico. En apreciable medida, el arte es cosa social, ya que se hace *entre* los hombres. Pero el lector que está solo y que desea aplicar un criterio judicativo a la obra que tiene entre manos, cumple ese propósito dentro de un ámbito puramente subjetivo, librado a sus recuerdos, a sus gustos, a su espíritu sin ventanas. Dadas estas condiciones, entrega a la sensibilidad lo que es pertenencia del juicio. Por consiguiente, el valor histórico de las obras, es decir, las resonancias que éstas suscitan en una época o en un ambiente –rebotes, influencias, analogías– no ingresa en su apagado mundo especulativo. Las circunstancias le impiden mover sus facultades analíticas; se convierte, pues, en pasivo contemplador del arte. En cuanto se vuelve total consentimiento, cabría decir que su modestia excesiva lo entorpece. Por mucho que su riqueza interna sea considerable, acatará con veneración inocente los nombres y los títulos que propagan las decisivas ciudades. Y esa mansa actitud acabará por anular todo sentido crítico. Ignoro si las cosas han cambiado, pero estas modalidades eran muy fuertes a principios de siglo, cuando conocí a Ortiz. Quizá yo le llevé un poco de la dureza estimativa que aprendí en Buenos Aires. Por lo demás, antes de abandonar la provincia y de confrontar puntos de vista por la vía del diálogo, estas propensiones fueron también más. Un fervor a la vez avasallante y fácil me privaba

de esa libertad que es condición del buen discernimiento. Creo que dicho desnivel se manifiesta con fogosidad en todo joven que intenta formar su espíritu en un ambiente retirado y sin el socorro de la comunicación viva.

Durante nuestros largos paseos por el parque, entre espinillos y eucaliptos, junto a las barrancas del Gualaguay, Ortiz se avenía a decirme sus versos. Antes, claro está, debía esforzarme por vencer su reserva pudorosa. Le pagaba ese don muy malamente, puesto que le hacía conocer mis vacilantes alejandrinos, donde sucesivamente aparecían Nervo, Herrera y Reissig, Carriego y otros mentores. Ese intercambio, cumplido a media voz, tenía los caracteres de un fraterno rito secreto. Con el cielo ya oscuro, dejábamos aquel lugar apacible donde la apariencia y la esencia de Entre Ríos son una misma cosa perdurable. A favor de los candiles de las afueras, desde su noche proletaria, algunos vecinos nos miraban como si nos temieran conspiradores. Otras veces, al salir de la biblioteca (yo hacía mi aprendizaje de Balzac, Zola y Eça de Queiroz) reanudábamos el velado rito poético. Sobrevenían nuestros poemas, que en modo alguno pensábamos publicar, pues ni siquiera nos había rozado la idea de hacerlo. Estábamos al margen de todo, ignorábamos el mundo literario y, en lo que respecta a mis versos, no eran sino esas notas entreveradas y confusas que emite la orquesta antes de empezar su trabajo. Pero no daba comienzo al mío: se me iba el tiempo en afinaciones previas, tal como lo pierden esos malos payadores que templan indefinidamente su instrumento. Otro era el caso de Ortiz: la timidez y el recato le impedían poner en luz sus hermosos poemas. Camino de su casa se los oía decir. La quietud era grande y el sensible cielo estrellado tenía más realidad que el pueblo sin voces, desierto. El viento ahondaba la noche y recorría las calles con su silbido, como preguntando por alguno. Detrás de la plaza, a medida que salíamos del empedrado, las luces se volvían tristes y ralas, los ladridos que vulneraban el silencio eran más frecuentes y el cercano campo oscuro se posesionaba de nosotros con la fuerza y el misterio del destino. Pocas experiencias han dejado en mí una huella tan profunda como esas noches suburbanas en que la desolación y el olvido parecían retenerme para siempre. Después de muchos años, luego de haber intentado la abogacía y la poesía en Buenos Aires, arraigué otra vez en Gualaguay. Entonces volvimos a encontrar-

nos en la querida biblioteca de nuestras mocedades. Por esas fechas, los directores de la entidad solían pedir opinión a mi amigo cuando se trataba de adquirir libros. En dos ocasiones integramos con Ortiz la comisión de aquélla. Y si en los altos anaqueles se advirtieron los signos de una renovación alentadora, ello se debió a su espíritu emprendedor y abierto; más de una vez propuso y logró la compra de obras en verdad admirables. Hice cuanto pude por secundarlo en la tarea de quebrantar la rutina que pesaba sobre el organismo educacional del cual dependía la biblioteca. Esa racha de aire nuevo, como ocurre siempre, causó algunos constipados espirituales. Suscitamos una creciente prevención en los socios que, para no ver perturbadas sus estáticas concepciones del mundo y de la cultura, optaban por “no innovar”. Logramos darle acceso a Proust, pero nuestras reiteradas menciones de Joyce no tuvieron eco. Sin ninguna ironía nos preguntaban: *¿Quién lo conoce aquí?* Empezaban por el fin, y, además, como lo próximo parece más real que lo remoto, querían poblar los estantes de libros enérgicamente nacionales. Según los más temerosos (entre los cuales se contaba un agrónomo que hizo traer un manual de apicultura y otro sobre la siembra de la remolacha forrajera), estábamos llevando adelante un plan revolucionario, cuya primera etapa consistía en desviar a la juventud del recto camino. En opinión de algunos socios, Ortiz y yo habíamos invitado, para que ocuparan la tribuna de la entidad, a escritores de la Capital Federal que no hicieron sino apresurar ese proceso lamentable. Los visitantes, sin embargo, fueron los hombres más lúcidos y tranquilos de la generación llamada de Martín Fierro, como también algunos profesores cuyas ideas nada tenían de aterradoras. De nada valían las explicaciones. El recelo ganaba los ánimos, la curia dijo su palabra reprobatoria y algunos rentistas cautelosos retiraron sus ahorros de los bancos para evitar que un golpe de mano de las supuestas brigadas de choque los dejara en la calle...

Claro está que ni éramos teístas muy convencidos ni entregábamos el domingo al sacramento de la misa, pero inútil es subrayar que sólo comportábamos un peligro en la medida en que el libre examen de las ideas nos parecía una irrenunciable conquista humana. Ya enfrentados los bandos, el manejo de la biblioteca fue el anhelo más firme de quienes nos sospechaban poderes

demoníacos. Convenientemente bendecida, una comisión de señoras salió a ganar adeptos. Un estanciero educable comprometió sufragios y propuso a sus amigos una ortodoxa lista de candidatos. Se quería volver a la tranquilidad mediante una comisión directiva que no dejase resquicios a la subversión. La gente de iglesia, luego de proponer algunos nombres para las vocalías, resolvió llevar sus feligreses al acto comicial, que debía realizarse por la noche. Y ocurrió algo extraordinario. Ancianos que hacía más de una década permanecían reclusos en sus casas, lisiados que casi nunca abandonaban el lecho y que no entendían bien los motivos de la convocatoria, se agolparon en el vestíbulo de la biblioteca para pedir precisiones acerca de su cometido electoral. Una de esas reliquias susurró que desde la misa del Gallo de 1920, no salía de noche. El esfuerzo de la curia me pareció admirable, no por su terrenal eficacia, sino por su índole milagrosa: había operado la resurrección de los muertos.

La vida nos separó uno o dos años después de estas batallas electorales. Regresé a Buenos Aires para integrar la redacción de "El Diario". Mi amigo Ortiz, que tenía un empleo en el Registro Civil en Gualaguay (asentaba las fechas que son más importantes para los humanos), luego de jubilarse, radicó venturosamente en Paraná. No quiso dejar su Entre Ríos.

Aproximación a una lectura de Juan L. Ortiz

William Rowe

Introducir dudas, vacilaciones, tanteos en los momentos más intensos del poema, obviamente no corresponde con el manejo de la retórica clásica (o neoclásica), cuyos códigos obedecen a la obligación de guardar el decoro dentro de un espacio público que no tolera demasiada intimidad o incertidumbre ni la proximidad del éxtasis. Los ejemplos son suficientemente abundantes para no tener que citarlos.

¿Qué es lo que sucede cuando Juan L. Ortiz interrumpe la cadena sintáctica y aún la construcción de las imágenes con expresiones como “si me lo permitieras, diría” (271)¹ o “si se prefiere” (272)? ¿Hacia dónde va este privilegio de la incertidumbre y lo tentativo? Hay, en lo que tiene de aproximativo, un movimiento hacia el éxtasis. Pero habría que decir inmediatamente que ese “hacia” no es lineal, como de una meta a la que se acerca uno. No hay ninguna meta que se pueda desear o concebir de antemano. El proceso poético consiste en el cuestionamiento de todo lo que pueda añadir certidumbre a las percepciones y al ser que configuran. Consideremos cómo se van atenuando las delineaciones seguras de espacio y concepto en estos versos:

Y eso que, del imposible
casi, de su secreto, se deshace y se deshace, y por el sueño,
aún, de una bruma
de vidrio...?
– Los pájaros, en efecto, dan en cernirlo
por ahí
pero no dividen
no, la palidez de desmemoria, ésa que enciela, y ubicuamente,
[todavía,
una ausencia como de lino... (271-272)

Surgen algo así como aperturas, espacios blancos (término abstracto que no utiliza el poeta), dentro de un lenguaje apasionado, un lenguaje en que vibra todo el cuerpo pero cuyo contenido aparentemente se esfuma. Los pájaros cortan el espacio con un círculo, acción primogénita del intelecto categórico, pero “la palidez de desmemoria” satura todo y trasciende la división.

No es, entonces, que no haya contenido, sino que éste no tiene presencia intelectual. En este detalle, la poesía de Ortiz difiere de la visión extática de la tradición Sufí, utilizada por Rilke, con sus figuras angélicas, expresiones del intelecto activo.

A la suspensión de lo intelectual, se añade la del acabamiento, especialmente en el sentido de que la figuración, la imagería no termina de cuajarse. El que lee se encuentra en el borde de una figuración que se puede decir que se aplaza, se cuestiona y no se resuelve como a manera de final del poema o de la secuencia. Esta incertidumbre, en cierto modo, hace recordar esa “capacidad negativa” de que habla John Keats y que surge “cuando un hombre es capaz de escribir dentro de incertidumbres, misterios, dudas, libre de la búsqueda malhumorada de hechos y razones”. Las interrogaciones, tan frecuentes en la poesía de Ortiz –a veces el acto interrogativo dura varias páginas, a veces abarca un poema entero– articulan una actividad del intelecto pero sin operar como controles, sin imponer un proyecto o invitar al silogismo; ayudan a que las palabras giren hacia lo desconocido, lo no pensado, lo que no ha sido tematizado.

Hay un proceso de razonamiento en las interrupciones y tanteos pero no está insertado dentro de una dialéctica, no se encamina hacia la certidumbre. La presencia de la razón dentro del acercamiento hacia el éxtasis invierte el papel normal y heredado del pensamiento –el de establecer las fronteras desde afuera– y reubica el pensar dentro del estado de gracia. La razón entra en la zona del éxtasis y se suspende; no puede poseer, capturar ese espacio. Y esto no es mera paradoja lógica (de categorías) sino atrevimiento y soberanía.

El poema “Preguntas al cielo” somete ese símbolo tradicional de la trascendencia a una interrogación sostenida. Al contrario de un catequismo, la intensidad no se da en las partes lógicamente importantes de la oración, sino en las partes más livianas de ella. Deshacer las certezas no es para Juan L. un fin –eso sería otra narcosis ideológica.

Qué relación la tuya, oh cielo que extasías
un aura de hojillas
en nimbo
de primaveras de éter con el cual, acaso, un elegido
te quisiera redimir
del destino de abajo y del destino
de arriba... (260)

El movimiento del poema no es de acercamiento, de camino, sino de un surgimiento, y no precisamente de imágenes, sino de un “suspiro / hacia no sé qué halo en no sé qué equilibrio” (262) o “una ausencia que fuera, a la vez, un dios en devenir” (264), y que incluye los ojos “de la gatita” (261), momento en que dice el poeta “reíños”, para los que piensen en el decoro.

Con todas las suspensiones y ramificaciones se produce algo así como una superficie que se extiende incesantemente, sin fronteras, sin ofrecer ancladero, y que al expandirse tanto se hace más ligera que el aire. Esa superficie está hecha, de algún modo, del tiempo, el “tejido / de la millonésima de segundo que tú mueres al vivirte...” (270). Y la entrada en los microespacios del tiempo “hasta el minuto / que bajo los párpados se nos iba / en un nada de gris” (273), rompe esa continuidad del ser personal que asegura la construcción de los esquemas conceptuales, y permite el anticipo de “que el tiempo de todos, sobre todos los relojes, habrá al fin / de acceder en niño / al desplegar y etéreamente consumir la eternidad” (274).

Hay un momento en el poema en que el cielo contesta a las preguntas:

yo no tengo nombre, al fin...
y aunque todo está en todo y el envés y el revés
te rezara para mi
rostro si él no fuese, por una eternidad, su propia huida,
tú no podrías referir
las series de una pasión que, occidentalmente se ensangrienta aún
[por
firmarlas
desde siglos...
referirlas

a lo anónimo que deslíe
las noches y los días,
con antelación a ellos, si tú me lo permites...
y con antelación, entonces, al paraíso
de ustedes (267)

Aquí aún las formulaciones de la mística occidental (todo está en todo, etcétera) se desmoronan frente a lo deleznable de eso que se da en la poesía de Juan L. como vivencia y no como propuesta voluntarista.

Esta zona de la palabra –“lo desconocido”, “ausencia”, “vacío”, “nada”, “abismo”, etcétera– agota y suspende el conocimiento. El poema tiene que poner la confianza en otra cosa. Y en el fondo el poema sacude y desafía al que lo recibe mucho más que la poesía de la certidumbre y el escepticismo, aunque ésta suele conseguir más lectores, gracias a los medios de difusión. ¿Qué significa, eludir la seducción de las certidumbres? Para comenzar, implica entrar en lo que es más fuerte y riesgoso, y confiar para ello en la imaginación poética; o, en las palabras del poeta, asumir “esa vía / cuya aventura es sólo vía” (265) y no la salvación por “una religiosidad de oro” (261). Los riesgos están constatados en el poema «El Gualleguay», donde bajo las presiones de la Historia el ser se caracteriza como proceso de destrucción y sacrificio: “Por qué sólo el horror detendría, eternamente, el horror?” (20); o cuando “del momento de una dicha” hay una “recaída / en no sabemos qué exilio” (273, 274).

El lenguaje, en esta poesía, crea un máximo de libertad. Ya hablamos de las suspensiones y las interrogaciones. Habría que mencionar también las conjunciones no excluyentes, los verbos condicionales y subjuntivos. Son rasgos de un lenguaje que no teme los grandes riesgos que surgen cuando se abandona todo cauce ideológico o religioso y se entra en responsabilidades más grandes. Esa otra zona requiere que el oído se refine, hasta poder sentir los movimientos más diminutos, que el tacto se aligere, hasta ser capaz de tocar con extrema delicadeza, que la visión, en fin, se sutilice. Y se despliega en un diálogo extremadamente íntimo con el lector, a quien se trata, literalmente, como amigo, y se invita a una aventura mutua. Los tanteos y aproximaciones articulan precisamente ese diálogo: requieren al lector y respetan su libertad.

Está por florecer el Jacarandá... amigo...

Es cierto que está por florecer... lo has acaso sentido?

Pero dónde ese anhelo de morado, dónde, podrías
decírmelo? (253)

La poesía de Juan L. ocurre dentro de un contorno real. La percepción cotidiana se despoja de todo esquema y se va convirtiendo en éxtasis, "desde las arenillas / de aquí" (256). La reticencia para nombrar, el no aparecer de los sustantivos esperados, no disuelve la sustancia sino ocurre dentro de un contorno de cosas sentidas, sobre todo los ríos y las islas de un lugar determinado, muy querido por el poeta.

¹ Todas las citas son del tercer tomo de *En el aura del sauce*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1970.



...?

Notas sobre la poesía de Juan L. Ortiz

Carlos Schilling

I

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

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

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

Mapas de lectura

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

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

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

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

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

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

II

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

Lectura cartográfica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El Gualeguay

Marylin Contardi

Qué dulce calor, allá
de la hondonada que dejara, cuándo? el mar,
subió en una nube de paloma?
O venía de él
con el hálito, gris y blando, del mar?
Y qué viento, qué viento, vino al encuentro de la nube
para una hija que cayera, pálida,
o con todo el día en sus cintillos?:
Cómo fue aquella lluvia:
de arpa ciega o de penumbra
o de juncos de vidrio que huían
o plantaba una hada brusca?
Y de qué mes, de cuál, sus cabellos o sus varas?

Esta es la primera estrofa del largo poema “El Gualeguay” de Juan L. Ortiz.

El interrogante que comienza en el primer verso, atraviesa toda la estrofa y continúa mucho más allá.

La perseverancia en la interrogación es uno de los rasgos del estilo que se presenta como cargado de intentos, de merodeos, que enfrenta con recato la velada dimensión de las cosas. Si hay tantas preguntas es que lo que se intenta alcanzar es complejo. El “rostro de lo desconocido” tiene gran fascinación porque todas las formas son posibles en él.

Juanele avanza con cautela en la exploración. Para desgarrar la opacidad que recubre lo que intenta aprehender, para volverla transparente, afina, pule sus propios materiales, encadena los interrogantes, modifica los puntos de vista.

Su mirada parece más aguda a medida que observa y, a su vez, las cosas así sagazmente o finamente observadas, sueltan su

halo oscuro, se iluminan, se vuelven transparentes. “El estilo, dice Roland Barthes, funciona como una necesidad, como si, en esta especie de floración, el estilo no fuera sino el final de una metamorfosis ciega y obstinada, salida de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne y del mundo”.

Para acercarse a una materia que se percibe –o se quiere– compleja, se hacen rodeos, que como en espiral cada vez más cerrada, van envolviendo, cercando su misterio, y, al mismo tiempo, develando que mientras más se escudriña, más indescifrable se revela, y que, huidizo, se va corriendo cada vez más lejos, como las dunas del desierto.

Qué dulce calor, allá
de la hondonada que dejara, cuándo?

El “dulce calor” apenas depositado en el primer verso es dejado en suspenso, la atención se va a concentrar en lo que sigue:

[...] allá
de la hondonada que dejara, cuándo? el mar,

El verbo en subjuntivo aleja la impresión de dureza que dejaría una aseveración firme, y se apoya además, en el interrogativo “cuándo” para reforzar la indefinición, para mandar más lejos aún, más atrás, el probable acontecer removiendo las capas de tiempo, para seguir:

[...] cuándo? el mar,
subió en una nube de paloma?

Ahora sí de nuevo el “dulce calor”, convertido en “nube de paloma” por donde debe haber subido. Convertido en imagen que se balancea en una oscilación cautivadora en el ámbito de “paloma”. La palabra está cargada de toda la imaginería con que fue dotada a través de la literatura, desde aquella paloma bíblica, que debe haber sido la primera. Bien puede ser una paloma, y entonces estaríamos en los tiempos del origen, la paloma volando sobre las aguas ya aquietadas, ¿o es una nube, que evoca la paloma por los tonos suaves, por el paso ligero por el cielo?

Ya desde el comienzo el orden es trastocado, se alarga la reflexión del tiempo mediante los subjuntivos, se plantea un interrogante y se lo deja planeando, señal, para nosotros, por lo menos de atención: ¿adónde vamos, adónde se nos lleva?, se insiste en el interrogante:

O venía él
con el hálito, gris y blanco, del mar?

El punto de partida, la interrogación inicial comienza a transformarse, como dejando ver en sí misma algo más: la respuesta estaría en la búsqueda misma –así los patriarcas del Antiguo Testamento por medio del destino errante daban fe de lo inasible, del absoluto que buscaban.

Tratada de un modo prosaico la interrogación del comienzo podría ser así:

“¿Qué calor dulce subió allá, en una nube de paloma, de la hondonada que dejara el mar, cuándo?”

Imposible colocar allí ese “cuándo”, suena falso y se esfuerza inútilmente en señalar una complejidad, ya que no lo logra. El “cuándo” del poema, situado justamente antes de “el mar” ¿a quién alude; es, como se puede suponer, parte del destino del “dulce calor” o habla de los tiempos en que el mar se retiró o de las dos cosas a la vez?

Ni hablar del final “en una nube de paloma”, que quedaría apretado, sin alas; ¿y no es precisamente en ese vuelo, doble, fantástico, donde reside gran parte de la sugestión de esos versos?

Es en esa construcción, en ese orden, como circulan juntos “la gracia y el sentido”.

