XUL

SIGNO VIEJO Y NUEVO

REVISTA DE LITERATURA

12

$ 8

LOS POEMAS PERDIDOS DE JUAN L. ORTIZ

POEMAS, DIBUJOS, TRADUCCIONES Y COMENTARIOS DE JUAN L. ORTIZ - TESTIMONIOS DE EVAR ORTIZ, BARRANDÉGUY, GASPARIN, GROSSO, MANAUTA, OSMAN, ZELARAYAN ENSAYOS DE CIGNONI, GARCÍA, JITRIK, PEREDNIK, PICCOLI, RETAMOSO

EDITORIAL

En algún momento de su juventud J.L.Ortiz arma una suerte de folleto manuscrito e ilustrado del poema de Edgar Allan Poe "Leonéni", traducido por Rafael Barret; una edición de un solo ejemplar. (¿Hubo otras ediciones con otros textos? ¿Alguna más habrá sobrevivido?) El colofón completa el folleto con las siguientes palabras: "Esta versión castellana de LEONENI fué hecha por rafael barret. El poema fue salvado del robo y del olvido, el año de 1904, para MAYOR GLORIA DE EDGAR POE." Presumiblemente 1904 fue el año en que Rafael Barret hizo o dio a conocer la traducción, no la fecha en que fue publicada la plaqueta, como suele indicar el colofón, pues entonces Ortiz sólo tenía 8 años y cursaba la escuela primaria en Villaguay. La intención de salvar del olvido un escrito es una de las fuerzas que escriben la historia de la literatura, pero ¿salvar del robo? Hacer una versión o publicar para salvar del robo una obra –robo en un sentido literario, no jurídico– indica que tal vez otras versiones u otras publicaciones podrían haberlo cometido. En todo caso esta edición, sin pretender salvar nada, quisiera al menos colaborar a que lo publicado, los poemas de Ortiz, los dibujos, los materiales que tocaron su vida, los testimonios de sus amigos, los ensayos de algunos de sus lectores, no sean ganados por el olvido ni por la desidia. Se hace esta publicación con un ánimo quizá parecido al de Ortiz cuando editó la plaqueta Leonéni, simplemente por simpatía y admiración tanto literarias como personales; cuidando evitar que se recupere a un autor para un grupo, para una causa o para una poética; lejos del espectáculo; e intentando ganar el respeto para su obra que fuera opacado por el respeto a un mito.

Se incluyen en este número poemas de sus años iniciales de escritor, entre ellos el primero que recuerda haber escrito; poemas posteriores a la publicación de los tres tomos de "En el aura del sauce", nunca publicados hasta hoy, que formaron parte de su anunciado proyecto para un cuarto tomo de aquella obra; dibujos, documentos, manuscritos, como así también comentarios del autor sobre sus propios poemas; testimonios de sus amigos y conocidos de Entre Ríos, haciendo notar que los testimonios sobre Juan L. Ortiz hasta la fecha habían sido conformados primordialmente por escritores y periodistas de Santa Fe y Buenos Aires, mientras que quienes realmente convivieron con él son los que aquí tienen la palabra; una "cronologogía" en la que el logos, la palabra del autor, como él hubiera querido, cobra más importancia que lo biográfico; y finalmente ensayos de otros escritores sobre sus poemas que aportan diferentes perspectivas.

El título "Los poemas perdidos" alude a la idea no de que los poemas hayan sido encontrados, sino de que cualquier poema nunca puede ser hallado definitivamente, que su naturaleza es estar perdido, extraviarse una y otra vez en cada lectura. En este sentido, la presente edición está lejos de pretender completar algo; la pérdida vuelve la idea de completud inconsistente, renegadora de la condición de incompletud del poema como presencia plena y estable, y aun de la voluntad de incompletud que el mismo Ortiz enunciara y practicara para su obra.

Finalmente se quiere consignar que el amor y la dedicación a J.L.Ortiz de una persona, Sergio Gasparin, también de Paraná, también escritor, hizo posible, en una labor de más de dos décadas, juntar este material para los otros, y ahora ofrecerlo. El es para este número sobre Ortiz lo que Barret fue para el "Leonéni" de Poe.

INDICE

Editorial 2
J.L.Ortiz, *La plaqueta Leonéni* 3
J.L.Ortiz, *Los primeros poemas* 5
J.L.Ortiz, *Los últimos poemas* 8
J.L.Ortiz, *Traducciones chinas* 33
J.L.Ortiz, *Comentario de sus poemas* 34
Testimonios entrerrianos (E.Ortiz, E. Barrandéguy, E.Osman, L.S.Grosso, J.J.Manauta, R.Zelarayán, S.Gasparin) 37
R.Cignoni, *Cronologogía* 43
R.García, *Escribir el tiempo* 55
N.Jitrik, *El lugar en el que caen todas las ausencias* 56
J.S.Perednik, *Juanele y Ortiz* 58
H.Piccoli y R.Retamoso, *Juanele: del aura hacia la linde* 67

Consejo Editor: R. Cignoni y J. S. Perednik.
Diseño: J.S.P.
Foto de tapa: Silva.

Se agradece la colaboración de Adolfo Berro, Lilian Escobar, Vanesa González, Matto, Viviana Da Re, Gustavo Ribicic, Gabriel Ríssola, y a Marrón por los dibujos, detalles de los cuales se publican.
Se agradece especialmente por la cesión de materiales de y sobre Juan L. Ortiz a: Nora Baldi y personal de la Biblioteca de Gualeguay, Emma Barrandéguy, Biblioteca Nacional, Sergio Bourdin y flia., Osvaldo Gasparin y flia., Eise Osman y flia., Teófila N. Ruiz, Luis Sadi Grosso y flia., Ricardo Sbresso, Nadia Ursini, Polo Valentinuz y flia. y Pocho Vírgala.
Se agradece muy especialmente a Evar Ortiz y familia, por la cesión de materiales, testimonios personales y la generosa autorización para publicar esta edición.

Impreso en los talleres gráficos Edigraf, Delgado 834, en octubre de 1997. R. P. I. en trámite. Hecho el depósito que marca la ley 11.723. Prohibida toda reproducción no autorizada de cualquier material de esta revista, por cualquier medio. Se agradece el envío de colaboraciones, que en ningún caso serán devueltas. Correspondencia a nombre de Jorge Santiago Perednik / Junín 558, 9° "905" / (1026) Buenos Aires / Argentina. Tel. Fax 552-9953. © 1997, Editorial Tres Haches.

Juan L. Ortiz (editor)
LA PLAQUETA LEONÉNI

Juan L.Ortiz editó esta publicación. A la pluma, con tinta negra, escribió el poema, ilustró la tapa y la portada, e inscribió en el colofón el propósito de "salvar del robo y del olvido" el poema de Poe en la traducción hecha por su admirado Rafael Barret en 1904. La plaqueta consta de un cuadernillo de seis hojas, escritas sólo en el anverso, la primera en blanco, la segunda con la ilustración que se reproduce abajo, las tercera, cuarta y quinta con el poema, y la sexta con el colofón. La tapa, de cartulina, de 25,5 cms. de alto por 18,5 cms. de ancho (y un poco más de 1 cm. por cada lado mayor que el papel), se reproduce abajo a la izquierda. La contratapa está en blanco. La encuadernación fue cosida a mano.

EDGAR POE

Leonéni

LEONÉNI
Edgar Poe

Es Leonéni el nombre que los ángeles le dieron y robaron
el fulgor de las plácidas estrellas, y la hicieron
de cándida alegría,
y formaron sus cabellos de la obscura media noche,
y el alto claro de luna
dejaron en el fondo de sus ojos.

Trajéronmela entonces en la noche solemne,
tibia noche;
mi penetrado corazón de tedio
se abrió como una rosa en primavera,
para recibir el alma de la dulce visitante,
y la caricia del gozo
ahuyentaba mis fúnebres presagios.

Era un gozo engañoso, que me asió con los brazos de
espectro.
Y gorjeando el ángel tenuemente,
escuché con angustia este murmullo:

"Las canciones que se cantan en la tierra
os hacen daño,
y los cuentos que se cuentan
traicionan vuestra tímida esperanza.
Y así Leonéni, pues su amor es joven, se aleja
para siempre."

La sonrisa de Dios fué la mañana.
la mañana suprema, incomparable,
y la gloria de los cielos adornó piadosa el mundo,
y en agenos corazones
florecía la voz de la plegaria...

Y huyó de mí Leonéni como un sueño...

ESTA VERSION CASTELLANA DE
LEONENI
fué hecha por rafael
barret. El poema fué
salvado del robo y del
olvido, el año de 1 9 0 4, para
MAYOR GLORIA DE EDGAR
P O E.

Juan L. Ortiz
PRIMEROS POEMAS

Nota 1: J.L.Ortiz afirma, en la misma grabación hecha por Sergio Gasparin donde recita el poema, que éste es el "Primer Soneto" que escribió. Lamentablemente la cinta tiene zonas borradas. Nota 2: Poema tomado de la grabación citada. Ortiz ya habría leído "A Isadora Duncan" en casa de Manuel Ugarte, en Buenos Aires, hacia 1915. "Desparecido": sic.

[**Primer Soneto**, escrito a los 15 años, fragmento]

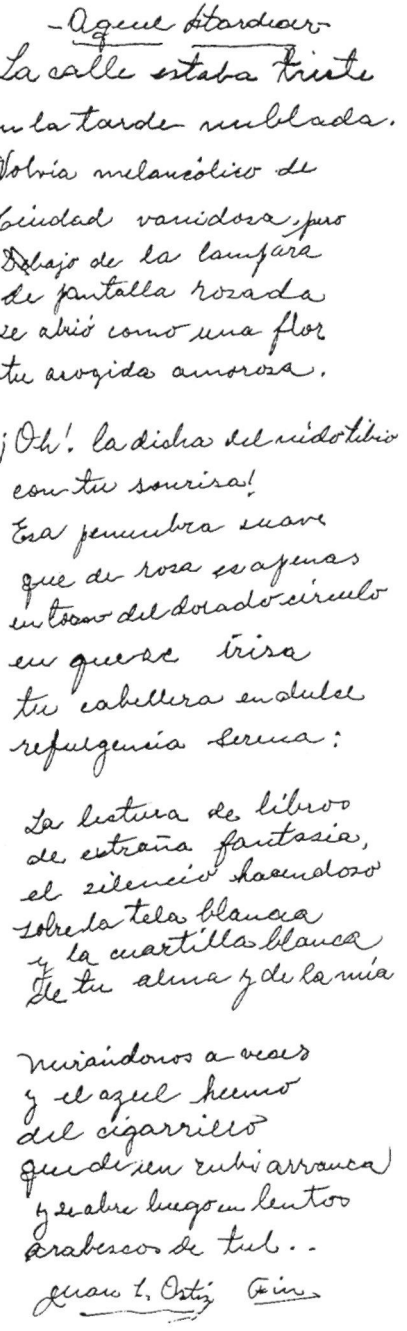
.....

la noche curvada en el tango y en el ritmo
y sufriendo de tu melancolía
el mismo anhelo sentí, mi vida
lleno de tu presencia repentina
Más vale sentirte (...)
me apena mis anhelos silenciarte
pero no puedo mi pasión divina
descender a la magia de tu nada
y con trazos vulgares galantearte

A Isadora Duncan

El violín extendía por las salas
el invisible rasgo de tu angustia
cuando embebido de tu magia en alas
vi tu escultura de improviso mustia
Era que el esplendor desparecido cual te evocaba
plena de infinito te dejaba
infundiendo un aterido calor a tu perfil.

Con exquisito lazo el misterio entonces
unió el alma de tus cuerdas y el alma de tus carnes
en la armonía de un dolor sombreado
y gustar pude en una enferma calma
la inquietud de las ramas.
Alma, recuerdo de música y de nieve
abrumada por nostalgias.


-Aquel Atardecer-
La calle estaba triste
en la tarde nublada.
Volvía melancólico de
ciudad vanidosa, pero
Debajo de la lampara
de pantalla rozada
se abrió como una flor
tu acogida amorosa.

¡Oh!. la dicha del nido tibio
con tu sonrisa!
Esa penumbra suave
que de rosa es apenas
en torno del dorado círculo
en que se irisa
tu cabellera en dulce
refulgencia serena:

La lectura de libros
de extraña fantasía,
el silencio hacendoso
sobre la tela blanca
y la cuartilla blanca
de tu alma y de la mía

Mirándonos a veces
y el azul humo
del cigarrillo
que de un rubí arranca
y se abre luego en lentos
arabescos de tul..
Juan L. Ortiz

Aquel Atardecer [Gualeguay, 1924].