El poema sigue:

Y qué viento, qué viento, vino al encuentro de la nube
para mi hija que cayera, pálida,
o con todo el día en sus cintillos?:

La interrogación recorre estos versos en una línea más recta que la de los anteriores, y finaliza en una palabra que resuena mucho y bien: “cintillos”.

“Cintillos” no es palabra de uso frecuente, y al tembloroso sonido de su sílaba final –que preanuncia ya el tintineo de la lluvia–

se agrega la multiplicidad de imágenes. Concentra por lo menos tres: recuerda a escintilar, comparte dos sílabas con ella, y si escintilar es centelleo de brillos, también comparte con brillos la sílaba final, y es ahí donde se aloja preferentemente la idea de movimiento brillante.

Por otro lado es anillo, que anuncia o celebra las nupcias; el cintillo es también el anillo nupcial. Y por fin los cintillos son también adorno de cintas, que por la forma, el movimiento ondulante, los brillos de los hilos y las piedras con que están bordadas, ¿no se asemejan, no son ya, lluvia que cae? Estas imágenes, vienen a retumbar como ondas sonoras alrededor de “cintillos”, y con esa carga enriquecen a “lluvia”, que es introducida en seguida y la acompañan con un cortejo de movimientos y brillos:

Cómo fue aquella lluvia:
de arpa ciega o de penumbra:

La cercanía entre arpa y lluvia puede parecer evidente por la sonoridad de ambas, por las cuerdas del arpa como hilos de agua, o los hilos de agua como cuerdas, la calidad de “ciega” es más oscura. ¿Es ciega porque está en la penumbra, y ésta remite a la noche del origen? ¿Es ciega porque nadie está ahí para verla? En todo caso, ¿fue antes del “Y la luz se hizo?”.

¿Cómo fue “que huían esos juncos de vidrio?” La palabra “vidrio” con el frotamiento de la “d” y la “r” entre los agudos de las “i” hace audible los roces. Y esos juncos, ¿son la “lluvia”?, ¿y son también tallos de juncos que alguien plantaba?

La lluvia se iría convirtiendo en juncos que ella plantaba, ¿quién es ella? Ella es la inesperada “hada brusca”:

o de juncos de vidrio que huían
o plantaba una hada brusca?

Adjetivo poco frecuente para acompañar a un hada, resalta, además, por el cambio súbito de tono introducido con la “u”, en un verso dominado por las “a”. El uso del artículo “una” en lugar de “un” preserva el sonido de las “a” repetidas en toda la extensión del verso y su duración sostenida, lograda por el encadenamiento, cuando suena: “unaahaada”. De esa manera se atenúa

también la “brusca” irrupción del adjetivo que acompaña a “hada” que, sin embargo, hace oscilar la línea de notas. De golpe, entendemos que penumbra –vidrio– y brusca, fluyen por la misma línea sonora.

Pero no ha habido quiebres, lo que sí se produce es una ondulación en la intensidad y el tono de los sonidos que acompañan o son el vehículo en el que viajan, veloces, las imágenes: lluvia de arpa, juncos que huyen, hada que planta.

Plantar es una labor familiar, doméstica, pero también ancestral. Realizada por un ser fabuloso nos coloca en el origen. Aún sin nombre propio la Hija del viento y de la nube es de la misma especie que los seres mitológicos.

La estrofa concluye:

Y de qué mes, de cuál, sus cabellos o sus varas?

Avanzamos a través de interrogantes, podríamos decir que se van levantando delante de nosotros como velos que descubren al levantarse otros velos más lejos.

Es indeciso el mes, alude al inalcanzable origen, pero entre “cabellos” y “varas” ¿tendríamos que decidir? Felizmente no. Cada una de ellas es palabra de varios sentidos, se los oye agitarse con cada una, pero no tenemos que decidir.

Turbados por el ir y venir de los interrogantes que abren haces de probabilidades, cautivados por la simultaneidad de imágenes que fulguran como abejas al sol, tenemos que apurar el paso a pesar nuestro, para no quedarnos rezagados.

Porque en el verso siguiente Juanele, ya está viendo, ya está diciendo:

Y el cielo fluía, mate y traslúcido, del norte:

La segunda estrofa acaba de empezar.

“Aquel anochecer cálido de otoño...”

Aldo F. Oliva

- 1 Dulce la sombra, demora, demora su beso íntimo.
- 2 Las suaves colinas, sin embargo, se exhalan hacia el cielo
- 3 con una frescura apenas azul
- 4 que casi se hace fluida en los caminos de arena.

- 5 ¿Dónde el chajá, dónde los teros, y el balido?
- 6 ¿Y el roce aéreo ya de invisibles bañados?
- 7 Sólo los grillos, aún claros, o recién claros, junto a los alambrados,
[entre las altas hierbas.

- 8 Sólo los grillos.

- 9 ¿Y las vacas que vacilan hacia su noche reunida?
- 10 ¿Y el hálito vago, profundo como un mar de esos perfumes?
- 11 Oh, besaríamos, besaríamos también cada tallo de gramilla,
- 12 cada barranquita de la calle pálida, pálida...
- 13 Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos campos...
- 14 No sería tan sólo una infinita brisa oscura sobre algunas frentes
[abatidas,
- 15 ni un pétalo más del fuego pobre frente al rancho perdido:
- 16 otra estrella primera para la pura fe que miraría recién,
- 17 y los fuegos, los alegres fuegos, a pesar de las leguas, se entenderían
[una noche...

El poema “Aquel anochecer cálido de otoño...” que ahora intentaremos analizar pertenece al libro “La mano infinita”, 1951.

Si contabilizáramos los títulos de los poemas de Juan L. Ortiz obtendríamos un porcentaje de casi el 70% para aquellos que meramente copian el primer verso o parte de él; es decir, en la gran mayoría, apenas son una marca indicial (tal vez una sinécdoque)

para preservar su individualización en la abigarrada red de su innúmero poemario. Tal como cada rostro puede cumplir, inobjetable, la representación de cada persona en una multitud. En el resto de los poemas los títulos son nombres; es decir, deícticos reconocibles en una intertextualidad dentro de una referencia genérica, o epítomes semánticas que cumplen una función similar. El título del poema que consideramos pertenece a este último caso. Sin embargo, en muy pocas oportunidades el primer verso ha condensado tan plenamente el núcleo generador del texto en su conjunto, y esto, desde cualquier nivel en que lo analicemos.

Lo que primero nos retiene (estuve por escribir “demora”) es la reiteración verbal en el centro métrico del verso; esta reiteración simétrica y contigua (al primer “demora” corresponden las sílabas 6, 7 y 8, al segundo las 9, 10 y 11) enfatiza a nivel de la secuencia sintagmática, la orientación semántica del término en su instalación paradigmática. La morosidad se establece a partir de esta simetría y se expande, también simétricamente, hacia los extremos del verso (“Dulce sombra” – “beso íntimo”) suspendiendo y pregustando el momento del placer. A cumplir el sentido de una prosodia de la morosidad se dirige también el extraordinario juego de las aliteraciones (“sombra, demora, demora”, con rima interna, además), (“Dulce” – “beso” / “sombra” – “íntimo”).

Esta morosidad –esta renuencia erótica de la sombra– es apenas un tránsito sutil (“penumbra lenta”, v.13), una ligera inminencia de configuración difumada hacia el objeto del deseo. El objeto de ese deseo, por otra parte, no es fácilmente referenciable: así, los vv. 2, 3, 4 denotan una animización de las colinas donde lo sensorial prevalece penosamente, sugiriendo fenómenos evanescentes o embrionarios (“frescura apenas azul/que casi se hace fluida”, vv. 3/4); los vv. 5, 6, 9, 10 radicalizan esa indefinición perceptiva y la hacen aún más compleja: la interrogación del v. 5 supone una ausencia, pero también una presencia virtual de los animales, más propiamente, de sus voces; los vv. 6 y 10 desvanecen ya la posibilidad de que las imágenes correspondan a una relación perceptiva coexistente a su textualización: “¿Y el roce aéreo ya de invisibles bañados?” (v. 5), “¿Y el hálito vago, profundo como un mar, de esos perfumes?” (v. 10), implican sensaciones extensivas y abarcales, pero, al interrogarse sobre ellas, las representaciones se tornan indecisas en el espacio y, más impor-

tantes aún, imprecisas en el tiempo. (Es necesario relacionar esto con la ambigüedad temporal del título del poema: "Aquel anochecer cálido de otoño..."). La sospecha de que se está ante imágenes que se niegan a sí mismas, es decir, niegan su inmanencia textual, su autosuficiencia imaginaria, para denotar una *búsqueda*, una lenta accesibilidad a un objeto que se afantasma y se esquivo, es lo que otorga al texto su particular estructura desiderativa.

Hay un elemento, sin embargo, donde parece posible aprehender la difusa realidad: son los grillos. Los vv. 7/8 plenifican su presencia textual (por eso el v. 8 aísla singular y formalmente esa presencia: "Sólo los grillos". Pero hay dos relativizaciones que hacer: a) sólo es la voz de los grillos, invisibles "junto a los alambrados, entre las altas hierbas" (v. 7); b) estas voces ¿son remisas o incipientes ("aún claros, o recién claros", v. 7)?, ¿retienen el pasado luminoso del día o inauguran la sombra futura de la noche? Retorna, por lo tanto, el texto a la equivocidad vacilante sobre el tiempo. Esta hesitación del instante puede eternizarse y pareciera surgir de aquí una relación problemática entre la experiencia y la memoria, por un lado y el devenir de la historia y el deseo, por otro. Apelaré a algunos textos de Walter Benjamin, 1892/1940, extraídos de sus ensayos sobre Baudelaire (*Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971), para introducirme en el problema.

Al referirse al libro de Bergson *Materia y memoria*, dice Benjamin que "este libro está orientado por la biología" y que "su título dice por anticipado que en él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria. Incluso rechaza toda determinación histórica de la experiencia. De tal suerte evita sobre todo y esencialmente tener que aproximarse a la experiencia de la cual ha surgido su misma filosofía o contra la cual, más bien, surgió su filosofía. Es la experiencia hostil, engeguecedora de la época de la gran industria (...)". *Materia y memoria* define el carácter de la experiencia de la *duración* en forma tal que el lector puede decirse: sólo el poeta puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante. Y ha sido en efecto un poeta quien ha sometido a prueba la teoría bergsoniana

de la experiencia. Se puede considerar la obra de Proust *A la búsqueda del tiempo perdido* como la tentativa de producir artificialmente, en las condiciones sociales vigentes, la experiencia tal como la entiende Bergson. Pues sobre su génesis espontánea resultará siempre más difícil contar. Proust, por lo demás, no se sustrae en su obra a la discusión de este problema. Introduce de tal suerte un elemento nuevo, que contiene una crítica inmanente a Bergson. Este no deja de subrayar el antagonismo entre la *vita activa* y la particular *vita contemplativa* revelada por la memoria. Sin embargo, para Bergson parece que el hecho de encarar la actualización intuitiva (o contemplativa) del flujo vital sea asunto de libre elección. La convicción diferente de Proust se preanuncia ya en la terminología. La *memoria pura* –“*mémoire pure*”– de la teoría bergsoniana se convierte en él en *memoria involuntaria* –“*mémoire involontaire*”–. Desde el comienzo, Proust confronta esta memoria involuntaria con la voluntaria, que se halla a disposición del intelecto. Esta relación resulta esclarecida en las primeras páginas de la gran obra. En la reflexión en que dicho término es introducido, Proust habla de la pobreza con que se había ofrecido a su recuerdo durante muchos años la ciudad de Cambray, en la que no obstante había pasado una parte de su infancia. Antes de que el gusto de la *madeleine* (un bizcocho), sobre el cual vuelve a menudo, lo transportase una tarde a los antiguos tiempos, Proust se había limitado a lo que le proporcionaba una memoria dispuesta a responder al llamado de la atención. Esa es la memoria voluntaria, el recuerdo voluntario, del cual se puede decir que las informaciones que nos proporciona sobre el pretérito no conservan nada de éste. Y así ocurre con nuestro pasado. En vano buscaremos conjurarlo a nuestra voluntad; todos los esfuerzos de nuestra inteligencia no nos sirven de nada. (Vol. 1. *Du côté de chez Swan*). Por lo cual Proust no vacila en afirmar, como conclusión, que el pasado se halla, “fuera de su poder y de su alcance”, en cualquier objeto material (o en la sensación que tal objeto provoca en nosotros). Además tampoco sabemos cuál puede ser. “Que encontremos este objeto antes de morir o que no lo encontremos jamás depende únicamente del azar” (op. cit.).

Según Proust, es cosa del azar que cada uno cobre una imagen de sí mismo, que pueda adueñarse de su experiencia. Y en modo alguno resulta evidente que en tal asunto se dependa del azar.

Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo la adquieren después de que disminuyen las probabilidades que las incidencias exteriores sean incorporadas a su experiencia (...).

En búsqueda de una definición más concreta de lo que en la *mémoire de l'intelligence* de Proust aparece como subproducto de la teoría bergsoniana, es oportuno remontarse a Freud. En 1921 aparece el ensayo *Más allá del principio del placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de memoria involuntaria) y la conciencia. Tal correlación es presentada como una hipótesis. En ella se encuentra formulada la suposición de que “la conciencia surge en el lugar de la huella de un recuerdo”. Estaría entonces marcada por una singularidad: el proceso de estimulación no deja en ella, como en todos los demás sistemas psíquicos, una modificación duradera de sus elementos, sino que, por así decirlo, “se malgasta en el fenómeno de hacerse consciente”. La fórmula fundamental de dicha hipótesis es que “hacerse consciente y dejar huella son incompatibles para el mismo sistema”. Los residuos del recuerdo “son a menudo más fuertes y más firmes, cuando el proceso que los deja atrás jamás llega a ser consciente”. Traducido a la terminología de Proust: sólo puede ser componente de la memoria involuntaria lo que no ha sido *vivido* explícita y conscientemente, lo que no le ha ocurrido al sujeto como *vivencia* (*erlebniss* = vivencia; *erfabrung* = experiencia no consciente).

“Atesorar huellas duraderas como fundamento de la memoria” en proceso de estimulación es algo, según Freud, reservado a otros sistemas “que hay que concebir como diversos de la conciencia”. Según Freud, la conciencia en cuanto tal no acogería ninguna huella de la memoria. Por el contrario, tendría otra función importante, la de presentarse como defensa frente a los estímulos. “Para el organismo vivo, defenderse frente a los estímulos es una tarea casi más importante que la recepción de éstos; está dotada de una provisión energética propia y debe aspirar sobre todo a proteger las formas de transformación de la energía, que operan en ella específicamente, respecto de la influencia niveladora, esto es, destructiva, de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior”. La amenaza de esas energías es la del *shock*.

Volviendo a la problemática del texto de Ortiz. “Si llamamos aura a las representaciones que, asentadas en la memoria invo-

luntaria, pugnan por agruparse en un objeto sensible", podríamos pensar que es el aura del anochecer de otoño la que reúne las imágenes hesitantes, morosas de la experiencia que tiende a ser reviviscente en el poema y la que da la pauta de la dinámica del deseo: los vv. 11/12 son significativos en ese sentido: la reiteración de los verbos del v. 11 "besaríamos, besaríamos", que se corresponde a "demora, demora" del v. 1, irrumpe apasionadamente en la consecución del objeto, o de los objetos del deseo; pero esa irrupción es virtual o, más específicamente potencial, tal como el modo gramatical de los verbos. El no consumarse tiene que ver con la emergencia de la conciencia ante la amenaza del shock. ¿De dónde provendría ese shock? Los vv. 14/15 lo declaran: versos deprimidos por la relativización del amor y de su poder rectificatorio ante una realidad humana dolorida y empobrecida. Pero, "Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos campos..." (v. 13); si la comunión connatural originaria del hombre y naturaleza deviniera como culminación de las contradicciones que escinden a cada término consigo mismo, a cada hombre con los hombres y con la naturaleza y, subsidiariamente, a la naturaleza con sus seres más inmediatos (contradicciones que la producción poética intenta conciliar vanamente, pero, cuya conciliación prefigura), entonces sería posible la identificación de una prosodia sinfónica del deseo con el equilibrio armónico de los factores de la historia. "...la pura fe que miraría recién" (v. 16), es decir, la representación libre del fluir inconsciente, re-generaría esa "otra estrella" (v. 16), que es un símbolo humano y cósmico, al mismo tiempo, de la historia futura. El texto, así, está consumado, además, como una redención. Ya habíamos visto que, de acuerdo al poema anterior "Invierno. Tarde tibia", esta redención podía costar alto precio. Este precio pretende diferenciarla de las facilidades de la utopía; y así como hubo y hay fuego devastador habrá "alegres fuegos" para entenderse en la noche "a pesar de las leguas..." (v. 17). Fuegos para entenderse, no para destruirse o hipnotizarse.

Bachelard ya ha advertido en el último párrafo de *El psicoanálisis del fuego*: "Tomar el fuego o darse al fuego, aniquilar o aniquilarse, seguir el complejo de Prometeo o el de Empédocles, tal es el viaje psicológico que transforma todos los valores y muestra, asimismo, su discordia. ¿De qué mejor manera probar que el fuego

es la ocasión, en el preciso sentido que le otorga C. G. Jung ‘de un complejo arcaico fecundo’, y que un psicoanálisis especial debe destruir las ambigüedades dolorosas, para desempeñar de modo más apropiado las alertas dialécticas, que brinden a la fantasía su verdadera libertad y su verdadera función de psiquismo creador?’.

Los últimos cuatro versos del poema recogen la belleza amortiguada de esa espera; en su contraposición (vv. 14/15 - 16/17) parecen apelar al silencio, un silencio expectante y lúcido, un ámbito para el renacer de la palabra.

Notas sobre Juan L. Ortiz

Oscar del Barco

Juan L. Ortiz dijo: *"Habrás de saber, tú, que aisladamente, nada existe"*, pues *"todo está en todo"*;¹ también se refirió a *"la corriente de animación que asciende desde las piedras"*, la que *"probablemente nos excede hasta modos de existencia que no podemos ni siquiera imaginar"*,² y sostuvo que *"La poesía y el arte nos restituyen al todo"*.³

Para Juan L. Ortiz el *todo* no es algo externo sino la dimensión inmanente-trascendente donde desaparecen las categorías que convierten al mundo en cosas y al espíritu en sujeto. La compenetración y disolución propias del panteísmo entrañan un arrebatado al que los pensadores místicos llamaron "iluminación". Las cosas ya no son cosas sino "llamas sagradas". El pseudo Dionisio observó que después de la iluminación las cosas dejan de estar dentro de límites. El perro y el río siguen siendo perro y río, pero, al mismo tiempo, son proyectados simultáneamente a un espacio des-configurado en el que todo entra en contacto con todo. Entonces el trato con las cosas se transforma en una "relación inmanente" que exige solicitud, reconocimiento, ternura, y, en su mayor intensidad, amor. "Inmanencia" del todo, pues nada trasciende a nada: en la inmanencia del perro está el poeta, y en la inmanencia del poeta está el perro en su consagración. Si "yo es otro" (y el "es" en el lugar del "soy" implica el no-yo) y si ese *otro* además de ser otro como hombre es otro como animal y otro como hierba y como piedra, el enunciado excede cualquier intento de comprensión racional y plantea la necesidad de una asunción intuitiva del "misterio". No se trata, por otra parte, de una retórica del decir sino de la configuración de un mundo-de-vida; o: el decir poético conlleva consecuencias que hacen al *ser*, incluyendo desde lo sensible e inteligible hasta lo ético. Las experiencias místicas son, en realidad, experiencias en las que se trasciende el "sujeto" como fuente de sentido, como "raíz" de las cosas, como "amo" de

la naturaleza, y en las que el ascenso animal y material del mundo a la disolución implica el ascenso de la criatura humana a su propio fuera-de-sí. Se trata de un movimiento en la plenitud del ser, donde lo que asciende es todo, al unísono y sin contradicciones, y no de una “lucha a muerte” entre conciencias escindidas. Lo sagrado del perro no vulnera lo sagrado del hombre sino que lo enlaza al mismo acaecer inefable. La superación del horizonte humano suprime la idea común del tiempo; o, la caída del hombre, como sujeto sustancializado, comporta la caída del tiempo como sucesión de puntos entre un origen y un fin, vale decir como teleología: el “hombre” y la “sociedad” ya no se mueven hacia el futuro sino que esto, *aquí* y *ahora* (sin *aquí* y sin *ahora*) es *todo*. Lo que aparecía como obviedad, el tiempo ideal, cede ante el estallido extático del acontecer como *hay*. La consecuencia es la transmutación implícita en la revelación trascendente y gozosa del éxtasis: la transmutación del hombre en *lo* más allá del hombre; no es un super-hombre sino en el vacío-de-hombre, o espacio del acontecimiento. “Espacio”, en primer lugar, como cielo, tierra y agua; cada uno con su propia particularidad y su propia fuerza; cada uno proyectándose en el otro y al mismo tiempo resguardándose en el velo de su apariencia. Lo primordial, teniendo en cuenta que no se trata de órdenes ni de jerarquías, es la comunión del poeta con *su* tierra, y aquí el uso del posesivo debe entenderse como alusión. Esta pertenencia mutua es difícil de pensar porque en nuestra época la tierra se ha convertido en un *objeto* manipulable como *cosa* y el desarraigo en una cualidad.

Para Juan L. Ortiz el *lugar* era una predestinación; sólo en él se producía el conocimiento de lo “propio” y de lo “otro” en tanto que lo propio es otro y que éste es la esencialidad de lo propio: el lugar, así, como sitio de la identidad que se nulifica. Al *lugar* se lo debe distinguir del mero sitio geográfico pensándolo, rilkeanamente, como un “recipiente”, como una constelación llena de marcas, de signos, de ecos y de interpretaciones. En el lugar preexisten, como algo ya dado, tanto la historia como el porvenir. Hay que imaginarlo como un remolino fuera de las horas, de los días y de los años, fuera de lo que llamamos *tiempo*, como una tierra habitada por presencias invisibles pero no menos reales que las presencias visibles, en una suerte de hipóstasis de la vida y la muerte en una consistencia de “fuego”. Al lugar se lo siente, se lo

advierde en cada cosa y en cada instante; el lugar es carnal y espiritualmente hogareño; es lo que es y la prolongación más allá de su límites como ser: siento a los pájaros de una forma inusitada, el río me tranquiliza, el cielo me habla, la luz me arrebata. Salir del lugar natal es un acto sacrílego porque es el abandono del resplandor del mundo. Juan L. Ortiz identificó a la escritura con lo natal, distinguiéndola de la escritura acerca-de lo natal. A partir del poema lo natal ya no es sólo la tierra habitada por los dioses y los hombres sino que también es habitada por lo poético. Si cualquiera de estos Nombres abandona el *lugar* se resquebraja el “templo” y tanto la tierra como Dios, así como el hombre y lo poético, se apartan y caen en una sustancia sin destino. La fuerza de lo natal debe entenderse como el eje del ser; lo cual implica un grave peligro para el hombre en una época que ha hecho del movimiento y la novedad sus formas expresivas esenciales. Todo cambio, todo traslado y toda acción no-pasiva, es una pérdida. Por eso el hombre moderno vive herido: una tierra colmada de constantes exilios es una tierra ciega y muda. ¿En qué oído podría hablar la tierra si todo oído se ha vuelto sordo a la “melodía terrestre”? Una tierra sin pupilas que la miren y donde ella pueda confiadamente emerger a la contemplación constitutiva de su propia dimensión *maternal* es lo propiamente “sinistro”: desaparece precisamente la confianza hacia las cosas y la confianza que las cosas nos conceden, poniendo en “peligro” lo que hace al fundamento de lo humano.

En el poema “Deja las letras” Juan L. Ortiz plantea el tema del retorno a lo natal: hay que abandonar la “ciudad” y dirigirse al lugar edénico del nacimiento. Se trata de una vuelta total en la que está implícito el re-encuentro. El poema describe de qué manera los tallos se inclinan en “la cortesía más misteriosa” ante “algo que al parecer es la respiración de un dios” (¿el dios también vuelve convocado por el retorno, como un integrante necesario del retorno?); luego se refiere a los tréboles y a las amapolas, diciendo que son

la más dulce sangre labrada por los misterios para los misterios
de las hierbas [...],

y nos invita a recorrer la tierra, en un acto de reconciliación y de nupcias, hasta encontrar el silencio (“no oyes el silencio, ahora, mi amigo?”):

Y no oyes en este momento, dí, al silencio o al amor, más allá
de las lianas que tejiera para vencer su abismo,
asumiendo justamente la muerte con los modos de un espíritu?
Sí, en los amantes invisibles está asimismo la otra flor
o el otro lado de esa flor,
llama, serena llama, que viviría de su sombra...
Dónde, entonces, aquí, nuestras debilidades hechas dioses?
Pero aquí también enfrentando a lo innumerable,
algo como los honores de un ángel...

Hay que perder la “ciudad” y perder “las letras”

para reencontrarlas sobre el vértigo, más puras en las
relaciones de los orígenes [...],

incluso hay que

perder la misma identidad para que el poema, deseablemente
anónimo, siga a la florecilla que no firma, no, su perfección en
la armonía que la excede

Lo natal es la tierra sacralizada mediante un ritmo que en su integridad implica un don, un abrirse y un trato con la tierra. El poeta, que derrama su espíritu y su cuerpo sobre la tierra, atento al transcurrir inmóvil que le solicita amorosamente, la transforma en *natal*. Cuando canta al río no se trata sólo del río, aunque el río despliegue en el texto su ilimitada amplitud, con sus peces y sus pájaros, sus animales costeros, sus islas, su luz y sus hombres, sino que todo está sostenido y sobrellevado por cierta efusión trascendente en la que el poeta *es* el río y no un extraño que lo usa como pretexto para su canto. El río que lo toma y que es tomado lo arrebató y entonces se muestra como el río mismo donde lo cotidiano se vuelve la esencia de su ser-río. El ser no está más allá del río y de los árboles como si fuera algo ajeno. Esta es la singularidad del poeta: encontrar en el río al ser que siempre es ser-río

y ser-ser, y que es uno en el otro y viceversa. Ambos son en lo mismo, como ser y como río. Entre el poeta religioso que considera que todas las cosas son obra de Dios, y J. L. Ortiz, para quien todas las cosas *son* Dios, se abre una hiancia esencial en el orden poético, la misma que separa a los poetas que convierten a la tierra en un objeto de canto y J. L. Ortiz que se suprime para celebrar la epifanía de la tierra que canta como tierra en su sacralidad. El poeta está en esa tierra convertido en su sentido; él el sentido de la tierra y la tierra el sentido de él. Sólo en lo abierto puede cumplirse esta posibilidad. Más allá del poeta que canta al río está el río que canta con esa voz que al cantar sin objeto canta al río. Lo natal también es lo invisible; no sólo la voluntad o la elección sino ante todo, tal vez, el arribo. De una manera que no depende de nadie la tierra, rica o pobre, bella o devastada, deposita su textura sobre el espíritu hasta conformarlo. Infinitas son las determinaciones que hacen de la tierra una tierra, y de esta tierra un lenguaje; cada determinación fija una perspectiva y, al mismo tiempo, inicia otra inacabable serie de perspectivas; en esta red se mueve naturalmente el poeta, sintiendo la conformación terrestre de una manera suprema. De allí la tragicidad del tema del exilio entendido como despojo: no sólo el hombre alejado de la tierra sino ante todo la desmembración trascendente de una *unidad* sin hombre y sin tierra; lo que se rompe es la matriz, la archi-tierra y lo archi-humano, lo previo a la diferencia. El exilio es la escisión por la que el todo sufre la desventura de proyectar en lo ajeno lo que íntimamente le pertenece como *uno*, inaugurando dos soledades: la de la tierra y la del hombre. Más allá de la separación material lo doloroso es la escisión previa; por eso el exilio no implica necesariamente un alejamiento real, pues lo puesto en juego es ante todo el espíritu. J. L. Ortiz hizo suya, como una forma de ascésis poética, la exigencia de Antonio Machado respecto a lo que llamó “prueba de soledad en el paisaje”: la poesía, levantándose sobre sí misma sin ningún fundamento, debe ser *aprobada* por la “naturaleza”. La contrastación del poeta “con las cosas” —dijo— es algo “determinante” y más profundo que la contrastación con los otros poetas. Y no se trata de una exclusión, ya que nunca abandonó la comunión con sus semejantes en ese oficio absurdo, sin por qué y sin para qué de la poesía; más bien hay que pensar en una ordalía donde lo que se arriesgaba era la existencia del

poema: “someterse a la prueba misma, si es que puede considerarse prueba, a esa resonancia que no sé si imaginativamente las cosas tienen en el mismo mundo que las rodea”; una experiencia que “responde a una necesidad interior que no precisa resonancias ni ecos, ni apreciaciones de valor. Nada”.⁴ Se trata de una relación sin rivalidad, amistosa; de algo semejante a un *acorde*. El poema debe acordarse con todas las cosas; el acorde es marcado con precisión como una “necesidad interior”, alejada del consentimiento mundano. Desde el punto de vista de la poesía en cuanto ser *mundo*, afirma que “la visión que tengo de mi poesía es que ha sido otra manera de ser”, y que cada “humildísima satisfacción” poética que lograba “importaba otra manera de vivir” (esto recuerda lo que Rilke le escribió a Witold Hulewicz: “El arte mismo no es más que una manera de vivir”).⁵ “Manera de vivir” es lo ético. Lo que aquí sostiene J. L. Ortiz conmueve los dos órdenes, tanto el de la poesía como el de la ética; a la primera, porque la eleva a un decir de consecuencias que hacen al ser; a la segunda porque la suspende de la más elemental (“humildísima”) modulación del soplo de la palabra. No se trata de un poeta que se dedica a elucubrar teorías estéticas sino de un modo de ser que conlleva el riesgo de la propia vida; el que proviene del abismo abierto por la palabra cuando de una manera abrupta convierte al lenguaje en un milagro, pues en la palabra el poeta hace de su vida un acontecimiento de proyección ilimitada. El desatino de la palabra puede disolver la textura de la realidad permitiendo que lo numinoso signe otra vez al conjunto de los seres. Esta extrema *apertura* que sostiene todo *origen* es en su esencia un sacrificio.⁶ La poesía, afirma, comporta *otra forma de vida*. La palabra “otra” sirve para distinguir dos formas de vida: la cotidiana, sometida a la escisión, y la *poética*, que es propia de la *unidad*. Esta última, sin embargo, no consiste en una excepción, ya que en lo poético lo excepcional se extiende y abarca la totalidad de la vida. Por esta razón el poeta *aparece* en una manifiesta y constante excentricidad que bordea la locura: vive la cotidianeidad común, pero la vive en su esencialidad milagrosa; el ser más pequeño y el acto más insignificante son milagros inconmensurables. El velo sutil que transforma a una cosa en sí misma, ya sea aplastándola con la fuerza bruta o iluminándola con lo numinoso, es el mismo velo que separa al orden de la desmesura. El poeta vive lo mismo pero

de manera diferente; y esa diferencia es lo que cuenta, más que para separarlo para convertirlo en un ser expiatorio, más que para encerrarlo en una torre de cristal para derramarlo en un acto de redención. Lo que linda con el martirio es sostener y mantener, mediante una aceptación profunda, el estado de fruición poética. Más allá de los modos que se utilicen para lograrlo (durante muchos años J. L. Ortiz recurrió a estimulantes), lo esencial es el estado poético, o de “videncia”, como lo llamó Rimbaud: el estado místico vivido cotidianamente. En cuanto a “*eso* que había provocado el poema” (subrayo para señalar la problemática del neutro), dice que “respondía a una intuición de cierta realidad, de ciertos matices, de cierta profundidad fuera de lo que *normalmente* se podía captar, entonces me atraía la sensación de que yo revisaba ese *hasta dónde* yo había podido percibir ciertos matices de una realidad que me trascendía y que intuía muy profunda, inaccesible casi”. El poeta siente “vibrar” la realidad, tiene conciencia de “cierta iluminación”, y además del apartamiento de la ley en cuanto norma. Simultáneamente la poesía es entendida como *conocimiento* “único” del misterio y como absoluto. Conocimiento-del-misterio es paradójal. Hay que entenderlo en el sentido que le da Henry Miller cuando dice que “comprender no es penetrar el misterio sino aceptarlo y vivir en una felicidad total con él, en él, a través de él, gracias a él”. Todo está efusivamente consustanciado: la tierra como forma poética, el poeta como forma cósmica, la revelación, la iluminación y el éxtasis como forma de vida; el lugar, a su vez, como lo entrañable, como el toque trascendente. Es en la *unidad* de todos estos espacios donde deben escucharse los himnos que J. L. Ortiz entona a los ríos. Su espíritu está enmarcado y compenetrado por el agua; él no es forma del agua en su inabarcable multiplicidad de configuraciones, es la unidad total que sostiene y es sostenida por los granos de arena, por los juncos, por los peces y los hombres.

Los vínculos esenciales entre el poeta y el río pertenecen de esta manera a la bienaventuranza. Se trata de una relación que surge con parsimonia: primero el río está “enfrente”, “cerca”, pero separado; luego –dice– “sentí el río en mí, corría en mí”; hasta que finalmente se produce la identificación efusiva “era yo un río” (I, 125). Pareciera oírse un grito de triunfo, un grito celebratorio lanzado a la inmensidad, anunciando una metamorfosis, un re-

nacimiento, propio de la esencia de lo sagrado, elevándose hacia la totalidad del ser: al inicio el poeta siente el río como algo cercano y fluyente, pero extraño; luego el río lo identifica y asimila; finalmente se produce el éxtasis donde la identidad desaparece: *yo era un río*; ya no había ni yo ni río separados pues *todo era río*, únicamente río. A partir de este momento el canto del agua pasa a ser “un triunfo sereno e iluminado” (I, 163). Lo que fue un camino hacia lo indistinto pasa a ser una revelación abrupta, destemporalizada. Más bien habría que hablar de una presentación donde nadie presenta nada a nadie, pero donde sin embargo hay algo que se presenta, que presenta, aunque sea borrada, la presencia. En uno de sus poemas, J. L. Ortiz pone como apígrafe la frase de un poeta español: “Para ‘comprender’ este paisaje habría que estar muerto”; luego medita la frase; el poeta *es* esa meditación: estar muerto significa sin *yo*, sólo sin *yo* se *comprende*. Comprender implica un dejarse morir a los imperativos del yo, a las solicitudes del otro y a las urgencias y banalidades del mundo, para la beatitud que se entrega a la totalidad del mundo. El poema asciende en una dialéctica entre la vida y la muerte:

Sin que nadie deba estar muerto para nada si de repente
el canto, de tan puro, lo pusiera frente al ángel? (I, 309);

¿O es que de veras sólo desde no sabemos qué formas,
siempre más allá de las que llamamos ahora vivas,
podríamos dar en el secreto de estas horas,
que parecen venir desde una desconocida gracia
con un sentido que se dijera no es de este mundo,
tal es su transparente inocencia, tal su sueño
espacial de allá lejos en que hay alas tenuísimas
que brillan y se apagan con una melancolía ya celeste?

Con lentitud se escande la meditación místico-panteísta; en su preguntar –y el poema está íntegramente construido con preguntas– el poeta toca la unidad, y a partir de ella arriba a la síntesis última. Entonces menciona una *lucecita* “única”, “más allá de sí misma”, “muy humilde y perdida en la sombra o en la luz de estas alas que pasan”; e inquiere si ella

no puede tocar a veces el temblor de su vuelo o de su efímero
reposo?
¿O acaso por estar justamente separada
sólo ella sentiría la unidad de estos momentos como un halo? [...],

y prosigue:

¿Y por qué fuego, luego, de vagos abanicos, radiados,
pasaríamos
a la brisa que muere, ya estelar, sobre los tallos y los cálices
y la fuga imposible, triste, de los senderos?
¿Y en la alta noche ese hálito en que la sombra suspira de
improviso
con un anhelo frágil que sólo el cachilito y las hojas entienden?
¿O esa ligera paz de una oscura unidad recuperada?

Hay que *estar muerto* para acceder a la viviente unidad y para desde ella oír el canto “celeste” que en el poeta se vuelve poesía *anónima*, y también “para sentir profundamente ahora [el amor] de este cielo y de estas islas”. La donación del poema exige entrega; el poeta debe entregarse; y no se trata de un mero decir sino de una condición para la posibilidad de la emergencia de la poesía. Al sostener que la “videncia” es la conformación propia del “desarreglo sistemático de todos los sentidos”, Rimbaud enunció un principio ético esencial; pero hay que entender que el desarreglo de los sentidos *es* desarreglo de los sentidos. Se trata de una invocación absoluta. Sin dramatismo el poeta marcha hacia el sacrificio de sí como condición del poema. El hablar del río presupone un *saber* del río que es fruto de una fecuentación atenta y embelesada. Lo que contemplamos, como puestos ante un gran fresco, es al río desplegándose en toda su amplitud; no a cualquier río sino al suyo, al Guauguay. En esta pertenencia se encierra algo críptico: J. L. Ortiz vivió diez y nueve años junto al río Paraná, y sin embargo le dedica un poema donde le dice que no conoce nada de él porque “te miro con los ojos de aquel a cuyo borde abrí los míos”: el río natal se interpone con mansedumbre entre el poeta y el nuevo río impidiéndole verlo en la intimidad de su ser, lo que exige una mutua compenetración. El poeta siente y expresa una actitud reverencial hacia el nuevo río, pues si bien

no es *su* río pertenece igualmente a una comunidad de origen: un río mantiene siempre la diferencia y, al mismo tiempo, entabla vínculos esenciales con los demás ríos. No se trata de un juego de palabras: el río es la columna vertebral del mundo, el consuelo y el sostén del mundo. El panteísmo es la penetración viva en un hálito múltiple, tanto espiritual como material. El río es el consuelo constante frente a la tragedia, el revés de la persecución, del miedo y del dolor. En otras regiones el lugar del río puede ocuparlo el bosque, la montaña, el mar o la tierra en su extensión ondulada o llana, fértil o desértica. Cada lugar *natal* es la totalidad del mundo, lo que no está en él “no está en ninguna parte”. La primera visión que el poema nos da del río está constituida por una sucesión de animales y de plantas, de acontecimientos y de épocas, de comunidades, de formas de vida, de pasiones. Elementos que van entretejiéndose hasta conformar una suerte de matriz del poema que, de manera casi imperceptible, ingresa en una zona de inefabilidad, o en el aura cuya función última consiste en “cederle la iniciativa a las palabras”, haciendo que el centro se ahonde y vaya más allá de lo descriptivo, hacia esa imposibilidad de nombre que es el ser-río. A partir de este punto se produce una mutación. El poeta pierde el control de su decir y esta pérdida es la poesía. El lento comienzo es, en apariencia, descriptivo, pero casi de inmediato el lector es sobrepasado y ya no sabe de qué se habla (después se sabrá que no hablaba de nada, que todo era un giro en la nada y para nada); lo que era un *hilo* se bifurca, se corta, se enreda, se anuda, se prolonga hasta perderse de vista y necesariamente hay que participar en la hechura del poema, si es que el poema accede a ser poema: hay que “estar muerto” para comprenderlo; por eso es inútil el esfuerzo de los que manteniéndose en su subjetividad pretenden acceder al sentido trascendente del poema. Las mismas palabras que describen son las que en otra dimensión asumen una disfuncionalidad perturbadora. El poema se desprende de las “cosas” al realizar la fusión del decir y del ser; el lenguaje va a la deriva de su belleza en la pérdida de control del poema. El lector que pretende asir una continuidad es rechazado porque ante todo debe aceptar el no *saber de qué se trata*. No sabe de qué se trata y al mismo tiempo sabe que se trata de algo que no pertenece al orden de lo inteligible. El impacto de la belleza produce la fascinación estética, la captación que trascien-

de la mera subjetividad para iniciar su ascenso a lo deslimitado, a lo que J. L. Ortiz llamó “la intemperie sin fin”. ¿Quién podría estar a resguardo en la *intemperie* si lo que el individuo busca es precisamente resguardarse de la intemperie en cuanto desposesión, trascendencia de sí y pérdida? Una sociedad constituida como posesión no puede sino visualizar la intemperie como *peligro*; y, en efecto, es peligro; o, mejor dicho, es *el* peligro. Entender que la intemperie es amparo y desamparo, que es peligro y a la vez salvación, hace al más hondo significado de la poesía. El poeta se pregunta si el río es un dios, o si es (“en verdad”) el *tiempo*. ¿Qué tiempo? “Un tiempo, en ocasiones, fuera de sí, es cierto, como trascendiéndose hacia abajo en una sola radiación de no se sabía de qué evidencia?”. Tiempo de la intemperie. El tiempo está *fuera de sí* y es una “radiación” de algo *evidente* pero indeterminado. Hay dos evidencias: la de los instantes sucediéndose en una finitud trágica, y la de la *radiación* trascendente; lo que radia es una dimensión de evidencia de la que es imposible saber algo. La nueva evidencia es la del río en cuanto *fluir-detenido-en-la-totalidad*; este *fluir* es un éxtasis que carece de pasado, de presente y de futuro; podríamos decir que es *total*, si se pudiera separar la categoría de totalidad de la idea del tiempo entendido como categoría física. En otras palabras, se trata del misterio del ser-río antes de su profanación, o de lo idílico del origen (pero, ¿es una vuelta al origen como sino del poema o a un pre-origen?); de algo que ha *huído*, de “esa paz del destino que a veces lo volvía de otro mundo” (III, 36). Lo que irrumpe, trayendo el corte sucesivo, es el “horror”; y el poeta recuerda: “no podía menos de envidiar, es cierto, el otro devenir”, pero se sorprende de un devenir extraño, de “ese que no corría”. El poema llega a su última perplejidad, que es también su armonía, ante el devenir y el ser: ¿por qué dice “otro” devenir”? ¿se trata del devenir no-enunciado, del devenir que no corre, del devenir quieto? ¿Pero cómo el devenir puede no correr? J. L. Ortiz se aventura: ese devenir que “crecía, crecía dulcemente, lo mismo que una música, en los períodos de las perfecciones...”, vale decir el origen, pero no *origen* en un sentido lineal, filosófico, sino como presencia simultánea de la totalidad. El devenir que no corre es el *éxtasis*; un devenir que *crece* como una música (la imagen de la música es perfecta) sin devenir —el crecimiento no es un devenir pues carece de teleología (¿cómo si una

flor deviniera flor realizando algo previo a su ser-flor!)- es un misterio. Además la idea de crecimiento se opone a la idea de devenir. Lo que se nombra origen es, por una parte, éxtasis, y por la otra es misterio. El río es el *ser* y no otra cosa. El poeta es suprimido, acepta su “muerte”. *Debe* morir no sólo como hombre sino como poeta; la poesía no aparece en un poeta sino que aparece. El poema viene. A medida que se despliega (dijimos que se despliega como un gran fresco, pero se lo siente llegar como por lampos, en una manifestación radiante) se pierde el sentido, se abandona el Gualaguay, se abandona al poeta J.L. Ortiz, se abandona toda representación y toda presencia (incluso, o, ante todo, la de “uno”), y sólo quedan las palabras en una deriva loca, luego se pierden las palabras y sólo queda el ritmo, y luego ya no se sabe nada de nada, sólo resta el fulgor: no hay *decir*, sólo hay el hay, eso, el río, “él”,

una venilla del azar en la red de lo múltiple [...].