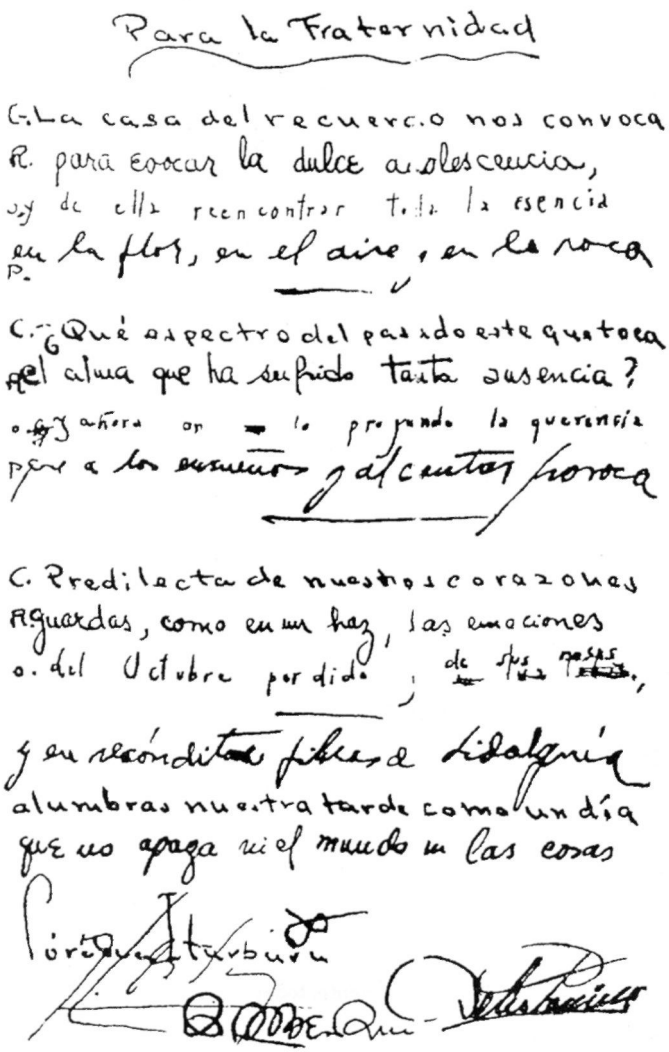
La calle estaba triste
en la tarde nublada.
Volvía melancólico de
ciudad vanidosa, pero
bajo la lámpara
de pantalla rosada
se abrió como una flor
tu acogida amorosa.

¡Oh! la dicha del nido tibio
con tu sonrisa!
Esa penumbra suave
que de rosa es apenas
en torno del dorado círculo
en que se irisa
tu cabellera en dulce
refulgencia serena:

La lectura de libros
de extraña fantasía,
el silencio hacendoso
sobre la tela blanca
y la cuartilla blanca
de tu alma y de la mía

Mirándonos a veces
y el azul humo
del cigarrillo
que de un rubí arranca
y se abre luego en lentos
arabescos de tul.

Nota 3. "Aquel atardecer": Dictado por J.L.Ortiz a su esposa Gerarda y copiado por ella –se reproduce el manuscrito. En el 4° verso la palabra "pero" estaría sobreañadida y en el 5°, "Debajo" tiene tachado "De"; se quitó la preposición "de" entendiendo que ello completaría la corrección. Otras posibilidades: "pero / bajo de la lámpara", o "Debajo de la lámpara".


Para la Fraternidad

C. La casa del recuerdo nos convoca
R. para evocar la dulce adolescencia,
O. y de ella reencontrar toda la esencia
P. en la flor, en el aire, en la roca

C. ¿Qué espectro del pasado éste que toca
R. el alma que ha sufrido tanta ausencia?
O. y añora en lo profundo la querencia
P. que a los ensueños y al cantar provoca

C. Predilecta de nuestros corazones
R. guardas, como en un haz, las emociones
O. del Octubre perdido y de sus rosas,

y en recónditas fibras de hidalguía
alumbras nuestra tarde como un día
que no apaga ni el mundo ni las cosas

Córdova Iturburu

Nota 4. "Para la fraternidad" fue publicado en la revista "Orquídeas...", Año III, N° 19, Junio de 1952, bajo el título "Cuatro poetas en un soneto". El epígrafe de la nota dice: "hecho 'a cuatro manos' –como lo llamara Rubén Darío–, en el salón de La Fraternidad, en Concepción del Uruguay, durante el almuerzo de fraternales, y que en esta forma se han reunido cuatro calificados poetas: Córdova Iturburu (C), Luis Alberto Ruiz (R), Juan Laurentino Ortiz (O) y Delio Panizza (P). Fue leído por Delio Panizza ante la emoción inenarrable de los concurrentes". Nota 5. "A los caudillos" fue tomado de la grabación citada en nota 1.

Para la Fraternidad

C. La casa del recuerdo nos convoca
R. para evocar la dulce adolescencia
O. y de ella reencontrar toda la escencia
P. en la flor, en el aire y en la roca

C. ¿Qué espectro del pasado éste que toca
R. el alma que ha sufrido tanta ausencia?
O. y añora en lo profundo la querencia
P. que a los ensueños y al cantar provoca

C. Predilecta de nuestros corazones
R. Guardas, como en un haz, las emociones
O. del Octubre perdido y de sus rosas

P. y en recónditas fibras de hidalguía
C. alumbras nuestra tarde como un día
R. que no apaga ni el mundo ni las cosas.

A los caudillos ***(Tríptico del viento, Moreno)***

Cómo el Sur por la quinta luna de las neblinas
diera en alas de fuego contra el sueño del día
que en las vigilias él quería sin esquinas
para la línea ésa que su celeste urgía?
Cómo se alzó el arcángel con todas las resinas
a fin de hacer el aire que a la Niña debía
paliarle en un azul como de muselinas
esa cota que, cierto, el caduceo ardía?
Cómo se hizo de ráfagas que quemaran
a los grumos del frío y esa ráfaga
y esos filos para abrir el camino de la hora
que era ya una vara de lis
muriendo así de Mayo antes del mar y del sino
antes de que lloviese sobre la Niña el triste frío
para desarrugar el sol, crisantemo de cera?

Juan L. Ortiz
ULTIMOS POEMAS (Los poemas perdidos)

El niño y el perro

El niño se acercó al perro despacito
y le acarició muy suavemente la cabeza. Y unas lucecillas
un poco húmedas lo miraron
desde el fondo de una confusión y de una timidez que aún no creían...

Cómo los dos en una noche caída
repentinamente de estrellitas
cuando los dedos ya se atrevían
entre un misterio de guedejas en el cual aquellas chispas
palidecían y avivaban un llanto de preguntas devenidas
desde cuándo? llagas que escurrían y a la vez reabsorbían lo que era un pedido
de cualquier respuesta de hilas...