¿Cómo exceder lo excesivo de la belleza? ¿Y el *horror*? El horror es este lado, la penetración violenta del deseo del hombre como poder, como dominación. El horror invade el río:

Oh, cómo querría, él, volverse a la hondura de esos minutos
en que subía en lo invisible hasta una punta del infinito...

para no ver ni oír a la violencia entrando “en esa mirada que no parecía, no, de ‘aquí’”. El río:

otro viajero de la eternidad con un va y viene de escamas de
minutos bajo las plumas de las nubes, que, a su vez, palidecía
hacia el olvido? (III, 100).

El río: “una fugacidad que aniquila tanto como crea”. Pero sin embargo no puede ser sólo “huída” ya que la misma “providencia” lo hizo para las “heridas”, para la “ternura”, “para que la ternura pudiese pasar del anfibio a que, naturalmente, olía su alma” “a las otras criaturas o almas de su seno, y de los lindes, y de allende los lindes” (¿dónde “allende los límites”?). El río:

la sabiduría de la mirada que sólo mira sin jamás inquirir [...],

(¿qué otra mirada sino la de la contemplación?). El río: “la unidad de la vida viviéndose, viviéndose, por encima de los momentos y por encima de los cortes”; por encima de los momentos es una culminación de lo intenso; encima de los momentos está la eternidad; luego es una vida que vive en la eternidad, y es como si desde allí fuese penetrando en desprendimientos sucesivos, o momentos, en el tiempo; y, además, descontrolándose:

la vida que se vivía en su unidad, no cesaba, por eso de fluir
ni menos de variar, así
sus esencias...
y más cuando las orillas le dolían,
y el aire mismo le dolía al adquirir, también, orillas...
y ellos, a veces, a pesar de esa unidad,
como tal,
y de la de las figuras que atravesaba y le atravesaban para hallarse
más allá de sí mismas...

La unidad no impide el sufrir ni el fluir, incluso de esencias; un fluir tan hondo que hasta las llamadas esencias fluyen, y, por lo tanto, las esencias dejan de ser esencias; esto es extraño: un fluir hasta de esencias, pero simultáneamente una inmovilidad “por encima de los momentos”. Se trata del éxtasis del renunciamiento absoluto, de la unidad que colma el espíritu con todos los seres y las cosas, con todas las luminosidades y los colores; el fluir absoluto se decanta en la inmovilidad como si se recogiera la espuma del génesis. El río abriéndose en el espacio y en el tiempo “ya de ellos”. ¿Qué “ellos”? ¿Lo *otro*? Pero esos *ellos*, que casi son el mal por ser lo otro de la unidad y del origen, son “de todos modos”, “además”, “vidas, vidas”; y ¿por qué “no iban, al igual de la vida cuando no oscilaba o se hundía, a poder abrir alas en la persecución de su ángel...”? Y esto

aparte de que en cada uno, aquella, que, naturalmente, radiaba
desde la respiración de la noche,
era eso que les destacaba o les sumergía
las apariciones
de lo que se nombraba el “destino” ...

El poema concluye rescatando toda posibilidad, en un acto reuniente, como una aceptación, como una coronación. Mas el destino, aquí, no debe interpretarse como un mandato sino como un recogimiento e inmersión en lo abierto que toca con dones sin que se lo sepa. Esta invocación final a las “aspiraciones” del *destino* tiene una significación inevitable: significa la entrega; no la entrega a una transcendencia o a un futuro, sino a lo que *ya* es, y, además, a lo que *ya* es como forma-de-ser; se *es* entrega y se asume la entrega que *ya* se es. En otro poema dirá: “Un río... o la iluminación, más bien, del efluvio del ‘huésped’”. No se trata de una iluminación cualquiera, es la iluminación que vuelve posible la luz; y allí está la palabra *huésped* como una prolongación enigmática; no cabe preguntarse respecto al huésped, hay que aceptar que existe un huésped; el huésped podría ser el ángel, o en todo caso una emanación o procesión con reminiscencias plotinianas: el huésped es el símbolo de la transitoriedad en la casa que permanece. El “efluvio” del huésped es “más bien” la iluminación. ¿El Ser? ¿Un Dios? Más adelante repite:

Un río...
O la “visita” que lo exhala, celestemente, diríase,
de su paraíso... (III, 211).

El huésped es la *visita* que lo exhala de su paraíso. Podría insinuarse que el huésped es cierta advertencia de la lejanía, cierto reconocimiento de las lejanías que preservan a cada cosa en la unidad de todas las cosas. Si fuera así el huésped sería esa lejanía.

El poeta vive en estado de éxtasis *amoroso*, asume como absoluta la “consecuencia” del amor:

¿Dónde la soledad, entonces, del poeta con tantas vidas
inmediatas y lejanas sobre el pecho,
con todas las figuras de los destinos futuros ya rodándolo
de rondas
que se abren y se abren, sin límites, en la aventura, también
sin límites, del amor? (III, 357).

Se trata de una negativa de la soledad: el poeta está en un universo de profundas relaciones constitutivas, *es* esas relaciones. El

mundo es aquí la apertura esencial; el poeta asume *la vida*, las presentes y las lejanas, como si en él se sublimara el pasado con sus infinitos rostros, así como “todas las figuras de los destinos futuros”; abierto en un estado de *aventura*; abierto (“rondas”) sin límites en las aventuras sin límites “del amor”. Hay una insistencia en lo ilimitado como plenitud de lo abierto que logra su síntesis en la última palabra: *amor*. Amor entendido como un ir más allá; espacio esencial con los otros, con todos los otros, incluso los inexistentes. Y este es un rasgo típico del cosmogonismo de J. L. Ortiz, pues no sólo se trata del presente, como dijimos, sino de ese trans-tiempo carente de estados sucesivos; de allí que se debe asumir al otro del amor en los muertos (las “vías lejanas”) y en lo aún no nacido (los “destinos futuros”). La *aventura* de la que se trata es, principalmente, *abertura*, lo “sin límites”; ¿cómo podría ser lo “sin límites” otra cosa que aventura en lo abierto? El *estar* en sí, esos caminos que no tienen ni origen ni fin, pues son ilimitados, constituyen la única aventura posible por cuanto no está sometida a ningún itinerario previo. El amor es esta aventura cavada en el éxtasis y estallando en un rizo que une, en el instante, los distintos estados del “tiempo”. Ese instante es éxtasis de amor:

Del aire y de los árboles, sí, pero una mínima cosa seríamos,
quizás.

Una mínima cosa ciega, como en el éxtasis del amor,
si a ese aire y a esos árboles en la llama o el polvo hubiéramos
pasado,
o si llegase allí, ¿de dónde? una nada en no sabemos qué
vibración.

¿Volverán algunos átomos a los lugares que fueron queridos?
Temblarán un minuto, un brevísimo minuto siquiera, sobre
ellos o en ellos?

Ah, pero quizás como en el éxtasis del amor o de la música,
perdidos en la eterna corriente, una, que hace y deshace
espumas,

estas espumas, ay, tan perfectas en su infinita gracia anónima
que desde aquí nos turba con un sentido que quisiera aparecer
sobre su extraño sueño,
mientras por otro lado o de nuestra misma sangre dolorida,
manos, manos nos llaman... (I, 311).

El amor es unidad que recoge a los seres que son *anónimos* como las espumas, y perfectos, de manera que podrán retornar a los lugares queridos; el amor realiza el milagro de un tipo de sobrevivencia sin nadie. En el poema “Los mundos unidos” había dicho que *todos* tenemos un mundo que el amor debe “franquear” “hasta donde sea posible” (este “hasta donde sea posible” introduce un dejo de suspensión de dulzura, de profundo respeto a la intimidad de los otros) para hallar el entrelazamiento último, la concordancia última; oigámoslo:

... el niño tiene su mundo,
el loco tiene su mundo, los animales tienen su mundo.
Que nuestro amor llegue hasta los límites de estos mundos
para franquearlos hasta donde sea posible.
Habéis mirado alguna vez con cariño los ojos de un perro?
El perro tiene su mundo, pero atravesamos su límite hasta
que la chispa de la unidad brota de nuestra mirada y de la
suya, húmeda.
Los locos tienen su mundo. No tenemos sobre su mundo otro
derecho que el de nuestro amor.
Si su huída es fatal, amemos ese mundo.
La vida tiene orbes distintos pero unidos secretamente. (I, 218).

La “distancia” reconoce, en la unidad de fondo (la “secreta”), la diversidad y la multiplicidad íntimas, los “mundos”. El amor es lo propio de la unidad, pero sin avasallar lo diverso, respetándolo en ese reconocimiento esencial que es inmanente de lo sagrado, en lo que el poeta llama con palabra perfecta las “rondas”. El amor es la forma del don de la unidad; donde hay amor es porque de alguna manera se ha abierto el espacio del vínculo secreto de la dádiva de sí y de todas las dádivas. El poema termina en un tono de convocación elegíaca:

Que la locura florezca si no tiene más que florecer.
Que la infancia tenga su mundo, que la enfermedad tenga su
mundo,
que el animal tenga su mundo, que las cosas tengan su mundo.
No nos queda sino el amor para franquear sus límites
o envolverlo de un delicado respeto hasta que podamos

penetrarlos
y juntar tantas chispas en una gran llama fraternal que
abrasará hasta las estrellas.

La unidad debe tener “respeto” de lo otro y de los otros, de allí que los *límites* sólo puedan cruzarse mediante el amor. Pero si pueden cruzarse es porque de alguna manera *ya* están cruzados; todos estamos ya en esa unidad secreta de fondo sobre la que existen los mundos, cuya sacralidad encuentra allí su sostenimiento. Entre el encierro solipsista y el poder de la unidad, el poeta distingue con extremo cuidado: sólo con el “delicado respeto” del amor es posible cruzar los límites que rodean los *mundos*, esos mundos recorridos por la unidad última, actual y dable, pero a la que, paradójicamente, debe accederse mediante una predisposición a su epifanía. Más que imponerse la unidad se despierta, es tocada por el roce del amor. Hay un círculo amoroso cuyos extremos son la unidad y la diversidad; la diversidad exige reconocimiento; la unidad no exige nada, es donación, es brindis. El amor es una suerte de éter en el que sucede la ceremonia de la transmutación de los extremos: la unidad llama y la diversidad accede; la unidad está en la misma diversidad y no obstante su manifestación se inscribe en lo iniciástico, en un ritmo amoroso. La unidad sería la luz blanca que el prisma descompone en las diversas luces del espectro: los colores no pueden borrarse sino que deben reunirse en un haz para que de nuevo se produzca la unidad del rayo luminoso. El amor es el que va y viene dándole al mundo la fuerza de la unidad y la belleza de la diversidad; el amor es la cohesión y la dispersión. Lloro por cualquier criatura que sufre pero al mismo tiempo la alza volviéndola ilimitada. No existe otro camino que el amor para “franquear sus límites”: el amor se vuelve envolvente, va más allá, como trascendencia que hace posible trascender, del “amor” posesivo. En este sentido las formas del amor son múltiples; todo lo humano puede devenir amoroso, hasta las sensaciones. El amor “junta”, recoge las “chispas” dispersas uniéndolas en la “gran llama” fraternal que llenará de calor el universo. El poeta le da su verdadero nombre a las cosas; no dice que la poesía sea la encargada de realizar la conjunción, dice que el encargado es el amor, y así evita una limitación; el amor, y la poesía es amor, tiene de su parte la evidencia

enunciativa, vale decir la carga de la cultura. El amor como deslimitación, como impulso que trasciende hacia la “gran llama”. El amor, en el contexto poético, no es un deber-ser sino un *es* que *no sirve para nada*, sin finalidad. Si permite franquear los límites de los otros mundos y si logra el acontecer de la unidad, lo hace en cuanto tal, por pura presencia; *es* el estado de franquear todos los límites en el advenimiento de la “llama” de la *unidad*, de la llama como unidad. Y aquí el lenguaje debe reconocer su imposibilidad, dejando todo en suspenso, como la línea de una nube en el cielo.

¹ Juan L. Ortiz, *Obras*, Ed. Biblioteca, Rosario, 1970, t. III, p. 266; en adelante se cita el tomo en números romanos, y la página en números arábigos.

² *Idem*, III, 225. Seguramente Juan L. Ortiz hubiera gozado con la idea de un “superespacio” de infinitas dimensiones; y compartido la creencia de René Thom “en una ontología estratificada, lo que significa que existen varios planos de existencia, y que las relaciones entre estos diversos planos de existencia son difíciles de concebir” (en v.v. *Idées contemporaines*, París, 1984).

³ Alfredo Veiravé, Juan L. Ortiz. *La experiencia poética*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1984, p. 55.

⁴ Zito Lema, “Conversación con Juan L. Ortiz”, en v.v., *El poeta y su trabajo* (II), Universidad Autónoma de Puebla, México, 1983.

⁵ Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*, ed. Lumen, Barcelona, 1980.

⁶ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets; Colli reconoce como “suelo” de la filosofía un orden demencial y misterioso. En el mismo sentido, E. R., Dodds, *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 1980, en particular el capítulo III, “Las bendiciones de la locura”.

Este texto es un capítulo de un libro en preparación sobre J. L. Ortiz.

Sobre J. L. Ortiz

Juan José Saer

Es obvio que no se puede hablar de estos ríos sin evocar su figura y su poesía, que se confunde con ellos. Nacido al lado de Gualeguay, provincia de Entre Ríos en 1896 y muerto en Paraná en 1978, Juan Laurentino Ortiz, a quien todo el mundo llamaba Juan L., pasó prácticamente su vida entera auscultando ese laberinto de agua. La ciudad de su infancia puede ser considerada, por su posición geográfica, como la matriz o el ombligo de la región fluvial, ya que se encuentra justo en la mitad de la base del triángulo invertido que trazan el Paraná y el Uruguay, cuando, reuniéndose en el vértice del Delta, forman el estuario. Equidistante a vuelo de pájaro de los dos afluentes, un poco más alejado de la desembocadura, su pueblo natal, Puerto Ruiz, domina el triángulo isóseles que forman los lados de agua. La multiplicación de ríos, riachos, arroyos, esteros, lagunas, pantanos, que ya desde el sur del Brasil y desde el Paraguay empieza a converger hacia el sur, en las proximidades del estuario se vuelve vertiginosa. Como su nombre lo indica, todo el perímetro de la provincia de Entre Ríos es acuático, y su territorio entero está surcado de ríos y de arroyos que, más que en otras provincias del litoral, han preservado la toponimia indígena: Nogoyá, Gualeguay, Villaguay, Nancay, Gualeguaychú, Mocoretá, Guayquiraró. Para formar el Delta, el Paraná, «el cual es muy caudalósísimo y entra en este de Solís por veintidós bocas», se desgaja en brazos innumerables, el Paraná Pavón, el Paraná Ubicuy, el Guazú, el Miní, el Paraná de las Palmas. Las colinas entrerrianas, la proliferación acuática, y la llanura a partir de la orilla oeste del Paraná, las islas aluvionales y chatas del Delta, el estuario ilimitado: de eso está compuesto el lugar, que él transformó en paisaje y en entrecruzamiento cósmico, en el que nació y vivió Juan L. Ortiz.

Aparte de una temporada de duración incierta en Buenos Aires, alrededor de 1915, de un par de viajes al extranjero en los años cincuenta (Chile y China Popular) y de sus escapadas fugaces a las provincias vecinas (sobre todo Santa Fe y Buenos Aires), durante los ochenta y dos años que vivió prácticamente nunca se ausentó de su provincia. Habiendo convocado amablemente el universo a su casa, los desplazamientos le eran innecesarios. Después de jubilarse de un empleo de juez de paz que ejerció durante muchísimos años en pequeñas ciudades de su provincia, vino a instalarse a la capital, Paraná, una ciudad apacible de unos cien mil habitantes encaramada en las barrancas que dominan el río, a unos quinientos kilómetros al norte de Buenos Aires. Su casa de Paraná, confortable pero modesta, estaba construida de tal manera que desde el jardín delantero o desde su cuarto de trabajo que estaba en la planta baja, le bastaba levantar la cabeza para contemplar, en toda su anchura, el río Paraná, que en esa parte de su curso, particularmente en el paraje llamado Bajada Grande, alcanza varios kilómetros. Del otro lado del río está mi ciudad, Santa Fe, y si en la actualidad existen un puente, un camino asfaltado entre las islas, y un túnel de tres kilómetros cavado bajo el lecho del río para comunicar las dos capitales, hasta fines de los años sesenta el viaje se hacía en lancha o, más confortablemente, pero más lentamente, también en balsa, que era el nombre que tenían los viejos ferris comprados de segunda mano por las compañías locales en Hamburgo, en Amsterdam y probablemente también en La Rochelle; río arriba, de Santa Fe a Paraná, el trayecto duraba un par de horas, y un poco menos de regreso. En el puente inferior del ferry, después de maniobrar, lentos y trabajosos, se acomodaban, paragolpe contra paragolpe, autos y camiones, pero el puente superior estaba reservado a los pasajeros de a pie que podían sentarse al aire libre en grandes bancos fijos hechos con listones de madera, o en el interior, en el salón cubierto, yuxtapuesto al bar restaurante en el que, tal vez en homenaje a los tres países en que los ferries habían navegado anteriormente, se podía tomar una ginebra Bols, una cerveza fabricada en Santa Fe en base a recetas alemanas, o comer un bife con papas fritas, que según Roland Barthes es el plato nacional francés por excelencia, a tal punto que es lo primero que pidió el general Leclerc el día de la liberación de París.