El niño desapareció y trajo algo enseguida
que el otro recibió en modo de atravesársele en la prisa
de su bulimia...
Y luego fue el agua cayéndosele, casi, de la sed.
Y la aflicción de la criatura al comprobar que el animal arrastraba, literalmente, todavía
una sombra de quejido, y justo, deteniéndose
en esa encrucijada de los bólidos todos en subidas
y bajadas a definitivamente decidir
de los destinos
hasta de los confiados, según se viera, a las banquinas:
aflicción que no podía menos de suceder a los gemidos y de adheríles
al querer levantarse o echarse el infeliz...

y a esas súplicas
abiertas ya, presumiblemente, hacia el chico,
y renovadas al día siguiente, medio sentado aquél contra el cerco vecino,
en adelgazamientos que tenían
no se sabía qué nostalgia de cierto clorcillo
que debería
a los que lo abandonaran finalmente a su descaderamiento sobre el filo
de su vereda, tras el auto...
y los que, bajo unos gritos, es cierto, a pelarles el retiro,
hubieron, rápidamente, de hacerlos transferir
a otros de por ahí,
con el resultado de que a través de una ruidosa pesadilla
fuese arrojado a ésta que reunía,
bajo la licencia del escape, el libertinaje aun en frenesí
de las ruedas y los gañidos
de los ejes, en alucinaciones a no cortarse nunca, de ayes todavía
lancinantemente caninos...
No dejaba, no, en consecuencia, el niño
de ser penetrado por imploraciones que no iban todas dirigidas
a él, y de tal modo que llegaban a traspasarle hasta el olvido
a que intentaba jugar con la regaderita
floreciendo lloviznas
sobre los pétalos que llamaban, correspondientemente, así,
a los otros con alas, seguidos
de los relampaguitos en línea que quebraban los visos
de los mainnunbíes:
jugando, al acostarse a la nada de nieve de la sábana corrida
sobre los párpados corridos
a su vez sobre el descendimiento en el hueco de la almohada, el cual no parecía
tocar fondo...

Pero a los pocos días

vio que dos hombres rojos como contra el cenit
enlazaban al perro y lo subían
a un camión. Alcanzó a distinguir los ojos del desafortunado revolviéndose hacia el cielo
en una apelación que jamás viera en agonía
de animal. Nunca hasta allí
tal terror de mirada, se hubiera dicho, con filos
de yeso ante la veladura
que empezaba a anegarla, de qué abajo o de qué arriba?
ay, de silencio...

Mas el niño no podía saber si la telilla
era la del jamás...
Y no pudo por ello deshacerse de la visión de su amiguito
a merced de una oscuridad que recortaba lindes
de cosmogonía
bajo una sordera de estrellas que solamente devolvíale
más difíciles e hiladas, si posible,
sus lástimas
y sin esos "chicho" "chicho" con que una hechura de la sombra o la penumbra, según fuese su sitio,
requeríalo, ritualmente, aquí,
y la que aun le alargaba lo separado del almuerzo o de la cena
medio a escondidas...

Y la criatura no atinó a salir
de un silencio que llegara a quemarle los residuos
de su disimulo,
tanto que la madre, algo advertida, es verdad, por una suerte de febril
halo, ya, de su hijo,
hubo de encontrarse ante un espanto casi al blanco trasluciendo en una cera por irse
la inminencia que unía...
Hasta que una mañana el espanto la fijara a ella misma
en un lampo como de estearina

frente al aleteo del pequeño corazón que apenas si expiró los "chicho" "chicho..."
de ese llamamiento que debía
sólo ella de, verdaderamente, oír
desde su identificación repentina con la soledad de un amor que por su parte tocaríale
a continuación asumir,
al desprendérsele la que se dirigiera a una presencia, acaso, del delirio
o fantasma, ah, pero solo en el enigma
de una espera, por qué no? de ese lado o de éste de los lindes...
la espera de algún signo
de la piedad que se le abriese en los últimos minutos
hasta el espasmo de la lamparilla...
o le tendiese al fin
tanto las venas que éstas estallaran fatalmente sobre sí
o bajo la presión de lo desconocido...:
espera que sin saber cómo y a través del propio llanto, de improviso
lo intuyera la mujer, ya, es cierto, repentina
e intuitivamente, también, impuesta aun de las mínimas
peripecias de la "pasión" y atañida
entonces por eso que a la "historia" revelada de la otra sombra hacía
espera que lagrimeaba su vigilia
sobre las dimensiones o desde la piedra y los azares del cubil,
por los milenios, es verdad, de lo sufrido
en la guardia o en el servicio
del ídolo...:
espera de los que son capaces de doblarlo hasta cuando su proyección no le haga compañía
bajo el azufre, su misma
tras-sombra sobre las riberas del Aqueronte, todavía...
Pero esa espera ahora en ruego, lejos se consolaba de algún modo de las pistas
del poderío...
o de las citas
de la desaprensión por lo ganado a los reflejos del desvío
en trofeos extendidos

sobre su trascendencia, en ocasiones, en tanto las narices
frunciéranse ante la sola perspectiva
de pelambres en acedía...
Lejos, a la vez, de la aprensión que temporariamente pone el grito
en el municipio
por nada más que el horizonte de unos incisivos
a hacer "rabiar" el aire, se creería...
el aire que enrarecen, es cierto, pero civilizadoramente, y de continuo,
las libertades de la gasolina
o las libertades, al fin y al cabo, de unos intestinos
solo que de las fieras que autoriza el "dernier cri"
de los glitodontes añadidos
a los que se fuerza, en verdad, bajo la gravitación de lo que
nutre a la invención de consumir y consumir,
a esos alivios
por el acceso en cuesta, en cuyo ámbito, por lo demás, deben, modernamente, de expedirse
al jazmín
para las pituitarias al día...
Y las manos de esta "dolorosa" presas o a medida
de los sarcasmos e ironías
que la armaban a su pesar aunque del centro de la angustia, con un ritmo
en que no se reconocía,
las manos...las manos...fueron a un tiempo sangrando digital
para, en metal contra los muros de aquí
y del allá, dar en el quejido
en que de uno u otro se responda a la suplicación lanzada al ignotado en cierto modo, mas partícipe
dolorosamente, ya, de su cariño:
por Dios, dime
si por ventura pudo hablarte mi hijo,
mi hijo
detrás de esta luz, o si estáis los dos en ésta, aunque no en la misma línea...
y con esa voz, él, que no me llegaría

ni aún desde el ahilo
de la invocación bordeando ya el vacío: chicho...chicho...
Y entonces unos airecillos
sólo que, separadamente, luego, irían
librando las olas hasta que, dentro del pecho, deban éstas refluir
sobre la otra orilla...?
O no nos esforzaríamos, más bien, para hacer que estos suspiros
sean retenidos
al máximo, de modo que, vueltos de lo íntimo, tras la mayor concentración se alcen todos a blandir
las siete ráfagas del grito
frente a las Jericó que se amurallan en la ruta del amor que no conoce límites
de especie ni de vida...
que viene desde los principios
y está dispuesto ante aquéllas a hacer sonar también su poderío
para los espacios a abrir
volviéndoles en bronce, si fuera menester, a esas mismas,
los hálitos del suicidio...

Y ella no supo, cómo, entonces, tuvo algo que ver con el arcángel que iba
a plantar, sobre los céspedes, el día...
Y de nuevo se irguió misteriosamente por sobre los siglos
del sufrimiento, pero en seguida
resultó como encielada, menudamente, en el rocío
de los ojos, y así
poco menos que en la trama de una ternura que mullía,
suspensamente, la lluvia,
la deshizo
en un impulso sobre quizás la súbita ilusión de algún escalofrío
en la yacente figulina
de arenilla
que solamente, ay, absorbía
la eternidad...

Yo quería..

Yo quería
agasajar, abuelamente, con florecillas
de la barranca, a la niña...
y me puse, entonces, sobre las hierbezuelas, a reunirle,
en un hacecillo,
y en su propia presencia, los iris,
todos los iris,
o poco menos, que les amanecieran luego de las arpas que lloviesen hasta el fin
de su noche, y asimismo
les tocaran esa epifanía...

Oh qué pena, en verdad, cortar los vínculos
con los misterios, que tal vez, bisbiseaban sus minutos
desde las raicillas
en una acción de gracias por el descendimiento ése que a su sueño le había
aun promovido
el enjoyamiento y la unción, aunque en lo apenas perceptible
de los pies de la brisa...
Y de qué sangre de hadas, es cierto, reo me sentía
con los signos
del desgarramiento en las yemas que rodeaban los tallitos...
Pero el ramillete iba
–lo creyera yo– a suspender ante unas niñas los cambiantes de otras niñas
en visita,
con todo, de serafines...
y yo viera, también, consecuentemente, unas manitas
en la duda del destino
de lo que en su confusión retenían:
si ofrecerlo a la divinidad que presintiesen al través con las pupilas
ahora, por su cenit,

o más accesiblemente retribuírselo
sobre ese altar que fluye y pierde, es verdad, la trama de las chispas
que le traslucen los silfos...
¿Y si lo dedicaran, mejor, a la sonrisa
que la esperaba a ella, a la vuelta, desde la vecindad de la abuelita?

Pero los dedillos
no bien asieron el presente empezaron aplicadamente a dividirlo,
tirso por tirso
en trance éstos de quebrar unas eses de equilibrio
debajo de unas mariposillas
a su vez por secar del todo lo que fuera ya un principio
de vuelo, aunque es cierto, con tal sino.
Y a continuación aquéllos se dieron a reintegrar todo, pero exactamente al sitio
ya, ay, para mí
en olvido,
con la esperanza, al parecer, de redimir
eso en lo cual desde la oscuridad también se hilaran, de regreso, las mismas
digitaciones de la lluvia para, arriba
dar pétalos al sonido
en las brocaderías
de los gnomos sobre las fugas del matiz...
Y de este modo fue entonces como una criaturita
que no había
dado vuelta, no, a las veinte y cuatro lunas, todavía, todavía,
intentara restituir,
por qué justicia, y por Dios, ejemplarmente... o por qué, por cuál "instinto"
de la sacralidad de la vida,
lo que en obsequio de sus ojos, el enceguecimiento de los míos
hiriera de muerte, en un deicidio
que se agravara al afectar sacrílegamente, hasta las briznas,
disminuyéndoles esas sacerdotisas

en el oficio
de los hálitos ésos en que el paso del Dios a unas abre y ritualmente las humilla
en palidez de abanicos,
en tanto que a las otras pliega y despliega en las medidas
de un homenaje de danzarinas
o en los visos
que las confunden en un culto ya de poseídas...:
y ello cuando no accede él a lo visible
y a todas les comunica
los secretos que lo hacen, fugitiva y tornasoladamente, reinscribirlas
en su noviciado, por las líneas
del propio aire en zizás con que los aguaciles
escriben...

La niña, pues, esta niñita,
repito,
se propuso devolver, para la edificación? y el orden de ese cielo que a los pies
nos estrella otro infinito
de cálices que labran diminutamente el éter antes de rendirlo
en reflejos a los espíritus
que por él los evocara de una nada, abajo, de jardines
para los coros de aquí
a nivel de unas hierbas en cuyo silencio aun apenas si gravitan

sobre vocecillas
a su vez solamente sostenidas
por hilos...
o por escalas también para lo precioso que destéllales desde lo mínimo
de los enigmas,
y ni siquiera los escalofría...
Y consecuentemente en ese gesto de la pequeñita
que por sí

ya nos inclinara, se esbozaría

más que un símbolo:

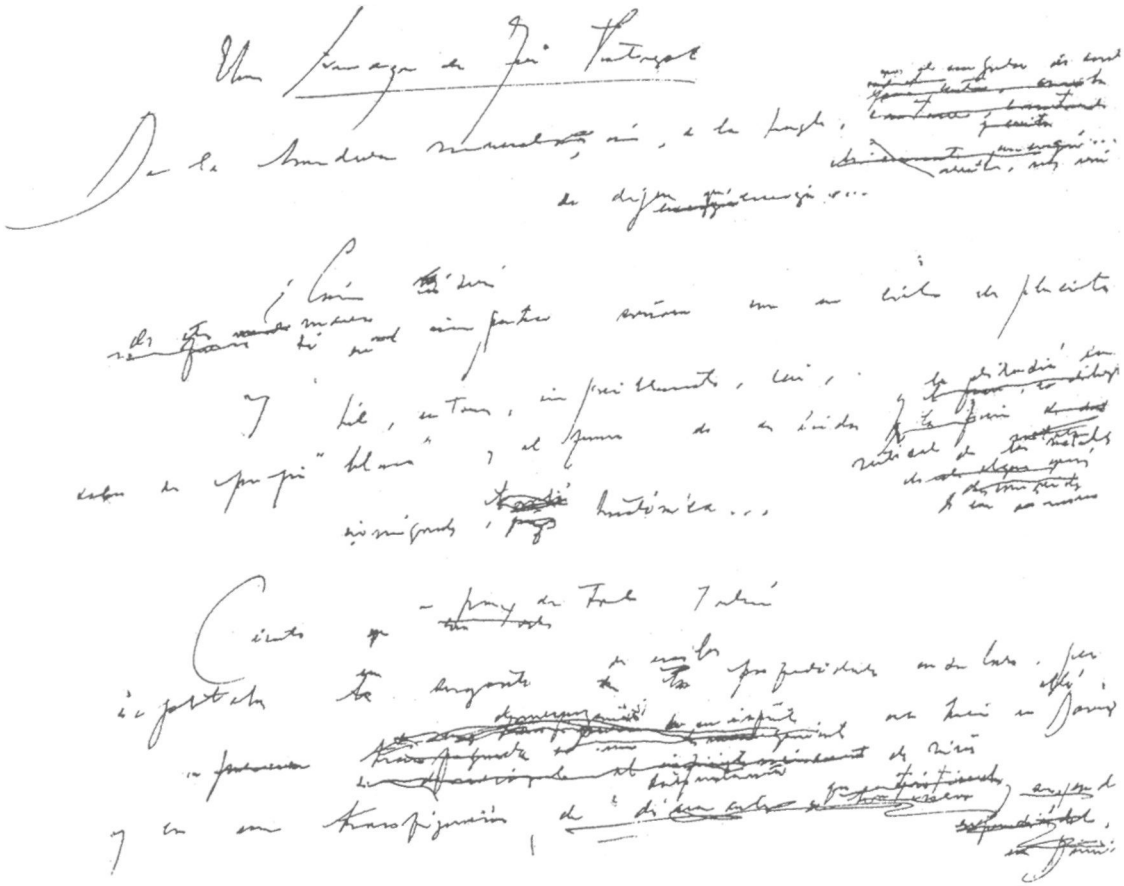
una suerte de aproximación, igual que de sonámbulo, al país