Juan L. no debía pesar más de 45 kilos. Más bien bajo de estatura, no daba sin embargo para nada la impresión de fragilidad. Cuando yo lo conocí, a mediados de los años cincuenta, en una librería de Santa Fe, ya estaba llegando a los sesenta años, y tenía un aspecto venerable, que incitaba al respeto que se cree deber a un estereotipo de Maestro, pero que ocultaba su verdadera personalidad, puesto que nada le repugnaba más que las poses pontificales. Delicado, amable y un poco zumbón, ni acostumbraba a dar lecciones ni tampoco a recibirlas, sobre todo de oportunistas y de pedantes. Cuando recibía una visita o saludaba a alguien, tenía la costumbre de inclinarse un poco, gentil y discretamente y, siguiendo la costumbre de los viejos criollos de su provincia, no tuteaba a nadie (aparte de Gerarda, su mujer), cualquiera fuese la posición social, el carácter o la edad de su interlocutor. Siempre nos reíamos porque Juan trataba de usted a su propio hijo que, en cambio, lo tuteaba. Pero esa inclinación por la vieja cortesía criolla no tenía nada de autoritario ni de convencional, sino que se practicaba en medio de la más grande libertad de maneras y de pensamiento, y en un clima de alegría y de familiaridad.

En 1915, Juan, en Buenos Aires, había frecuentado los medios anarquistas y socialistas, y, particularmente sensible al sufrimiento no únicamente humano sino de todo lo viviente, había tomado partido desde muy joven en favor de los desposeídos, posición que se concretó en una simpatía por el comunismo de la que no se desdijo hasta su muerte. Pero, a decir verdad, ya desde 1945 por lo menos era lo que podría llamarse un disidente. De tanto en tanto, en las sucesivas razzias anticomunistas, la policía de Paraná, obedeciendo consignas nacionales, se resignaba a arrestarlo durante algunos días, pero sus propios carceleros le iban a comprar cigarrillos o se veían en la obligación, si no había nadie en la casa, de ir a darle de comer a sus gatos o a regar las plantas del jardín. Respetuoso y afectuoso con los militantes, siempre se refería a los dirigentes, sectarios y soberbios en muchos casos, con una risita irónica. A pesar de no haber dejado nunca su provincia, despreciaba el provincialismo y sobre todo el nacionalismo. Aparte de su casa modesta, de su jubilación exigua, de sus libros y de algunos chirimbolos sin ningún valor, nunca poseyó ningún bien terrenal. Le conocíamos una sola excentricidad: como era muy del-

gado y tenía el cuerpo fino, la cara y las manos finas, que con el tiempo fueron volviéndose oscuros y nudosos como raíces, tal vez con el fin de obtener una proporción armónica entre su cuerpo y su entorno inmediato, todos los objetos, muebles, útiles y hasta prendas vestimentarias, eran largos y finos; su mesa de trabajo bajo la ventana que daba al río, era estrecha y larga, del mismo modo que el canapé en el que se sentaba a leer y que ocupaba un largo espacio en la pared lateral, o que los estantes de la biblioteca; sus plumas, sus lápices, sus boquillas, y hasta sus cigarrillos, que él mismo armaba, tenían todos unos pocos milímetros de diámetro; tuvo muchos perros (a la muerte de uno de ellos, *Prestes*, escribió uno de sus mejores poemas) pero siempre eran galgos; tenía una máquina de escribir especial, con tipos muy reducidos, y su escritura era microscópica, del mismo modo que la tipografía de todos sus libros, que, hasta 1970, en que hubo de ellas una edición en tres volúmenes, eran todas ediciones de autor. Obviamente, el formato de sus libros era fino y alargado, y él mismo vigilaba la fabricación en oscuras imprentas entrerrianas. Durante cuarenta años, Juan L. fue su propio editor, su propio diagramador y su propio distribuidor. Cuando comenzó la preparación de sus obras completas, su escritura diminuta fue el infierno de editores, tipógrafos y correctores, pero Juan afirmaba que su gusto por la escritura y la tipografía microscópicas le venían de su juventud, en la que para ganarse la vida había tenido que aprender el oficio de miniaturista, pintando paisajes, con la ayuda de una lupa, en cabezas de alfiler y otras superficies igualmente reducidas.

Autodidacta, Juan, que venía de una familia modesta del campo entrerriano, tenía una cultura inmensa, y estaba siempre ávido de novedades; nada le causaba más placer que recibir como regalo alguna revista francesa; en su juventud había traducido un par de novelas de Aragón para alguna de las editoriales del partido, y a pesar de su curiosidad permanente y de sus gustos más diversos, sobre todo en poesía, tenía una preferencia marcada por la literatura francesa y por los poetas chinos, de los que siempre andaba buscando nuevas traducciones. La poesía francesa era una de sus lecturas permanentes, a partir de Baudelaire, de Rimbaud, de Verlaine y de Mallarmé, pero como había empezado a leer poesía en pleno auge del simbolismo, tenía una debi-

lidad particular por los poetas simbolistas, especialmente los belgas, como Maeterlinck o Verhaeren. Veneraba a Proust y a Valéry al mismo tiempo que a los surrealistas, los pacifistas, los grandes moralistas sociales como Tolstoi o Gandhi. En música, Claude Debussy era su dios. Tenía una radio perfeccionada, que se había hecho construir especialmente, igualmente fina y alargada como el resto de sus pertenencias, en la que, en lo alto de las colinas entrerrianas pasaba noches enteras como dicen que lo hacía Armand Robin, tratando de captar las emisoras internacionales.

El rasgo sobresaliente de su carácter era la bondad, una especie de compasión cósmica que lo inducía a considerar todo lo viviente como digno de amistad, de consuelo y de cuidado. El tema casi exclusivo de su poesía era el escándalo del mal y del sufrimiento que perturban necesariamente la contemplación de un mundo que es al mismo tiempo una fuente continua e inagotable de belleza, tema que no difiere en nada del dilema capital planteado por Theodor Adorno después de Auschwitz. En casi setenta años de trabajo poético, Juan L. retomó una y otra vez ese tema, aplicando la combinación de lo *invariante* (Fu.éki) y de lo *fluido* (ryûjô), que para Bashô, el maestro del haïku, constituyen la oposición complementaria de todo trabajo poético. Sus poemas fueron haciéndose cada vez más largos, más polisémicos, más herméticos. Muchos de ellos son ciertamente indescifrables, puesto que el plano denotativo del lenguaje desaparece bajo la multiplicidad de las connotaciones, pero a decir verdad no hay nada que descifrar tampoco en los cuadros de Jackson Pollock o en la música de Edgar Varèse, y probablemente tampoco nada en *Finnegans Wake*, a pesar de las toneladas de exégesis que nos ha deparado, a partir de la Segunda Guerra, la famosa industria joyceana, un poco lánguida últimamente a decir verdad, quizás en razón de las tendencias actuales del capitalismo mundial, proclive a abandonar el sector productivo para interesarse por el financiero. Una cosa es segura: esos textos de Juan, por ilegibles que parezcan, se reconocen como suyos, no ya a la primera lectura, sino a simple vista, por su tipografía, su distribución en la página, su sintaxis, su vocabulario, su entonación y su ritmo, igual que, entrando en un museo, sabemos inmediatamente que hay un cuadro de Pollock en el otro extremo de la sala, cristalización radiante y única que nos atrae como un llamado.

En esta poesía de tradición postsimbolista y postimpresionista que fue volviéndose cada vez más abstracta, el paisaje fluvial es tal vez el elemento más importante, en primer lugar en su aspecto geográfico porque a lo largo de los poemas aparecen nombrados todos los ríos de la región, con sus particularidades, sus nombres, sus recorridos, sus tamaños; cuando digo todos quiero significar, casi sin exageración: hasta el más ignoto y tenue hilo de agua. A los ríos mayores les consagra largos poemas; pero aun cuando el tema principal de ciertos poemas no sea un río, las referencias fluviales y, más genéricamente, acuáticas, son constantes y, más allá de la necesidad estética o simbólica que esa presencia viene a llenar, puede decirse que existe también una necesidad puramente realista, geográfica porque, casi literalmente, en la región no se puede dar un paso sin toparse con un río. Pero, además de ese repertorio geográfico y, por cierto, histórico y social, la captación física y metafísica desmenuza el paisaje fluvial con tanta minuciosidad y fineza que sus componentes más íntimos, más inesperados y más fugaces, se vuelven evidentes y familiares. El cambio de las estaciones, las horas del día, la fauna, la flora, las sequías y las inundaciones, el diálogo entre la tierra y el firmamento, y sobre todo, las casi infinitas variaciones cromáticas del agua, de la tierra y del aire, son la materia principal de esa poesía. A quien pueda imaginarse un catálogo folklórico o didáctico hay que aclararle que esa obra está hecha de matices, de alusiones, de silencios y de medias palabras; que no hay en ella nada de afirmativo o de erudito; y que los elementos del paisaje aparecen, no transpuestos según el orden convencional de las apariencias, sino en un orden propio, del mismo modo que un matiz de verde observado en una planta puede aparecer en un cuadro abstracto sin ninguna alusión a su referente.

Desde las barrancas de Paraná que dominan el río, la mirada abarca un horizonte desmedido, hecho casi exclusivamente de islas y de agua. De esas islas aluvionales, una bien enfrente de la costanera, en medio del río, de unos doscientos metros de extensión, es fina y alargada como si, consciente de la única excentricidad de Juan L. Ortiz, hubiese querido acordar su forma al entorno íntimo del poeta. La islita se extiende de norte a sur en medio de la corriente cubierta por la vegetación enana y enmarañada típica de las islas más antiguas y más grandes, a no ser sus bordes

pelados y arenosos, que a veces sin embargo están tan carcomidos por la corriente que los drena que la vegetación, aunque terebre, parece brotar directamente del agua. De esa isla podría decir, con la misma nostalgia con que un señor ya mayor dice de una hermosa muchacha que de chica supo tenerla sobre las rodillas, que asistí a su nacimiento. Como la colina ubicua y barrosa de la cosmogonía egipcia que, brotando del agua, inaugura el mundo, esa islita apareció un buen día –o la vimos por primera vez, como el cráneo redondo y oscuro de un recién nacido saliendo desde el vientre de su madre– a finales de los años cincuenta, desde la barranca, no lejos de la casa de Juan L. Ortiz: al principio debió haber sido una agitación leve de la corriente, que el ojo inexperto debía tomar por un remolino, formada bajo el agua por la resistencia de los depósitos aluvionales, hasta que por fin, alcanzando la superficie, habiéndose acumulado lo bastante como para llegar a ras del agua, una protuberancia marrón y lustrosa emergió al exterior y empezó a crecer. Groseramente circular, la forma alargada se fue pronunciando, modelada por la dirección de la corriente y, cuando fue lo bastante alta, tuvo sin duda la ocasión de secarse un poco, de salir del magma barroso probablemente tan arcaico como el barro mítico del primer hombre, y diferenciarse de él, ser, no todavía isla, pero tampoco sustancia informe, hasta que, sembradas por los vientos de primavera, las primeras hierbas y las primeras plantas empezaron a brotar. Al cabo de unos años ya fue por fin isla, como todas las otras que empiezan a acumularse a medida que el río baja hacia el estuario, esas islas del Delta que sin duda contribuyen a la inmovilidad de sus aguas, ya que, profusas, inmóviles e indolentes, interfieren y frenan la corriente, induciéndola a entrar en el río de la Plata por «*veintidós bocas*». La última vez que la vi, en la primavera de 1989, era ya, más que isla, arquetipo de isla: como de alguien que hemos conocido de chico y que hemos visto crecer y que, al reencontrarlo adulto después de muchos años de separación nos preguntamos dónde han ido a parar los rasgos originales, también me pregunté cómo la diminuta protuberancia fangosa de 1960 había podido convertirse en ese arquetipo de isla. A decir verdad, esa isla estaba hecha no únicamente de materia sino también de tiempo acumulado, de la unidad indestructible de tiempo y materia. Pero en la docilidad con que había alcanzado los atributos de su arqueti-

po, hasta tal punto que, para quien no la hubiese visto crecer no era más que un elemento indiferenciado del paisaje, confundida con las otras islas en razón de una evidente identidad formal, en esa docilidad con que los individuos de una misma especie se parecen unos a otros, la modalidad repetitiva del mundo se verificaba una vez más. Pero, producto de la sedimentación constante y de la corriente, de los vientos, de las estaciones, también esa isla podría, para desbaratar todo exotismo, demostrar que lo típico de un lugar no es más que el resultado de una combinación propia, y puramente contingente, de algunas leyes físicas y biológicas universales.

Tomado de *El río sin orillas, tratado imaginario*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1991.



**Marylin Contardi, Raúl Beceyro, Hugo Gola y Juan L. Ortiz
a fines de la década del sesenta.**

Juan L. Ortiz en el límite

Jorge Conti

JC: Bueno, Juan, entonces vamos a preguntarle qué es para usted un poeta, cómo definiría a un poeta...

JLO: Claro... la pregunta es grave, porque si tomamos al poeta desde las primeras expresiones de la poesía, es decir, cuando la poesía fue asumida por lo que se llamó "vate" o "cantor", y que hacía de intérprete de la comunidad, la poesía, claro, tenía mucho que ver con cierta "sabiduría" o cierta "intuición" natural de los pueblos, de esos pueblos que vivían en el seno de la naturaleza y donde no se había producido todavía la división del trabajo, me refiero al trabajo...

JC: El trabajo productivo de la comunidad...

JLO: El trabajo en general, porque entonces el trabajo no tenía la distinción que ahora tiene entre trabajo intelectual y trabajo manual. Tanto que un hombre que participaba del esfuerzo (antes de la invención de la rueda) para transportar los troncos desde el río o desde un arroyo cercano, se integraba a un trabajo común. Pero el poeta no resultaba, digámoslo así, de una elección –podríamos decir– casi de un privilegio porque se le dispensaba de la tarea física; sino que era asumido naturalmente, sin ningún plebiscito previo o sin ningún sentido de un trabajo especial; cualquiera, en cierto modo, la realizaba. Desde luego, siempre el que había demostrado cierta aptitud para coordinar ciertas cosas relativas a la vida de la tribu, que no era desde luego una vida simplemente social, como creemos ahora, sino que se refería a un trabajo integrado a una relación con la naturaleza, diríamos casi, con una palabra un poco enfática, con el cosmos...

JC: ¿O sea, Juan...?

JLO: Es decir, si nos remitimos a esa fecha en que aparece primero la poesía integrada a la comunidad como una función que no era un privilegio –repito– sino que emergía de una selección, diríamos, natural en que el poeta se sentía muy cómodo –no sólo porque se le dispensaba del trabajo físico, sino porque se sentía con una responsabilidad– si nos remitimos a esa época, claro, la poesía entonces era la voz de la comunidad, pero en el sentido de una relación que trascendía los intereses inmediatos de la comunidad, que relacionaba a esa comunidad con todo lo que entonces hacía, con todo lo que era operante en ella, es decir, cierta dependencia o relación con todo el universo. Eso era. Si nos remitimos a eso, entonces podemos decir que el poeta es la voz de un pueblo, de una sociedad, pero no como se considera ahora, en un sentido muy especial que tomó más tarde en Grecia, por ejemplo, o un poco también entre los hebreos (aunque también habría que hacer algunas distinciones allí) y que ya había tomado en la India, pero que no es la forma que ahora se considera y a la que se le da el nombre de “poeta civil”, el caso de Píndaro, por ejemplo, en Grecia, o de Tirteo en un momento dado de una crisis colectiva... Pero iba a decir esto: si considero al poeta en todas sus figuras o funciones o responsabilidades, el poeta no es lo que ahora nosotros consideramos, de una profunda acentuación de ciertas relaciones del hombre con su entorno social ¿no? Aunque también tenían funciones casi religiosas, eran hombres que comunicaban casi como un sacerdote con un poder o una instancia superior...

La poesía como “operación mágica”

JC: Es decir, Juan, que aquí tendría sentido la palabra “magia”, como una manera de poner en marcha una serie de operaciones que sirven para el conocimiento y la identificación con las fuerzas del mundo...

JLO: Claro... allí empezó lo que ahora se llama “magia de la palabra”, que va más allá de la pura significación; alude a ciertos poderes de la palabra que no son los del significado estricto o

semántico, sino que son elementos que están en el lenguaje. La palabra era, entonces, algo que excedía la mera mención conceptual, como usted dice.. aún dentro de ciertas formas de expresión. La palabra, fíjese usted, era más que la palabra misma, era lo que Mallarmé por ahí señala como el “nombre”; pero que no era un concepto sino que iba más allá de él: lo que en la cultura hebrea se llamó después el “verbo” y que se refirió al génesis, a la creación...

JC: O sea, nombrar es crear, dar existencia real...

JLO: Exacto... En fin, lo que quería decir es que me parece que la palabra “poeta” es por un lado muy difusa y vaga; por otro lado muy amplia y con un fondo más que histórico, porque se refiere a las primeras manifestaciones en las sociedades de lo que después se llamó “cultura prelógica”, ¿no?, es decir, la “magia”...

JC: Hay un libro de Christopher Caudwell, *Ilusión y realidad*, no sé si lo conoce, Juan, ha salido hace poco... Es un escritor que murió muy joven, en 1937, durante la guerra civil española... El dice que la poesía es la primera manifestación de las sociedades llamadas primitivas, en las que el trabajo no había alcanzado a un cierto grado de división, ni existía por lo tanto diferenciación económica...

JLO: Es cierto...

JC: Y que la narrativa surge recién cuando la sociedad se ha diversificado en el trabajo y presenta una cierta diferenciación económica.

JLO: Pero es que aún en la narración había un sentido poético de descubrimiento, desde el momento que nombraba, descubría y evocaba la cosa, rescatándola de cierta realidad difusa, del caos...

JC: Ahora, de ese concepto estamos bastante alejados en la actualidad, verdad Juan, es decir: para restringir un poco la evidente vastedad del término, si usted pudiera referirse a su experiencia personal como poeta..

JLO: Mire, yo siempre estoy con lo de Pavese...

JC: Yo recuerdo que una vez vine con Jorge Ricci a hacerle una nota para una revista de Buenos Aires. Y Jorge le hizo una pregunta muy interesante. Le dijo: “vamos a intentar un juego, Juan; yo le digo ‘Juan L. Ortiz es un...’ y usted completa la frase”. Y usted, Juan, le contestó: “un vigílico, alguien que está en vigilia, alguien que está alerta...”
¿Usted relacionaría eso, de alguna manera, con la poesía?

Los estados poéticos

JLO: Yo me refería a los dos estados... De vigilia y de lo otro, que aparece como oponente pero que no lo es, me refiero al sueño, me entiende, es decir, el poeta es a la vez un descubridor que pone en función todas sus potencialidades intelectuales pero en una atención muy especial, en que esa misma razón –que es el patrimonio de todos– está como diríamos “ardiendo” y ya en otra dimensión, en una dimensión que va más allá de sí misma, es decir de la razón... En una palabra, la poesía es vigilia en cuanto es descubrimiento de cierta zona en que no puede acceder el conocimiento común o racional, como quiera llamarse. Entonces queda ese modo de aprehensión previa una disposición especial, cierta apertura que está muy bien tratada en la doctrina Zen, ese vacío previo para que las cosas, el universo, la realidad, impregnen la sensibilidad o el alma, como quiera llamarse... Es vigilia, entonces, en cuanto es descubrimiento y una tensión hacia la captación de una zona a la que no se puede acceder por los modos habituales del conocimiento.. Y, por otro lado, es también enajenación, éxtasis, sueño, en cuanto tiene que despersonalizarse para poder aprehender eso que es, en cierto modo, inefable. John Keats decía que el poeta estaba siempre perdiéndose; porque, al nombrar cualquier cosa de la realidad, tiene que identificarse con ella. En ese sentido es una despersonalización. Fíjese que aparecen contrapuestas las dos cosas, pero sin embargo se integran, se completan. Por eso ha habido un movimiento pendular, diríamos, a lo largo de la historia de la poesía: de sueño, de enajenación, de pérdida en cierto modo, como en la religión, en la mística; y, a la vez, de tensión hacia ciertas zonas de la realidad. Desde luego, esas zonas pueden ser aprehendidas y reducidas por el científico a

ciertas categorías o fórmulas que pueden aplicarse en la vida práctica: la técnica, por ejemplo. Pero aquí se trata de una tensión...

JC: Juan, ese estado que usted describe como una totalidad entre la vigilia y la gracia o éxtasis y a la vez de tensión y pérdida de sí mismo, es un estado que el poeta conoce y luego sigue buscándolo siempre, ya no podrá vivir sin esos estados...

JLO: Cierto...

JC: De alguna manera se trata de un estado de inserción en una totalidad. Ese estado ¿puede ser permanente? ¿Se es poeta, en ese sentido, durante todas las horas del día? ¿O más bien esos estados son discontinuos, fragmentarios e involuntarios?

JLO: Los momentos de mayor exaltación no se dan continuamente. Pero hay una especie de latencia a través de la vida de todos los momentos y esos son los momentos que pueden adquirir ciertos tonos depresivos en algunos; pero es cuestión de esperar aquello que le ha permitido a uno comunicarse con algo que está en la realidad pero que es, a la vez, difícilmente accesible. Porque eso se da de una forma pautada...