de los armónicos en que se miran,

transfigurándose, esos intercambios que en todo el universo son los que permiten

al yan y al yin

tramar, incesantemente, la melodía...



Manuscrito de Juan L.Ortiz con un fragmento de poema en homenaje a José Portogalo (inédito).

He visto..

He visto ayer a las colinas
soñadas, ya, por la miel de setiembre en un trasluz, diríase,
de la lejanía
si es que no la soñaban, ellas, desde esas celdillas
que la espectran al infinito,
y a las que, nosotros, en un modo del limbo,
dimos
por entre los morados que ensordecen al entretejer la anochecida,
cuando no por las raíces
de las tinieblas, selladas al jamás por no sabíamos
qué Proserpina
del frío...:
nosotros, a merced de los giros
del tiempo del "yo" y del tiempo de ese "otro" sin cifra
y desangrándose por ahí...:
nosotros, pues, en esos tiempos que no lográbamos ritmar ni aún con el latido
ofrendado al torbellino
en que ellos llegaban, intermitentemente, a confundir
nuestras agonías
con las que, por qué no? nos requerirían
desde la cruz de los meteoritos
y hasta de éso que de lo intolerable los hubiese despedido...:
pero nosotros, a la vez,
sin bajar el acecho de ese súbito de labios que pudiera absorbernos por siquiera una nadilla
de solución en el continuo
de las laceraciones en vértigo, o si cabe, en una espira
sin abajo ni arriba,
que nos llagaban el silencio en imposible
de fibras
hasta bajo las vigilias

en desolladuras a los rayos de solamente unos signos...:
nosotros, así,
sin fe casi en la luz que se inventase, y menos sobre el filo
de la media-tarde, unas linfas
de camoatí,
y por apariciones en danza y con una manera de ultra-ritmo
en transparencia de vírgenes...

He visto, ayer, además, a las doncellas en la transminación a creerse por la alquimia
de su éxtasis, y justo cuando querían,
se hubiera dicho,
hacernos de él copartícipes,
y a la par como destacándose en las propias albricias
de una asunción, por otra parte, en espíritu
de prímulas
que de las profundidades de la esencia y a través del confín
aun se nos destilaba, lo sentíamos,
en un modo de animarnos, delicadamente, a vivir
de nuevo toda vez que al incorporarnos lo incorporásemos de veras pujando por abrir
las hojas, al menos, de la pesadilla
sobre todo en el momento en que daba en atraernos, a un día
de la lluvia, en una manera de inmortalidad en trance de melar, diáfanamente, una verdina
de epifanía...

He visto, por último, ayer, a las danzarinas,
más que por encima
de ése su movimiento o ésas sus mudanzas: allende hasta lo íntimo
del círculo
en la irradiación de una dulzura en el Ofir
del éter de los abismos,
al revelar la perennidad de la brisa
o ese siempre de la esperanza, si se quiere, que niega la ceniza

de los nunca, sin haberles cedido
nunca, nunca, nunca consecuentemente, el domingo
a que salen sus hijos
de todos los mundos, aún de aquéllos que ni siquiera se adivininan,
para multiplicarle, desde el sigilo
de sí
los espacios de la vibración, en las pascuas de lo inoído
y de lo ahora inoíble,
en que ella irá perdiendo, con la propia flor del aire, todo peso y medida,
hacia el cristal, sin cristal, a que aspira,
hasta hacernos pasar por sus espejos en iluminación, y decirnos
otra vez, la permanencia de la huida
del río
–hacia su cielo o su limo?–
perdiéndonos la conjunción de lo que sin cesar se nos desliza
de nuestra extremidad misma,
pero en una inminencia, entonces, a vivirse,
y con ello la profecía
de la integración o de la reintegración en unas nupcias
en que ella habrá de asumir,
aunque insensiblemente, su parte en el deslizamiento de las furias
por las que hubimos
de desarraigarnos, casi, de la noche, secándosenos, por poco, al volvernos de esos ojos que nos miran:
los que nos abrieran los milenios
y que aún nos los rocían
y cuya réplica estrellada por las margaritas
en el aquí
de la evidencia, apenas si dejamos el despetalamiento de unas niñas
en mal de acertijo,
cuando no también al desvío:
bien es cierto que a las Euménides aquéllas nos fuera dado sólo asir
con las que nos laten, mas en un "cling"

que puede terminar en un abrazo para luego ellas repartirse
el cadáver de nuestro destino
si no vamos intentando desatar la trama ésta con la mira
de que el día
la ramee más y más, y melodiosamente, la libre,
por los trinos,
en el azul, aún, de los mismos...

Retrato hecho a lápiz por Juan L.Ortiz de la poeta Ana Teresa Fabani, fallecida muy joven de tuberculosis.

Recuerda, Raúl ?...

Recuerda, Raúl, la noche aquélla –y no hace mucho– cuando íbamos
a lo de Mario ?...Vírgenes
y más vírgenes
incensaban, no le pareció ? el plenilunio por allí...
Es que las "vivorinas",
las "vivorinas" en revelación, se lo explicó también Ud? las "vivorinas"
por todo el lugar albeaban y rendían
su hálito
suspendiéndolo al suspenderse, ellas, sobre el tapiz
de nácares, por igual, en equilibrio...
O no era simplemente el alma de las gramillas
en lo visible
de su respiración en perlina
hacia una oblea, ahora en ascensión, para el rito
de la eucaristía...?
Ello es que pálidamente sentimos,
sin decírnoslo,
que aquéllas anhelaban que alguien pudiese en el momento intervenir
cerca de la "tela", así
negándose en una poco menos que inmanencia o pesadilla
de sombras y ruidos
al asir
hasta el sueño de lejos de las ciudades y de las villas
con, acaso, el de los geniecillos
de abajo y de arriba... :
intervenir
para que se advierta del sagrado, ése, que las flotaba y daba aún en cernirlas
por encima
de la adoración y que sumía
a la vez a las demás adoraciones, sin número, y por su parte, perdiendo su raíz

en el silencio de una tierra por irse
de su lado, o mejor, hubiera que decir: ya ida...
celestemente ya ida...

Recuerda Raúl, pues, ese instante de hijas
de la luna o de jazmines
sin tallo y bajo un hipnotismo
en trance como de comulgar y en una como tensión hacia un espíritu
que les restituyese el respiro
de no se sabe qué espera a responder, cuándo? de improviso,
el soplo de una "visita"...
o de recuperar, tras el misterio de ese cielo en herbazal que era el país,
casi sobre el vacío
unas briznas
de eternidad, siquiera, unas briznas
para el estremecimiento o la humedad de qué o quién –podría
alguien, Raúl, decírnoslo,
podría?

A Ortiz, con la total amistad de Borges

1933, Buenos Aires.

Dedicatoria de Jorge Luis Borges en la portada de su libro *Los Kenningar*: "A Ortiz, con la total amistad de Borges, 1933, Buenos Aires."

Es cierto...?

—Es cierto que en algunas gamas del "aquí"
la luz canta? Dímelo...
—Sí, canta...o deshace, más bien, la duración en una ruina
de hebrillas...
Canta, paradójicamente, así...
y canta, a la vez, desde unas cifras
de debajo las cifras
o del mínimun
de unos élitros, por lo demás, en husos de lo ubicuo...
pero sube y sube en ñandutíes
que, se dijera, no concluye de reducir
ni con las sílfides
aunque alguna de éstas, en el vértigo, acaso, lo abandonan por ahí
a la corriente del nadie
o para unos oídos
de que, probablemente, no sabían...
mientras que de la trama de ella con un algo de brisa
como en el vacío
resultaría
ese misterio en filigrana de variaciones de tal vidrio
que ni los pájaros deshilan...
ni ellos... bien que, al cabo, se avengan, píamente, a surtir
para una sed que ha de atañirnos
lo que el celeste de la siesta, por su parte, les habrá transparecido
hasta él mismo,
y lo que en reflejos apenas de frasecillas
irá aún palideciendo y perdiéndose al igual que ella –la luz– en los abismos
por abrir
de sus espacios adonde la eternidad o la tarde no ha de faltar, para aspirarlo, a la cita
con su sino...

–Y en la circunstancia, desapareciera en la asfixia
el cisne?
–Habrá de transponerse, sólo, el canto, en dirección a la penumbra de un zumbido...
a nuestro nivel, así,
a la vez que por las alas, alrededor de los follajes, parecerá despedirse
en un abatimiento de sílabas
y en un lagunar, luego, de silencios en amarillo
suspendiéndose entre las rimas
por palpitarse más en plata, aún, del lucerillo
y de la ranita...
Además, ahora, –Octubre– es por unos ardimientos en sordina
de nieve, cómo lo diríamos
después, al "glissar" él por los tallos, secretamente, hacia los visos
de las irídeas
sobre el puntilleo en pianísimo
de los baldíos...
pero de ningún modo termina
allí... :
y ese coro que gorjea, estrelladamente, el fiax, sobre los soplos, alternándose, a qué hitos
de los quiebros y de los mutismos,
y ello a través de las "veladas" que miden,
desde qué metal y de qué perchas, de cuáles? unos picos
hasta ésa que suspende apenas si unas vocecillas
a un aliento de serafines
al que aquéllos, luego, le sangrarán la epifanía
en las ambivalencias del timbre
con el estallido
al cabo, de las correspondencias, o si quieres, de las analogías...?
Más éstas, por desdicha,
me empujan a su contrastación con las dianas, ay, de aquí,
que va para –adelantarse– medio siglo,
nos cierran y nos cierran, pistoneadamente, el día...

Y no digo
de los alertas que aun nos techan como de sobre-anochecidas
el miedo de los sobre avisos
con escalofríos
a correr, después, los bronces de las generalas ante no importa qué grumos por ahí :
indisposición la misma
pero que llega, siempre delegándose, a cargar en su cuenta y en la de la lencería
la palidez que sobre-vuela de aluminio
unos límites
en pasibilidad, los primeros, por encubrir
la connivencia, en los misterios, de las dríades
con aparecidos
de capilaridades a mentir
la manifestación de las suyas y en más, pues, que en un azar de mimetismo :
"fantasmas" que recorren, esta vez, la Amerindia
y que pondrán en peligro
la adherencia a esa rosa de estuco que no deja de "zumar", argentinamente, como hija
que es también del "río"
y a la que que se arma, en consecuencia, más de espinas,
aunque se "clave", doblemente, el país,
y ello tras cada "desfile"
que sanciona a hecho de orden el derecho de exprimirla...
o sólo por unos "cordoncillos"
tras cada puesta al "bastón" entre el "filo" y el "olivo" cuando el "filo"
madruga a la insignia... :
o si lo admites,
menos adelantadamente, en qué reloj? o con más plata de cuartel, y en qué casinos
con escudos aún sin prisa...?
si lo admites,
repito:
en tal caso, a cada partida
bajo la ley de unos naipes en que, sin barajar, y en la penumbra, todo un trío