JC: Es decir, habría una especie de flujo y reflujo...

JLO: Sí; en una palabra, esos estados tienen un ritmo de secuencia y de intensidad que se apoya en una permanencia latente. Porque las potencias del alma, como decía Santa Teresa, o San Juan mejor, aún en los estados más agudos de potenciación, tienen cierto límite porque el hombre no es Dios, puede acercarse a momentos de iluminación, pero tiene sus límites. De ahí que a esos estados vaya unido cierto ritmo porque, de lo contrario, serían como demasiado insulares, demasiado fulgurantes... Estoy pensando en el caso de William Blake, el visionario, ya sabe usted... William Blake es un caso que se da poco si nosotros consideramos la poesía desde cierto punto de vista. Pero habría que decir, también, que en ese sentido la poesía es "visión", un estado febriciente de la sensibilidad durante el cual uno ve cosas que en otros estados no se ven. Y eso tiene un ritmo porque si se viviera permanente-

mente en esos estados se agotaría la propia potencia. Y lo dice San Juan de la Cruz...

Poesía y lenguaje

JC: Un momento, Juan: el poeta trabaja con un instrumento que es el lenguaje. Puede decirse que, si hay seres humanos que conocen también esos estados, que son capaces de llegar a esos límites y que no son poetas, entonces el poeta se distingue de ellos por el hecho de la escritura, porque intenta expresar esos estados a través del lenguaje... Por lo tanto ¿el poeta se define y el sentido de la poesía se concreta cuando es expresión del lenguaje? ¿O hay un estado poético previo a todo posible lenguaje?

JLO: Claro, esa es una cuestión que se ha planteado y con referencia al idioma en sí; fíjese que el idioma mismo –y también ya estaba un poco en Mallarmé– ha sido estudiado por Jakobson, por Lévy–Strauss...

JC: Barthes también y Genette, Eichenbaum, Tinianov...

JLO: Claro. Pero.. yo creo que, en general, el estado poético no es solamente patrimonio del que se considera poeta, yo creo que está en todos; está especialmente en el niño, por el tipo de asociaciones o de aprehensión de la realidad, mejor dicho el tipo de sentimiento, de comunión que hace con ella (a pesar del individualismo de los chicos); está en el hombre más humilde (cuanto más humilde sea y de eso ya hay pruebas); y está en los esquizofrénicos, en los locos; esto se ha probado por los documentos ordenados e investigados por especialistas. Además hay estados que llegan a tocar un poco lo que ahora se llamaría patológico, como en el caso de Antonin Artaud. Pero, a la vez, Artaud mismo que vivió en ese estado y que vivió casi en una relativa permanencia, una exaltación casi permanente ¿no? y que sufría cuando ella degeneraba, encontró un cierto modo su compensación o su consuelo en las revelaciones de los indios mexicanos, los tarahumara. ¿Usted recuerda cómo ellos ordenaban sus ceremonias para la comunicación con su Dios? Pero los momentos de la vida común, coti-

diana, eran casi de preparación y se mantenían como en disponibilidad para recibir las “señales”... Es decir, que esos estados de gracia no son patrimonio de los poetas, porque los vivieron todas las tribus primitivas. Lo dice Radín en *El hombre primitivo como filósofo*: que los individuos en la vida común de la tribu, vivían casi en tensión y preparándose para la comunicación con los dioses. Y esos dioses no eran como los occidentales, los cristianos, los católicos, los sentimos ¿no? Era otro tipo de divinidad, era lo trascendente y a la vez lo inmanente, no había distinción... Y eso determinaba un estado de relativa permanencia de la receptividad poética, porque ellos en todos los momentos nombraban, se referían a esa comunicación o al alejamiento; y todas las tensiones y distensiones que se ordenaban respondían a esos estados ya sea de proximidad o de fusión o de alejamiento. La depresión venía cuando eso se alejaba, porque habían cometido lo que ahora se llama “pecado”, en cuanto separación de la “divinidad” y se consideraban como apartados, separados. Estas experiencias del hombre primitivo ilustran sobre la universalidad del sentimiento poético en la expresión, yo diría, quizá más pura y de la que dan muestra las distintas mitologías, religiones... Nosotros tenemos cerca, aquí nomás, a los guaraníes, que tenían una concepción del mundo muy similar a la de los pueblos más antiguos de la India, antes de la venida de los arios, y de donde salió el *Bhagavad-Gita*. Se ha comprobado que la concepción del mundo de los guaraníes tiene mucho en común con lo que encontramos en ese libro: por ejemplo el tejido engañoso de la realidad, Maya para los hindúes, era “el espejo” para los guaraníes, el “reflejo” aparente de otra verdad más profunda. Es decir, que en los pueblos (cuanto más unidos a la naturaleza estaban, antes de la civilización contemporánea) se daban concepciones más similares... Recordará usted las notas de Octavio Paz sobre las culturas pre-colombinas y su semejanza con las de los orientales, especialmente de la India. Y esa concepción del mundo se basaba en estados de comunión que eran, en cierto modo, la poesía...

JC: Justamente eso es lo que interesa, Juan. En cierto modo esto es la poesía. Y tiene un sentido ceremonial, es decir que es compartido por todos los individuos de la tribu o de la comunidad...

JLO: Exactamente... de esta manera el pueblo “vivía” la poesía.

JC: Entonces, en qué momento y cuál es el origen de la necesidad de expresarlo por escrito, de expresar a través del lenguaje esos estados...

JLO: Claro, es después. Cuando vienen las culturas de las escrituras o el lenguaje escrito. Porque primero habría que hablar de culturas orales, que fueron muy profundas y que aún existen. Por ejemplo, al este de Bengala, Tagore señala una cultura oral que se ha venido sucediendo a través de los siglos. Otras culturas de la India y de Malasia, que se corrieron hacia Persia, incluso dieron filósofos que –como diríamos ahora– no sabían leer ni escribir. Como el Kabhir. Cuando se dio el Kabhir no había una escritura. Luego en muchísimos pueblos que ahora forman parte de la U.R.S.S., fuera de China o de la India, se dio por siglos esa cultura oral. Y todos esos pueblos estaban “viviendo” la poesía porque todo estaba referido: los cantos, los hechos diarios, la misma organización, el matrimonio, los trabajos en comunidad, todo estaba referido a la divinidad. Aún sin considerar a los Incas, los dos o tres pueblos anteriores a los Incas vivían también de esa manera.

JC: Ahora, con referencia a su experiencia personal, Juan, usted podría decir que esos estados no bastan por sí mismos, ya que usted necesita expresarlos a través del lenguaje... Ya que usted ha consagrado su vida a expresarlos a través del lenguaje...

Poesía y sociedad

JLO: Sí, porque estamos muy lejos de la vida de esas comunidades. Yo podría decir que desgraciadamente nos han dado la organización o la forma de lo llamamos cultura o... expresión, en general, del espíritu. Claro, yo siento que el ideal es ése, siempre es una cosa que me obsede cómo nosotros tenemos buscar a través de todos los intersticios de la realidad esos momentos en que, a veces, comunicamos con lo que para esos pueblos era algo fácil como respirar... La vez pasada leí en Planeta que un francés fue a un pueblo de la Malasia, que vive en una etapa equiparable a la

edad de piedra; este hombre aprendió con ayuda de un intérprete el idioma y entró en relación con uno de los sobrevivientes de esa comunidad; ganó su confianza y pudo charlar, como nosotros estamos charlando. Le hizo las preguntas que un occidental podría hacerle, pero en su lengua. Bueno: asombra la facilidad que uno encuentra en ese primitivo para responder. Y le aseguro que le hizo preguntas que podría haber hecho Hegel, Kant, Heidegger, o cualquiera de los filósofos, sobre el ser, el no-ser, el alma, etcétera ¡Una comunidad sobreviviente de la edad de la piedra, fíjese!

JC: O sea que es por las características de nuestra cultura y de nuestra civilización que la poesía no es un estado compartido y conocidos por todos, sino que debe ser vivido a través del lenguaje. Y que el lenguaje, en función poética, no llega a perder del todo su característica instrumental, es decir, sigue siendo una mediación...

JLO: Claro, en cierto modo es una mediación y también una forma de compensación: no podemos tener una relación directa con ciertas cosas que son inaprehensibles o inefables, entonces recurrimos al lenguaje que también tuvo esa función en cierto momento. Mallarmé habla de la "palabra única", una sola palabra que tiene toda la virtualidad de revelar el universo... Eso, desde luego, está en todas las religiones.

JC: Sí, claro, los lamas y la tradición hebrea con el nombre secreto de Dios...

JLO: El verbo, el verbo, eso es. Ahora, el lenguaje (como ya tiene también una tradición por todo lo que significó la palabra: articular, por ejemplo, de acuerdo a ciertas convenciones idiomáticas y, a veces, atravesándolas, porque cuando había que crear una palabra se creaba) se dio en algunos individuos que tenían una sensibilidad más a flor de piel y ciertos dones de expresión...

JC: En una primera mirada pueden verse por lo tanto tres niveles posibles: el lenguaje como instrumento que usamos todos los días para comunicarnos. Luego, el lenguaje escrito, que puede ser llamado de la prosa. Y, por fin, el lenguaje de la poesía. En este momento hay una corriente que rompe con la narrativa tradicional e

intenta rescatar para el relato la posibilidad del lenguaje poético. Es decir que la narrativa ya no quiere contar cosas sino tender a unir esos momentos, esos estados únicos...

JLO: También está ahí la aventura. Todo lo que se dice de “sorpresa” o de “meandros”, el tejido de la realidad, puede estar en ciertos estados que se desarrollan y que llegan a aventurarse en ciertas zonas... Quiero decir que la aventura podría estar, por ejemplo, en cierta captación de zonas o por lo menos sugerencias de zonas o aproximación a zonas....

JC: ¿Cómo definiría, entonces, la función poética del lenguaje, Juan?
¿Cuándo puede hablarse de lenguaje poético?

JLO: Cuando es utilizado de una manera, diríamos... (claro, hay que hablar de una manera, en cierto modo, religiosa) de “iluminación”... Es decir, se carga tanto, pone en función tantas virtualidades fonéticas, conceptuales, rítmicas, que paradójicamente y a la vez se hace transparente y recibe (justamente ahí está la doctrina Zen), por hacerse casi inexistente, recibe, digo, ciertas escencias, ciertas atmósferas, ciertos aires de esa realidad que al hombre se le escapa... y que no puede asir.

JC: ¿Usted cree posible, Juan, el análisis de la obra poética o de un poema, que a la vez deje viva la experiencia de su totalidad?

JLO: Jakobson, por cierto...

JC: Lo digo en este sentido: ¿le parece que contribuyen en algo la ciencia de la literatura y la ciencia del lenguaje, a iluminar los contenidos de la poesía? ¿O deben ser tomados como ciencia del lenguaje en tanto la poesía utiliza el lenguaje, pero sin tocar el hecho poético?

JLO: Me parece que no. Me parece que a pesar de todos los esfuerzos y de todas las escuelas, los formalistas rusos, los estructuralistas, Tinianov, Lévy Strauss... Bueno, Lévy Strauss en cierto modo sí, pero él es más modesto, porque es el más experimentado, sino el más inteligente, porque justamente él ha estado en con-

tacto con las expresiones de la cultura de todos los pueblos no sólo intelectualmente, sino viviéndolas, hasta donde le es posible a un individuo de la Sorbona y profesor... Ahora: usted se preguntaba si era posible que el lenguaje en el estado tal de potenciación sirviera para la comunicación de ciertos estados de enajenación, fusión y aprehensión o descubrimiento de la realidad. Tenemos que admitir al lenguaje tal como está. Y puede hacerse en forma tal que secunde, digámoslo así, otros intentos de comprensión y de conocimiento. El caso de Mallarmé, por ejemplo...

JC: "Darle un sentido más puro a la palabra de la tribu"...

JLO: ¡Claro! Y él llegó hasta donde se podía llegar. Sartre mismo lo reconoce...

JC: Eliot también lo dice de alguna manera ¿no? Cuando escribe que la función del poeta es conservar el lenguaje de su pueblo y hacerlo crecer, porque en esa medida expresa y renueva formas de conciencia de ese pueblo...

JLO: Eso, eso... ¡Es muy importante! Porque esa es otra categoría del lenguaje: no solamente cargado o depositario de esas experiencias milenarias de expresividad del hombre a través de todas sus viscosidades y las distintas formas en que ha realizado lo que se llama su cultura; el lenguaje así afinado, enriquecido, potenciado, sirve a la vez como instrumento de indagación, de aprehensión del hombre mismo en lo que tiene de más difícil, inasible... ¿me entiende usted? Es decir, el lenguaje no solamente expresa, sino que sirve como instrumento de conocimiento. El lenguaje, como la poesía, es también conocimiento. Porque ha iluminado zonas que hasta ahora habían permanecido oscuras. Con todo lo que nosotros consideramos a Valéry como producto de cierta cultura europea burguesa, él llegó en ciertas zonas de la conciencia a algunas conquistas (aún con lo que tiene el francés ya de macerado por una larga experiencia) a través del lenguaje...

JC: Ese es un aspecto de la poesía que la convierte en algo bastante inquietante, algo bastante más corrosivo y poderoso que todo intento consciente y expreso de "decir", de expresar "mensajes"...

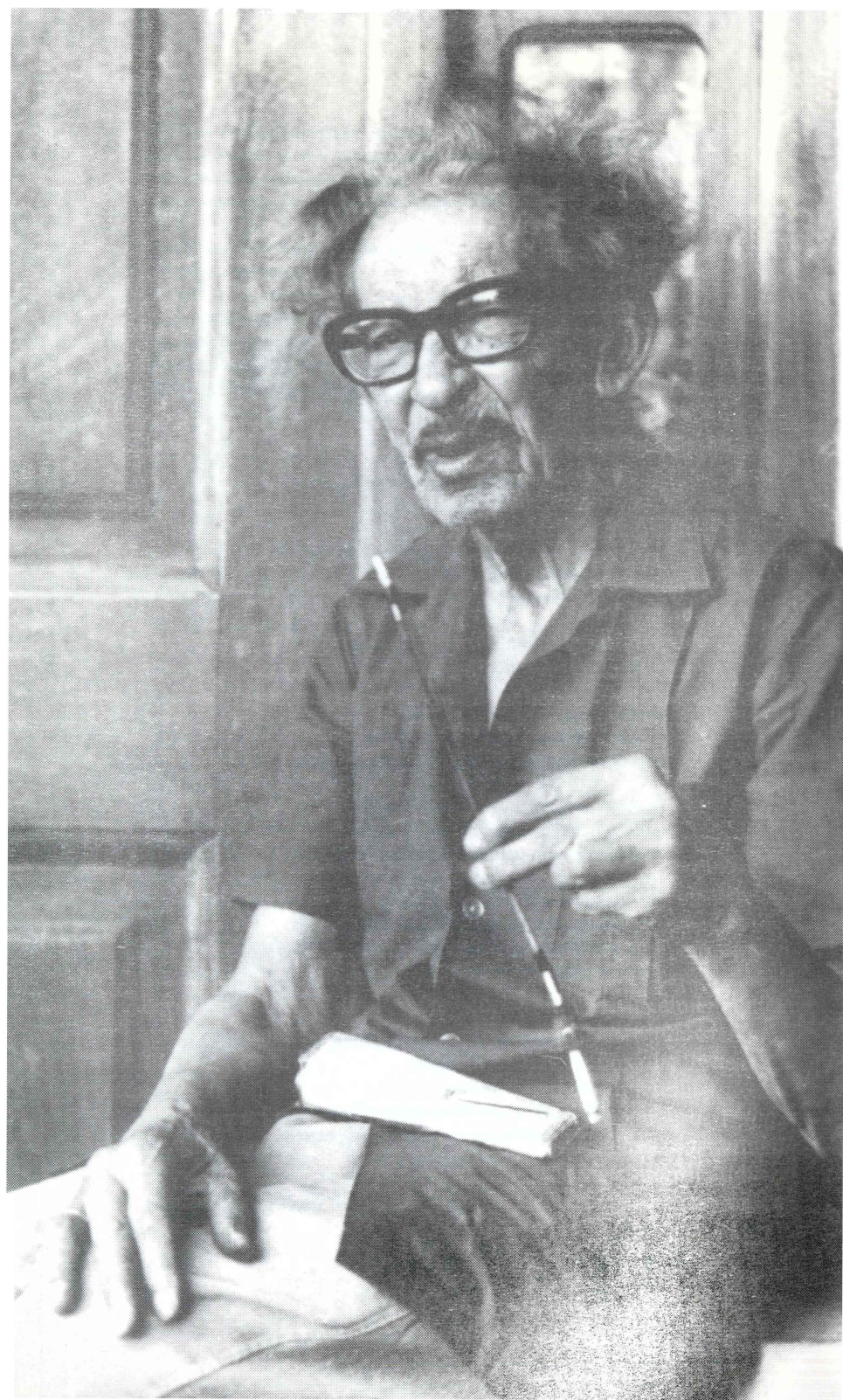
JLO: ¿Ve? ¿Ve? Es lo que dice Aimé Césaire: la poesía en ese sentido toca o comprende las mismas zonas de las fuerzas necesitadas de expresión y despliegue que, en lo social, a veces están como amordazadas... Siempre que en el poeta se haya hecho “visión”, que no sea ya una propuesta en lo que tiene de programa o de conceptualización pura, sino que se haya transformado en un hecho íntimo. En este sentido, todo pensamiento puede dar lugar a una gran poesía. Puede ocurrir, por ejemplo, durante las grandes crisis históricas, como en el caso de los coreanos: cuando invadió el Japón, una poesía que hasta ese momento no hablaba más que del paisaje, de las flores, ¡diablos!, se hizo drama colectivo y el poeta –tan sensible ante ese hecho como ante cualquier otro– llegó a hacer una poesía nacional y política en el mejor sentido de la palabra. ¡En Corea! ¡Fíjese usted! Más que en China, porque allí tenían revoluciones cada cincuenta años y Tu-Fu y Li-Po estuvieron con los campesinos cada vez que producían un movimiento. Todo lo que es humano puede integrar una poesía, no como ideología sino de una manera que... le atañe, diríamos, o sea, arde, se quema en la combustión ésa que es el poeta por razones de su sensibilidad...

JC: ¿Cómo tiene que vivir un poeta, Juan, usted, que ha sabido vivir de una manera al mismo tiempo participe y apartada?

JLO: Yo diría, en cierto modo perogrullescamente, como pueda vivir... Tendiéndose, esforzándose en ser fiel a sí mismo, es decir, fiel a eso que por razones azarosas del modo de distribución de la energía social, o potencia social, o de dones y a veces hasta relacionado con su inserción en la sociedad, le ha tocado a él asumir... El poeta tiene en ese sentido una responsabilidad y su vida debe ser una respuesta. Es decir que, en lo posible, debe ser tan auténtico como él pretenda o quiera que sea su poesía. Que responda a lo que él siente más profundamente y quiere también para los demás... La unidad de vida y poesía debe darse (desde luego yo sé que es difícil, porque hay muchas cosas que conspiran, aunque en mi caso yo no creo que haya mérito sino una serie de circunstancias, quizá algo de empecinamiento, de tenacidad, diría Juan Carlos Paz) a través de algo que está operando en uno y de lo que uno es responsable y que va informando la vida y la poesía... sin

esfuerzo, naturalmente. Claro, hay momentos de crisis en los que el hombre debe definirse de forma a veces heróica. Pero, en general, ésa es una cosa que debe darse y que queremos que se dé... Y cuando es auténtico se da. Es difícil, yo sé que es difícil en esta sociedad... hay muchas tentaciones, muchas facilidades, muchos encantos, muchas seducciones o maneras de adular o de pervertir: el prestigio, por ejemplo, que puede ser útil para muchas cosas. El poeta debe ser fiel. Y luego hay una cuestión fundamental: la conformidad consigo mismo. Yo no creo que un hombre pueda ser feliz, a pesar de toda su apariencia, que pueda pasar el límite –es decir morir– sin haber sido una cierta unidad... habiendo vivido dividido en el “hombre social”. Por que también, si el poeta o quien fuere, no es fiel, quien en primer lugar se perjudica es él y quien, en el último momento –como decía Platón, en el momento más filosófico– que es el de la muerte, no puede pasar el límite con cierta buena conciencia... La mala conciencia es lo que envenena y malogra hasta la misma obra. Un caso: Claudel. ¿Usted cree que Claudel no sabía, a pesar de ser católico –él, que era un hombre muy sensual– que había obrado en la forma más miserable? Primero, cuando le hizo las odas a los paracaidistas de Indochina. Luego, cuando se decide el frente contra Alemania, él se niega, se opone, porque tenía acciones en las Minas de Río Tinto... Y era un gran poeta, desde luego, yo traduje varios de sus poemas... Pero él no tenía una conciencia, porque vivía siempre con su sensualidad exasperada y eso llegó a afectarlo. Es el poeta el único que puede envenenar sus fuentes, como dicen los orientales, hasta que pasa al otro lado envenenado, es decir, en cierto modo ya muerto.

Esta entrevista fue publicada por el diario *El Federal*, Santa Fe, Argentina, en 1972.



Poemas

Juan L. Ortiz

Quién eres...

Quién eres tú, oh niña, de qué campos
con esa flauta triste?

Por qué el aire suena así tan melancólico
si el arroyo es el camino, allá,
de la plata del aire?

Quién eres tú, de música y de lágrimas,
en las colinas del silencio?

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

Quién eres tú, y de qué muerte vienes,
o de qué vida dulce ni siquiera soñada
suspendida a un paisaje apenas entrevisto?

Quién eres tú, di?
Eres la pena desconocida, de qué tiempos?
que encuentra no se sabe dónde, no se sabe qué agua,
y moja y moja un aire blanco?

O eres acaso, di,
eres la dicha inédita, niña misma del aire,
pero en un "aire" tímido tejido
por unos dedos de neblina,
al saberte, oh tú, recién libre de los velos,
y todavía imposible, ay, en los juncos de aquí?

Quién eres tú, di, de llanto antiguo,
alada sobre un arroyo antiguo, en el soplo antiguo
de una melancolía casi de ángel
con las perlas, que no sabemos, de este aire?

Quién eres tú, oh niña, y qué rocíos
los de esa flauta íntima?

Y qué hálito es el tuyo, di,
que nos une, al final, del otro lado ya del aire,
en un solo hilo de tiempo, altísimo,
sobre las gotas de un abismo?

Junto a una hierba

Yo la llamaría velilla
o plumilla...
Mas para qué el nombre
si es una sutil aspiración
o una oración delgadísima?

Es la más alta de todas, la más alta,
para la cortesía, al parecer, de todas las otras hierbas,
ante qué aire primero?

Como una fina espiga, al principio,
de tallo casi invisible,
sube, sube hacia el plumón,
hacia un aura de copillos,
hacia su propia luz de comulgante
en los altares de Abril...
sobre el dulce sacrificio
de las verbenas de Abril,
y los dones miniados
por los geniecillos hondos
de Abril...
y hace por poco flotar a las colinas
en tapices blancamente punteados
con la seda de sus horas,
hasta que éstas, cuando?
son la estrellita suspendida, muy pálida,
y apenas hilada, ay, de una agonía...

Quién dirá de sus sentimientos, oh Bose, para el azul,
y para el dios profundo de su homenaje sin fin?

Quién de su danza reverente entre las mariposas,
o espectral, en el presentimiento del crepúsculo,
bajo un latido de "aguaciles"?

Quién de sus minutos de otra brisa o de rayos misteriosos
o de hálitos ya
de no se sabe qué espíritu,
pero que curvan, delicadamente, como un escalofrío
sobre el mismo sueño de todo?

Quién de su exaltación pura de cirios
cuando el atardecer, abajo, se ha perdido?
Y quién de su silencio, fluido y algo fosfórico,
en la gravitación de los rocíos eternos,
y de sus saludos casi íntimos
que hacen nevar, aún más, la luna,
o encenderla de votos fragilísimos en una duda de ángeles?

Oh, quizás algo sordas, su corazón es así
de los imanes insospechados de una luz que no sabemos,
pero se alza gentilmente y se inclina gentilmente
en el círculo de la más perfecta adoración,
igual a un surtidor que no olvida
a su deidad oscura,
y alterna con los otros, sus hermanos, una dulce medida,
en el ritmo más aéreo...

De *En el aura del sauce*.

7 de setiembre (a las 11)

Que mar o río
es éste o ése de rozamientos en un fluir
que a la vez se extasía
y que en una nada de ribera nos suspende en su mismo
éxtasis, de cuyo enigma
al parecer, apenas si la hora emerge en unos grumos con ramillas
con filigrana todavía?

Más se trata de algo así
como la trama gracias a la cual por momentos oímos
al propio tiempo cruzando su tejido
en ese éter en que pronto, pero con intermitencias, habrá de ser urdido
el imposible
perdurando de unos tonos de rocío
aunque a través de las profundidades que alzaré, expectativamente, el día
y aunque con figuras
para, se dijera, oportunamente, inscribir
el vértigo que dibujan
algunas de las hebras en tren de desprenderse, o poco menos, de sí...
y medidas
también, para, presumiblemente, cadenciarles sus latidos
al propio anhelo casi trasvelándose, o fuera, si se quiere, de eso que hasta ritura
el despliegue de los confines...

7 de setiembre (a las 17)

La duración ya no susurra o lo hace, quizás sólo para sí,
aunque el anhelo de su discurrir
debe de darse, ahora, en aquel estupor al que muy apenas flava
y al que apenas simultáneamente irisa
la iluminación del abismo...

Oh setiembre que subes azoradamente, a la vez, y de qué aquí?...
de qué memoria u olvido
del cielo
o de aquella ilusión que con éste respiraba cuando así
lo empezabas a abrir
a unas almas de fresias, todavía
en ascenso de los limbos...:
aquella que aun hoy, hoy, vuelve contigo a ese oro que suspira
en cambiantes desde las simas
del infinito...

La niña...

La niña miró al gatito
que le exhibía
yo, como esa noche, acaso, él , que de repente da cuenta de los guiños
bajo sus párpados, de una navecilla
con tesoros de islas...

Negro, sí,
mas azules corriéndole, eléctricamente satines
y con topacios o ágatas o jades que, de su fijeza a su vez la fijan
o la aspiran
en un enfrentamiento de abismos
cuando no la libran
a vértigos de gemas en pasajes de amarillo
o de nilos...

De pronto, de qué rueda ese rumor que, de más cerca le tejía
se dijera, el giro
de ese misterio a que sus manitas
se hubieran tendido
a no ser ése que las retrajese de súbito y dejara sólo a sus ojitos
en palidez, por su parte, de sensitivas,
me lo preguntaran en seguida...
Y fue luego el estupor, me pareció de esas interrogaciones ya en el nadie,
o cuando más entre los meteoritos
sobre o debajo? el bordoneo de las vueltas que apenas si despiden,
suspendiéndolo,
en un vuelo de chispas
a años-luz, quizás, de lo que habían
alguna vez sido...
Pero por qué, por qué, dije
nadie
o a lo sumo esas agresiones que quemasen a aquéllas, de improviso
en una réplica de estallidos?
No hubiera alguien con sensibilidad, por ahí
para esos zumbidos...
Alguien que, trasminando en otro espectro, acaso, de las líneas
el que haría

éste, probablemente, en un lugar, menos que un átomo todo en frenesí
 de malaquita...:
 alguien que oyese los gemidos
 que llaman de estas gennas y repiten y repiten
 las soledades en inminencias de ser, ay, aspiradas por esos torbellinos
 de nuestras Estigias...
 La niña, miró, azoradamente, el gatito
 y luego a mí
 cuando, acaso, el ronquido
 la invitara en una suerte, ahora, de arrullo, al infinito
 de los números, y entonces el espíritu
 aquel a que apelamos, con un modo, por qué, no? de corazón tras el oído
 de ángel, hubo de reducir
 el vahído
 a sólo el del rumbo de unas girándulas, o menos de unas drosofilas o
 mosquitas
 en una oscuridad de artificio,
 mientras no dejase él de inclinarse de entre las otras jerarquías
 de lo invisible,
 por sobre las crecidas
 de las súplicas
 en una manera de tallos por, bajo los vértices, definitivamente hundir
 hasta su inversión en las raíces
 de las despedidas...
 y a las que tampoco, a la vez, dejara de asumir
 hasta lograr cierren los gritos
 digitalmente en el suyo, y se abra por los éteres, en consecuencia, el juicio
 ése de la piedad, por fin,
 que haga estallar, conforme a lo que ya Novalis quiso
 las ruedas de las agonías...

Elegía
(a Julieta)

Por qué Julieta pienso en ti
en este momento de la tarde cuando Agosto, por allí, donde fuera tu país,
setembrinamente,
vahea sobre las islas?...

Julieta, me dijeron hace poco los amigos,
que una mañana te encontraron sin mañana, o en la nada de cuál? ahora dormida,
sin umbral, o en el sí
—y desde, acaso, la velada por derretir—
en el sí
por qué no? de un presente que fuese ya sin límites
o en una ausencia de líneas...

Mas yo te veo empinándote, empinándote con esas tus patitas
hacia un Juani y una Bibí
que tu afición astralizara, aún, pero incorpóreamente, y sin entonces, el acá
[de las diez
que les mojaba las miradas al adherir
a tu alegría
de recuperarlos de nuevo cuando, con los batientes, ellos daban en abrirte
las hojas del cielo...

Y te veo en esa soledad que, de improviso,
sin tus dioses y tus hijitos,
era la noche que rampaba, toda de agua y por el este de tus incursiones y visitas,
adelantadamente, sin un guiño
de lucecillas...

Y te veo, después, en un poco menos que ceguedad de puertas o éstas ya con la
[franquicia
a la circulación del fin
o de la opacidad sin remisión, debajo, aún, de aparecidos
en residuos
de encalados a la deriva...

Y te veo conjurando, también, con qué, qué vocecita
sin reflejo ni en el nadie
de líquido...

Y a continuación trotando, trotando, a pesar de tu experiencia en cartas de credencia,
trotando un desconocido
de senderillos
que daba, esta vez, por qué lados? a un derrame de silencio apenas si
estertoreamente latido
de espectros bajo la asfixia
y menos, aún, silbado, en el extremo, por ahí,
de unos llamamientos de espíritus...
y el que, en la madrugada, hasta llegaba a suspender una de hilos
de pena como para sí,
pero que te descubrían
unos relampagueos de culebra, al parecer, de corriente, a no concluir
de electrizar los enigmas
en fuga, lateralmente, de unos espartillos...
y cuyo circuito
en la unanimidad, en va y viene, de los signos
del extravío,
quizás te centellease eso que, por la intemperie en plenitud del estupor que aun le
[llovía,
les paralelara a todos a todos, tras el escalofrío,
así mismo,
de lo afrontado o lo visto,
nada menos que milenios y milenios siempre prontos a incidir
con el rayo de la defensiva
o de la ofensiva...
Mas al visionarte, Julieta, así,
midiendo por eternidades la extrañeza de unos caminitos
que te devuelven de los bordes de un misterio en inminencia, sin cesar, de sumergirlos,
pero debajo él mismo
de las tinieblas en que desaparecieran, de improviso,
tus ídolos
con aquéllos que te dolían,
cómo, por veces,
en la nada de las mamilas...:
al visionarte, así,
no olvido
que junto a los «oscuros» que nos prepararon lo que se nos da como salida,
todos ellos «pupilas»,
«pupilas»
para lo «abierto» que han dicho,
en la libertad de un espacio que jamás nosotros encaramos y que es
el de los pétalos al surtir...:
no olvido
que tuya fue la presencia, con sus visos,
de lo «divino»,
a los que alzas, en las gracias y las súplicas de un rito,
el aleteo de tus manitas...

88

Entre Diamante y Paraná

Un cielo de pre-lluvia
demora y demora un estupor de grises
y de azules... de azules, es cierto en inminencia aún de decidirse...
lo demoraría
hasta esa penumbra en que habrá de desleír
su silencio, al fin,
apenas, éste, apenas, muy apenas, caído
o negado en una poco menos que adivinación de arpas, o de brillos
a soñar pero que flotarían
en hilados, quizás, con intermitencias, por ahí,
en una casi ceguera, entonces, por encima
del tecleo que habrá de cristalear, por su parte, se diría
en abismamiento
a los lados de las banquinas?:
las ramitas
deberán por él, consecuentemente, de seguir
digitando su llamamiento, o qué? de junto o en medio de un misterio de marismas
sobre una nada de vidrios?

Pero el camino
se enciende, ahora, en la irradiación de una agonía
que fija
altísimamente una nube o un cisne
más bien, de gloria, o mejor, una suerte de capullo del cual no se sabría
si se despide
o si enun fluido de oro y rosa, transcielamente, ya replica
el amanecer de sus suspiros...
Y son allá y más allá unos pasajes, no? de trigo
en subida
o en vaporización o espectralmente en fuga entre las cintas
de un verde por anochecer y todos en la misma
melodía
que despliegan y despliegan lateralmente los minutos
que armonizándose en otra línea,
hacia arriba
llegan a extasiarse en una como transfiguración de rayos de jardín
o de recuerdos, en un haz, de visos...

90

pues el descendimiento para asistirlos
 de ese cielo que llegaba por momentos aun a adherírseles,
 no llegaba, a fuer de «animitas»
 que era, a tocar justamente, el lado de su frío,
 ese que le hiciera desesperar en la ocasión, más si cupiese, los aullidos
 en la necesidad de oír
 allende los vanos que abrieran, fugitivamente, los ruidos
 del amanecer de la vía,
 un posible
 de respuesta, a pesar de los pesares, de alguna viejecita
 o de algún linyera, desprendidos
 de su pesadilla,
 pero sin duda ellos, con oídos
 a los que siempre, siempre, no se sabe, no, qué nadie,
 tras la reverberación misma,
 les vuelve solamente, ay, solamente, a los gemidos...:
 ellos así
 los únicos, o casi, conforme a la experiencia que de por ahí
 tuvieran los fieles de las otras jerarquías
 del Olimpo...
 capaces de cortar a tiempo el lazo de lo definitivo
 por correrse sobre unos hálitos...:
 ellos así
 como ángeles en trapos en esa lividez que profundiza
 todos los precipicios
 en que el alba va cediendo, ya, a los pies
 de los forzados de la intemperie
 cuando sin saber cómo no son éstos aspirados, de imprevisto,
 entre los espartillos...:
 ellos así
 para escuchar o adivinar bajo o entre la circulación, todavía,
 del ruido
 los silencios que tiritan
 desde el extremo, se dijera, ya, del hilo...:
 ellos los aparecidos,
 literalmente, de este lado, para hacer que aún no pasen al otro de su limbo
 sus hermanos de aquí
 si para ello bastara algo de lo recogido
 de las bolsas de la noche de bajo las aceras cuando en la amanecida
 del volcadero, bajo un verde de volidos
 ya, o en medio de un crema ya también de ensortijados en hilitos
 y entre el óseo de los otros digitales, asimismo
 hurgando, pero todos nivelados, madrugadoramente, allí,
 por las urgencias de la bulimia...:
 aparecidos
 además, en esa eternidad de un segundo de la ausencia bajo el filo
 del juicio

a los olvidados, por ellos asumido...:
 o aparecidos
 de qué providencia, sencillamente, aunque en equilibrio
 acaso también para asistir
 en su desliz
 a los anónimos de siempre o que parecieran elegidos de las caídas...
 Pero elegidos
 ellos, a la vez, por qué no? para que el alba se redima
 y así
 que la luz de la leche siquiera en algún sitio
 sensibilice
 en ese azulamiento de la fuga hacia lo alto que habrá luego de cernir
 el desdén, casi, del «espíritu»...
 sensibilice o vaya sencibilizando lo que a éste, al fin,
 justificaría
 por los desheredados, paradójicamente, de sus «títulos»
 entre los grumos de su nadir
 inclinándose para lavarle a través de las figuras
 de su piedad, con el rocío
 que llorase, desde sus estrellas, ella misma...
 para lavarle lo que, después de todo, fueran por allí
 humanamente, sus pies...
 Aunque ello, es cierto, en las antípodas, y más que espacialmente, del continuo
 que allá vuelve las arcillas
 y las lianas y los aires de un revés de apocalipsis
 en los estallidos
 de una de arañas de teratología o gigantismo
 y la llovizna
 de los desfoliantes de amarillo, sólo, a no dudar, para amarillos
 y las «flechitas»
 con aletas para demorar por tres lunas el cruce a la otra orilla,
 y no lo inasible
 de salientes por la noche ya de los tejidos...
 y todavía
 los globos en deshojamiento de esquirlas
 ajenas al metal pero en familiaridad, sin embargo, con el secreto de los
 [gritos...:
 todas las «técnicas», en fin,
 de la desintegración y de la perennidad de la agonía
 para reducir
 a los condenados a un infierno de tres décadas, ya, y por estar, al último, en el círculo
 de la estrategia de la ceniza
 que hundiría
 para siempre, después, en cavidades de cosmogonía, a lo demás del continente
 [con la única
 culpa de haber ensayado recuperar, colectivamente, y aun abrir
 las líneas

del yang y del yin...
 Y más, hacia el Este «cercano» de la «civilización», las mujeres y los niños
 reos de discurrir,
 desde luego, sin saberlo, sobre el oro de las profundidades, cuyo viento
 [necesita
 aquella ilustrar e invertir
 en las llamas de la purificación para el dominio:
 reos, pues en el suplicio
 de los pronunciamientos de fósforo cayendo de unas alas en la apertura
 de una villas...
 Y en otro nivel, la «civilización» que se inflige
 en el mejor de los casos, por el señuelo de unos «bienes» a cortar el circuito
 de una sabiduría
 que florece a su hora, bien que en lo invisible,
 que debe, quizás, a unas corrientes que presionan silenciosamente, desde siglos...
 Y eso cuando ella no revierte contra la propia cetrería
 las artes de sus neblías
 pero superándolas, progresivamente, hacia la caza de los miedos,
 o de los monstruos de por encima
 de por dentro y de por bajo si en los infinitos
 que acechan asimismo...
 Y ah, por añadidura, de este lado, en la Amerindia,
 igual descendimiento de los «super», para horror de la floresta, a ras de los que pisan
 o poco menos, ignorándolo también, unas minas del combustible.
 Y ello por entre los claros que tapa a continuación, de improviso, una fatalidad de
 [aluminio que todavía
 acosa, si cabe, de más bajo, a las familias,
 hasta la ilusión de las barquillas
 pues entonces, aquélla, habiendo encontrado una manera de vacío
 sobre el afluente en fiebre al blanco, por minutos del mediodía
 le adelanta un crepúsculo, en dehiscencia, de cobrizos...
 Y es más arriba
 el suicidio
 en comunidad de las tribus
 ante el solo trueno que anuncia el genocidio...
 Y es ahora mismo
 el expatriamiento, en inminencia, de las driadas del origen
 a la aventura de una orilla
 del mar de energía
 o de la «presa» a alimentar o a sangrar, de verdad bajo la desnudez
 [de algunos ríos
 por los fantasmas, acaso, ya, del fin
 de Nandurú-Arandú...
 Hay, pues, Stefan George, algún momento, en realidad, que de todo de sí
 cuando al curvar, jardinadamente, un recuerdo de círculo
 deja caer un eco, diríamos,
 de uno de sus pétalos sobre la propia palidez también en ida

de la ruta y enciende como un casi imposible
 de memoria mas que abre unas líneas
 que nos toca seguir
 vueltos, súbitamente, a pesar de nuestro, del olvido
 de Estigia,
 y con todo que a aquél, en nuestro caso, le hubiésemos, naturalmente, de abrir
 hacia los espacios, por qué no? del devenir
 o de su devenir
 con el concurso de hadas y silfos
 a través de la penumbra y a través aun de la misma
 sombra: ellos, entonces, en instrumentistas
 de lo invisible?...
 aunque... aunque... es cierto que las ondas que ahora no inmunizarían
 despliegan, concéntricamente, a la vez,
 la amanecida
 en una rosa aun de zinc
 que toca, en verdad, muy apenas las orillas
 pero en la presión, ya, no puede negarse, desde el fondo del río,
 de una piedad que se decide
 a amartillar el propio corazón de los siglos...

Tomado de *Diario de Poesía*, Buenos Aires, invierno de 1986, pp. 16-17.

Paraná: el otoño y la ciudad

Juan L. Ortiz

¿Qué ha ocurrido por el Parque Urquiza?

Es marzo, mediados de marzo y el atardecer, de improvviso, lo encuentro extrañamente solo. No hay viento, ni siquiera una brisa fresca.

Ayer todavía las parejas crepusculares orillaban la parte alta, recortadas o desvanecidas casi sobre el celeste último del noroeste, ajenas, ¡oh!, deliciosamente ajenas, a la «féerie» que se desplegaba arriba y se encendía abajo entre los collares de las primeras luces húmedas.

Ayer todavía el hombre oscuro y grave midiendo filosóficamente el tapiz terminal de un lugar de la costanera superior, y el matrimonio apeado de su auto, menos aburrido quizás con el espectáculo del fútbol placero de unos chicos vecinos o con la animación elegante del minuto cruzado de algunos coches lentos y brillantes, paseado de algunos trajes que no permitían ninguna duda...

Ayer todavía unos padres modestos medio perdidos en el aire un poco «azul» aunque muy atentos a los más ligeros desvíos de sus niños, el bolso de las vituallas ya lánguido, pendiente de los hombros de él; y unas muchachas también modestas que reían sus secretos tomadas de la cintura o separándose bruscamente; y los fatales adolescentes con su fútbol en marcha y sus «palabritas» prontas, y los pilluelos de vuelta, menos detonantes, a pesar de todo, que aquéllos, con sus resortes disparados...

Ayer todavía el 2 colgando por estallar, se diría, de racimos humanos; y el acoplado fatídico y el camión militar urgido por el diablo...

¿Qué ha pasado? El mismo «colorado» apenas si trae dos o tres pasajeros melancólicos, tardo, y con una iluminación repentinamente íntima.

¿Qué ha pasado? Nadie en las terrazas altas, nadie abajo, nadie casi en la avenida Mitre, fuera de ese ómnibus ahora bastante espaciado y por momentos algo fantasmal. Y ¿por qué también el río solo? Las lanchas no han variado su horario, las balsas no han variado su horario, sin embargo. El otro transporte no debe de haberse interrumpido.

¿Nadie? ¿Y esa presencia de un tiempo curiosamente hondo, de minutos abismales que se abren de súbito en la «suite» más o menos ritual con su melodía de imágenes de estío?

¿Nadie? ¿Y ese vértigo quieto, color de suave angustia que no dora las cosas y los seres sino que a fuerza de tal y a pesar de su paz atónita, los aspira musicalmente, dejándolos como traslúcidos en un a manera de vacío sin límites que tiene de la muerte?

Aunque un poeta menos «peligroso» y propenso a ciertas compensaciones, quizás descubriera allí las esencias preciosas de las mieses celestes que una vaga hoz oscura ha segado no se sabe cuán-do, dándolas al aire, transfiguradas en aire mismo, en una suerte de fiesta mística final que hace de la aludida avenida Mitre, viniendo del este, un misterio de gloria, ay, con un sólo celebrante...

O un tantico más complaciente acaso oyera asimismo allí una imposible arpa eólica tocada por la etérea melancolía con pianísimos y fugas de un ardor también angélico, en el juego de unos dedos tan flexibles que pasan imponderablemente del roce más irreal al apoyo más intenso según el color de la frase... Arpa, oh, dolor, para un único oído.

Nadie, pues, o casi nadie, en el parque, y ¿por qué?

«Un insensible viento, un viento hecho por poco de silencio», ha barrido todo, mientras arriba prende las rosas de la fiebre más espiritual y ondula los echarpes menos de este mundo? Un viento desconocido y paradójicamente extático, que atrae a la vez todo lo mismo que hacia un centro metafísico, bajo la despedida de flores ideales?

¿Es de esta sutil absorción de la que ha huído, al fin de cuenta, por aquí, sin tener conciencia de ello, la gente? Si hasta las criaturas ínfimas, si hasta las más «inferiores», si hasta las más calladas, dan señales, por otro lado, de sentirla... Las cosas mismas aparecen en ella, como en el vértigo de que hablamos, en una especie de rara transparencia, de más allá...

Oh, la pobre gente ha huído este silencio como naturalmente huye todo aquello que alude a su gran temor agazapado y que no ha mucho supieron hacer olvidar durante un buen tiempo los altavoces del balneario cubriendo hasta la medianoche su propia alegría abierta sobre la playa, la costanera y la barranca, con boleros y anuncios y advertencias que querían imponer aun a las estrellas.

Pero he aquí que este dulce modo de muerte que pone a prueba la «seguridad» esencial de todos y de todo, esa decantada fragilidad que parece defenderse con uñas y dientes y explicar tan feas cosas, y que proyectan todavía más allá del «tránsito» algunas religiones; pero he aquí que este dulce modo de muerte que pone a prueba también la responsabilidad, acaso más difícil para quien ha asumido de lo hondo, de lo más hondo, la condición humana frente al infinito, atisba por todo a la pobre gente con la complicidad del entrecejo vespertino o de la llameada prima noche. Y es la calle Cervantes vuelta de improviso en casi toda su extensión una regia agua sola, medio fúnebre, con apenas unos chicos por ahí que se consultan discretamente o unas mujeres empalidecidas que hablan despacio desde sus puertas como ante una fascinación que les hace mal y que las llevará ligero adentro... Y son las otras calles que dan al Antoñico, más pobres por ahí, con escasísimas figuras oscuras, apresuradas hacia la cocina ni más ni menos que hacia una isla salvadora, o alguna que otra muchacha que ha salido un segundo al portón y ya la ha ajado un miedo que no sabe... Y es Laprida, más allá del puente, con ese espectro que apura la vaca, no menos sombra que él, bajo una tempestad invisible... Y es Perú, cerca de la blancura velada y sus cipreces negros, con los rieles de un destino más eludido que nunca porque un vago horror amarillo ahora lo hace más sensible... Y es San Martín mismo con su olvido frívolo que no puede engañar y que busca las tiendas y los cafés para escapar al maleficio que ha respirado en signos imprecisables... Y es Gualeguaycú también con casi todo el tránsito acogido a los comercios, como a hogares providenciales ante ese mal lívido y desierto que insidiosamente lo ha tocado... Y ese 6 de ruido y luces que ha asilado asimismo algunas almas repentinas... Y es 5 Esquinas con un ángel a manera de varita, el índice en cruz sobre los labios, encima de la estrella del pobre movimiento... Y bulevar Alsina, en fuga por poco sola hacia el humo de las islas bajo la imposición del mismo án-

gel... Y avenida Almafuerte, con alguno que otro bólido quimérico y alguna que otra desaprensiva flecha infantil en un hálito, se diría, más abiertamente triste, en que tiene parte la viudez reciente de las colinas del norte...

Son, en fin, todas las calles de la ciudad y de los alrededores ganadas por el hondísimo hechizo a las débiles criaturas del crepúsculo, corridas así hacia sus refugios circunstanciales o habituales o trocadas un minuto de caríatides turbadas, cuando no en las imágenes fugitivamente nobles, a fuerza de mudez, de una pesadilla trascendente...

Pero es que la gente, en verdad, no tiene aún una fe profunda que la alce sobre las «determinaciones genéricas del ser humano»: el deseo, el horror de la «muerte», arduos, desde luego, de rendir totalmente, ni menos el sentido de esa belleza elegíaca en razón de pura, como tampoco, por cierto, es capaz de «empuñar» el mareo de los abismos, con la decisión entera, aptitud esta última de sólo aquellos que se desprecian por frágiles y cuyo honor vocacional, se ha dicho sin embargo, es el de la conciencia terrible...

Ello no obstante, todos pueden hacer suyo «el gusto del infinito» en el acto del amor y pueden satisfacerlo, además, afirmando sus lazos con el mundo, y no rechazando a éste desde esa actitud alimentada por un egoísmo encantado que felizmente ya no engaña. Y en cuanto a sus alianzas con la muerte, ellas son de «los notables para domar a la plebe, pues la conservación de sus privilegios exige la conservación de la muerte en el planeta», cuya superficie, así, sería barrida por el soplo ardiente de las explosiones atómicas y empozoñada durante años por las radiaciones mortales, si contra esta amenaza no se uniera activamente el simple instinto común.

Contra aquella que la rodea y la acecha y, mal que le pese, lleva en sí como simiente, ella, sí, juntamente fatal, por los menos respecto de las posibilidades actuales para esta forma relativa o síntesis fluida que llamamos vida y que no justifica nuestra vanidad limitadora: contra esa, diríamos, «intrusa natural» que se huele a veces igual al destino, la gente no tiene todavía, enunciábamos, una fe profunda que la eleve sobre el miedo al darle la intuición de una eternidad de que ella puede ser obrera o de un dios, si se quiere, que ella es capaz de hacer todos los días y al que ella por sus actos se incorporaría para siempre...

Oh, entonces, no evitaría este pensamiento que se afina en el limbo y parece mirar y mirar como ciertos moribundos, o esta pasión deshojada de serafines sin nombre, o esta oración ardida de la misa del año, no evitaría, sobre todo, pasar «el muro del son y de la furia» para acceder a esta ausencia en que sube más secreta, es cierto, aunque más libre, la sinfonía sin límites en que estaría sumergida, precisamente sin pausa real alguna...

Y si aún su sonrisa desapareciera sobre la ilusión de su latido único frente a una imaginaria nada inminente: si le hiriera el aleteo de lágrimas de las estrellas, y le rozara el escalofrío del sueño helado por venir para las vidas más humildemente hermanas, todavía desnudas bajo una desnudez de acero; y si le doliera el descendimiento y la asunción a la vez de tantos visos y halos y almas y ánimas hacia una memoria abismal y astral: a nuestra gente, a esa gente con oídos más atentos no le faltaría todavía el grillo del otoño que entre las briznas sin nadie de algún parque o de algún sitio baldío empezaría a cantar ralmente hasta acordar el estribillo, cada vez más de rocío y numeroso, de manera que las noches de las hierbas flotaran al cabo, en un tiempo que querría contraerse, con ese voto viejo de la tierra...

La tierra, así, o una de sus voces más antiguas, le daría por último la respuesta límpida de esa gracia de equilibrio que nunca falta a la cita en la armonía del mundo.

En las primeras horas graves, bajo ese llanto que comienza a titilar, alto, y esa crecida de silencio que fluye fantástica y que parece anegar todo, he aquí que unas notas medio perdidas al principio se dan también a titilar. Pero ellas dicen, quieren decir a los mortales, con una delicadeza muy sabia y muy madura, como que palpitan desde siglos, más allá del tiempo y del espacio, anotara Thoreau, que la esperanza no debe morir, que tras el «reposo» los personajes de la danza se incorporan de nuevo y se anudan de nuevo, intercambiables o fugaces; que del otro lado del frío y del sueño las ramas tiemblan de alas y se curvan de dones, después, para la sed y los regresos...

Y ese poeta mínimo de las matas escondidas o de los rincones olvidados, salido de la sombra inmemorial con el dulce «mal del porvenir», semejante en esto a algunos de sus cofrades bípedos y a algunas tiernas almas de hoy, le diría al mismo tiempo que así como lo que se llamó utopía social estaba dejando de ser tal y

cada hombre podía «ser un sol en la vida cierta de todos», así también la órfica se fundiría con ella en una nueva «Edad de oro» para la dignidad mejor del ser más responsable del paraíso renovado...

Y acaso esa gente recuperaría la sonrisa, bastante serena y segura a la razón ante las inquietudes quizás últimas de la piedad «oriental», porque en esas primeras formas de un sueño milenario que se realizan por ahí vería conformemente la garantía del cumplimiento unido o apenas sucesivo del otro, en el camino de vencer finalmente, bajo las especies recién reales de la comunión, todos los terrores...

Este sería el milagro de ese fiel espíritu de las raíces que acude siempre, con una simple sílaba, aunque muy variada de tono, en ayuda del nuestro en sus luchas con el ángel, y lo hace, gentilísimo, mirar hacia adelante...

Publicado originalmente en el diario *El Litoral*, Santa Fe, Argentina, domingo 4 de julio de 1954.



Juan L. Ortiz

Francisco Madariaga

Mientras se cubre el monte
con una marejada de razas,
nublados de cuchillas hacen sombra
y cruza el parejero de Corrientes.

Atrás, muy atrás, planea una sombrilla
de aves,
vaga se moja la sombra de la tierra
y huye en una tordilla alada.

Tomado de *El tren casi fluvial. Obra reunida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Juan L. Ortiz, mordido por la palabra tigre

Mario Trejo

Entre los argentinos, el tema del exilio es tan folclórico como el tango y tan silencioso como el mate. ¿Quién no conoce de memoria el catálogo de los proscriptos, de aquellos que, desde 1810, han elegido (o debido: no hay tiempo para polémicas) vivir o morir en otras tierras?

Pero hay un exilio hacia adentro: el que comienza en la soledad que tiene el atrevimiento de asumirse y que, a veces, el olvido y la indiferencia de los otros perfecciona. Vamos al grano, daré nombres: Macedonio Fernández, Benito Lynch, Baldomero Fernández Moreno, Oliverio Girondo, Juan Carlos Paz, Jorge Enrique Ramponi, el chileno Juan Emar, los uruguayos Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti. A todos ellos les debemos algo; a algunos les debo, además, la amistad para el adolescente desconocedor y desconocido. Hablaré de Juan Ele.

Así me lo nombraron por primera vez, a lo largo de tres jornadas completas sin reposo ni anfetaminas. Otros tiempos, sí.

Recuerdo un laberinto de caras queridas y perdidas que me peregrinaba sobre el totémico Paraná hacia la Poesía Prometida. Recuerdo que Juan Ele estaba fuera de la ciudad. Como en el amor, a partir del segundo comienzan los verdaderos.

Paraná: una caminata a orillas del río. Juan Ele tiene un estilo curioso de mostrarme el paisaje, de demostrarme que entre uno y la naturaleza la distancia es menor de la que suponemos. Me habla de un sitio preciso; no lo busca, va directamente a él. De pronto se detiene, se agacha, levanta una piedra y una flor azul se despierta y una mariposa verdinegra echa a volar. Me pregunto si no será que el paisaje, el que cuenta, lo llevamos adentro. Pero, a partir de ese momento, de una cosa estoy seguro: Juan Ele inventó esa flor y esa mariposa. En ese lugar y en ese momento. Siento un tímido espanto. Lo miro y le agradezco con un silencio.

Pampa Gringa: un polvoriento viaje de cientos de kilómetros luego de una tarde y una noche entre sus poemas largos y finos como su corbata, su boquilla, sus costumbres. Un estilo, en fin.

Juan Ele me pregunta sobre la vida y la música de Charlie Parker. Juan Ele me escucha tan intensamente que, por un momento, lo juro, fui Charlie Parker. Para disimular mi turbación, me cuenta sus días en China entre hombres que le hablaban de Klee y de Eluard.

Comienzo a sospechar que Juan Ele, en ese instante, está en todas partes. De una cosa estoy seguro: Juan Ele es eterno.

Mendoza: un melancólico congreso de escritores. Juan Ele ausculta las intermitencias de mi corazón. Con la delicadeza del humo me toma de la palabra y comenzamos a levitar; luego seguimos remontando hasta llegar a una nube y terminar siendo una nube con forma de pantalones, un paisaje, un lugar turístico. Nunca me imaginé que el Aconcagua fuese tan calvo y tan pequeño, y tan rubio el pelo de la niña en cuestión y tan grandes sus ojos.

Buenos Aires: módico viaje en trolebús desde plaza Once hasta la Casa Rosada, que, en rigor de verdad, no era nuestro destino. El mío era el Oriente Medio; el de Juan Ele, el Paraná, brazo desarmado de su poesía. Comienzo a pensar seriamente si alguna vez nos hemos conocido. De una cosa estoy seguro: desde ese momento nunca nos separamos.

Paul Valéry pensaba como un racionalista y sentía como un místico. Juan Ele tiene una cicatriz: una vez lo mordió la palabra tigre. Siempre se le dio por ser más un realista de la mística que un místico del realismo.

Juan Ele, mucho gusto, me alegra haberlo conocido.

Ele, Ele, nunca te hemos abandonado.

Escrito en 1970, 73 o 74 –ya no recuerdo– para un disco con la voz de Juan L.

Descenso y ascenso de Juanele en su mundo de intemperie

Edgar Bayley

juanele viaja desciende sube se pierde reaparece
y en su mundo de intemperie de párpados y viento
como nadie conoce el rocío más frágil
el camino de luz que lleva al corazón del aire

juanele
río
colina
cristal
amanecer
cinta de sueño

las niñas del río lo conducen
a la hora del don y la cambiante gracia
más allá del cuidado angustioso
de lo anónimo que deslfe las noches y los días

en un fuego cereal que casi flota
las niñas del río lo conducen
a recoger para los hombres la rama iluminada

y al regresar de su país ardido
nos trae un nuevo nacimiento
guiños de eternidad
ojos de alga
juncos de vigilia
ecos del mercurio
ha ido sí y ha vuelto con la virgen del aire

ha llegado más lejos que su río
que las sombras y los pájaros
más lejos que la flor o la palabra vana

ha ido sí y ha vuelto
por las vías de la noche
por el aire y la hierba
por el no sin límites
y la pupila y el filo irreversible

ha ido sí y ha vuelto
por una voz
por una crepitante aurora
por una orilla
donde crece la espera
el día que vendrá

bajo el sol de la isla entreabierta amanecida
se extiende un llamado a la distancia
un dios sonríe con un fruto se abre
una siesta aguarda las redes de la sangre
la unión final de la vigilia y la sombra
de los cuerpos tatuados
sumergidos en la boca del día
ha ido sí y ha vuelto
testigo al fin insospechable
de un minuto de plata
de un país presente y entrañado

por Nogoyá Concordia Gualaguay
por Colón San José Federación
por Villaguay el Paraná y el Uruguay
ha marchado en sueños
en el baile de ceniza
atravesando edades
victorias y puentes de madera

para alzar de la oscura palabra
la red de sangre que nos salva del vacío

juanele viaja descende sube se pierde reaparece
en su mundo de intemperie de párpados y viento
y con su niña de aire

con el amor que huye y que regresa
quiere unir la vida de todos de cualquiera
más allá de varas de cotos y cercados
más allá del aullido y los suplicios

ha ido sí y a vuelto
testigo del alba y de la estrella
del galgo azul y la savia verdadera
con él iremos a cambiar el mundo
en términos de ala de libertad de lumbre
con él rescataremos de la sombra y el desprecio
la fluvial cabellera y la colina
la piedra solitaria y las heridas
con él iremos al extremo del cielo
para ganar la tierra
y apurar el paso

con él iremos al filo de este día
para que el ángel habite el suelo cotidiano
y los hombres reinventen el saludo
la devoción del ojo y de la mano
de la puerta cerrada el sueño y la esperanza

juanele viaja descende sube se pierde reaparece
en su mundo de intemperie de párpados y viento

Tomado de *Obra poética*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

Referencias

- JUAN LAURENTINO ORTIZ nació el 11 de junio de 1896 en Puerto Ruiz, Departamento de Gualeguay, Provincia de Entre Ríos, Argentina. Salvo dos años en Buenos Aires, pasó toda su vida en su provincia natal: en Gualeguay hasta 1947, y en la ciudad de Paraná hasta su muerte. Su primer libro de poesía, *El agua y la noche*, apareció en 1933. *En el aura del sauce*, Ed. Biblioteca, Rosario, 1970, reúne toda su poesía hasta ese momento. Murió en 1978.
- OSCAR DEL BARCO, filósofo y poeta nacido en Córdoba, Argentina, en 1927.
- EDGAR BAYLEY (1919-1990), poeta y ensayista argentino.
- MARYLIN CONTARDI, cineasta, poeta y tradutora argentina nacida en la Provincia de Santa Fe en 1936. Ha realizado varios filmes documentales, uno de ellos sobre Juan L. Ortiz.
- JORGE CONTI, poeta y periodista nacido en Santa Fe, Argentina, en 1939.
- FRANCISCO MADARIAGA, poeta nacido en Buenos Aires, Argentina, en 1927.
- CARLOS MASTRONARDI (1901-1976), poeta y ensayista argentino nacido en la Provincia de Entre Ríos.
- ALDO F. OLIVA, poeta, ensayista y traductor argentino nacido en Rosario en 1927.
- WILLIAM ROWE, poeta, ensayista y traductor inglés nacido en 1946. Es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Londres.
- JUAN JOSÉ SAER, novelista, poeta y ensayista argentino nacido en 1937. Desde 1969 vive en Francia.
- MARIO TREJO (Tierra de Fuego, 1926), es dramaturgo, poeta, periodista, director de teatro, actor y guionista. Su obra poética está reunida en *El uso de la palabra* (1979).

Agradecemos especialmente al *Diario de Poesía* (Buenos Aires) y a la revista *Nombres* (Córdoba, Argentina) por haber autorizado la reproducción de textos publicados en sus páginas. También se agradece a Sergio Delgado haber facilitado textos de Juan L. Ortiz no recogidos en libro.

Fotografías: ESTEBAN COURTALÓN.