de ases, literalmente, lamina, sí, lamina
un punto de palo, y como siempre, por sobre unas costillas
en condenación a reír
las últimas, pero del modo que se sabe cuando, al ponerse ellas de pie
pongan también en dos pies
la "mesita"
a que unas manos constituyéndose las primeras, de por sí,
las hubiera "de facto" retrotraído
al "cuadrupedarles" el servicio...:
y entonces, entonces, bajo el "giorno" en resurrección de las bombillas,
éso habrá de ocurrir
en sincronismo
o casi
con lo que estallase una como mutación toda en volátiles
en el retroceso de las sillas :
un ninguno trascendiendo, aladamente, a fino
el deshojamiento del mazo entre astillas
de "baccarat" escarchando un tapiz
poco menos que, mordoradamente, tendido
de wisky...
mas no olvides, no olvides, no, no olvides
que en todos estos "autos", aun en los que parecieran apurar la alegoría,
sacramentalmente, es el "Tío"
quien abrevia las escenas y les dicta
a los "héroes" el patriotismo...
aunque, por si acaso, con la espalda en un horizonte de "marines"
y sus estrellas en línea...
–Pero el canto aquél, qué lejos de las ondas en que de tal manera lo declinas,
y las que al divertirse
y dejar de mecerte, te habrían
aproximado a un lugar en que los ecos jugando con unos geniecillos
no reconocen ya el nido :

el canto aquél, de arcángeles, si quieres, mas, es cierto, a un imposible
de esa compulsión que, desde luego, explican
unos cobres de pesadilla
en alquimias
menos mal que por allá, sobre el bosque, hasta el valor de las alvinas..
pero compulsión que a tu pesar, por ese mecanismo
también, acaso, de un lenguaje que de ningún modo es el del canto, militarmente te obliga
a infligirte
unos apremios que revierten, justo, en los que debes de sufrir
de los corneteros en "suite"
de sargentías
o de las laceraciones en llagas bajo un clima
de ocupación en operativos... :
aquel canto –prosigo–
no es, quizás, y sobre todo por las aves, el único
que nos es dable, siquiera, intuir?
–Sin duda es el que responde menos difícilmente aun a los sentidos
de esa espectación que ha de tender lo más sumido
por ensordecer bajo las raíces
en un apenas a imaginar de titilaciones y latidos
debajo hasta quizás los minerales de un silencio en inminencia de sellar el que divide,
aunque infinitesimalmente, la vigilia
o el sueño de las arcillas :
y de dónde éso, por qué no? también anhelaría
amanecer, otra vez, a sí,
al presentir,
gracias, acaso, a una nada de albricia
atravesando el éter de los gnomos que avecina
la celebración que por la misma
enseguida
habrá de aspirarlo hacia la flauta en blanco en donde el canto sobre el caos del origen,
vuelve a inventar, ininterrumpidamente, los hálitos y a fluir,

sobre y debajo el respiro,
esos ríos
que no cesan de desnudar y desnudar las figuras sólo de la huida
o los rostros, cuando más, de lo desconocido
en una evidencia que escapase a su propio discurrir
o a las zonas de su vértigo, encima
hasta de los espíritus
de las combinaciones y el calor que nos pasaran unos signos,
por lo menos, de lindes...:
y nuevamente las campanillas
por las que retornan a ampollar sus profundidades algunos, tal vez ya recuerdos de los iris
en que abrieran al equilibrio
asimismo
los surtidores en que ella, la que inspiraría
también por los Krisnas,
modulara toda en prima o toda en virgen
las fuentes de los principios...:
pero burbujas aquéllas en que, de lo inmemorial, la duración nos sigue
tornasolando, por igual? las cenizas
de los minutos
al quemar y destacar, fosfóricamente, un tiempo que ya ha sido,
y por centelleos en vilo...
ello aun contra la fuga al otro lado del espejo, desde donde a lo sumo accedería
a guiñarnos un imposible
a veces, es verdad, seres incluidos
sin poder interrumpirnos,
por una gracia que, además suele preguntarnos, infinitamente, en los dibujos,
hasta perdernos, de inventivas:
y es ésta, la purísima,
la de antes y de después, aun de los ultra e infra-prismas
que se deben a los jardines
para otras retinas...

la alígera que abrásase en aquélla, la duración, mas con ella sobrevive...
falena que nacería y nacería
de las propias salamandras igual que de una ninfa...
la que sale del ser y entra en un no-ser como la emanación de un "chic"
que comunica
con el flujo que los trasmina
y les espuma unos lirios...
Ésta en cuyo anhelo, anticipándosenos, llegamos a sentirnos
asumidos
desde una semilla
en una manera de desprendernos en un hilo
el tallo para tañirnos
el aire o los aires por los que ha de suspirar mas ay, con su suspiro
la brevedad que en contradicción, al parecer, con el mínimo
de un instante de copo, la olvida,
y por el que, de otra parte, bajo la primavera, pasma, y en un juego de escondite
con las gramillas,
sus progresiones en lo inaudible,
al tocar además, en las honduras de su infancia el ascenso, ése que por sobre las ondinas,
le traba, simultáneamente, su siempre, y así,
en suspenso casi de fluidos...
o en huéspedes del espacio a cuyo sueño desde el suyo replica
por revelaciones que, a nuestros pies, la fijan
en galaxias de Liliput...:
y hacia donde, a la vez, lo que a fuerza de presencia nos escapa a la vista y al oído:
lo que muere y lo que calla, y lo que habla, al fin,
en el canto se explica,
aun con lo, que apenas si lo evoca en lo que fuera a lo sumo su matriz
por las oquedades del mediodía
o con lo que, al contrario, matinalmente, lo "descala", al derramarlo de la "quinta"
en el parto de los confines...
pero donde los votos que no pudieran virginalmente consumir

lo anónimo de su estearina,
desapareciesen como Tales, o en algo al menos de los visos
de la deidad misma,
al encontrar, dónde? la cera sin melar que las promesas requerían
arraigando literalmente y aflorando luego su vigilia
sobre la sabanilla
que la sacerdotisa de las diez, verdemente, a aquélla le ha tendido...
y donde ellos sobreviven
en la mirada que los une, especularmente, a los indicios
que le queman, de detrás, todavía,
su propia ausencia aun de linfa...

Y es entonces cuando la divinidad, desnudándose hasta de todos esos signos
da en retirarse aun de sí
en un recuerdo ya de aguas enrarecerse todavía
para manifestar, de qué sima?
las visiones o las inspiraciones del flautista,
y ello sin invertirlas
y en un solo cielo, casi, o el que por poco aun sublima
los verdines,
flotándoles, de su orilla...:
pues es él quien a través de todas, todas las "ragas" y "ragines",
y aun de lo indecible...
dice...
justo lo indecible de los éxtasis en que ella, de improviso,
humildemente se ha ido...
Y fue así
como también, a favor –directamente– de unos ejercicios
de silencio, que se pasan de límites,
de nuevo, y en qué nada? muriéramos en ella, detrás, aún, al de su partida
o de su translucidez misma
en el eclipse

a que se debe delante el tocador que es quien, se ha dicho, espira,

o mejor, abisma,

aunque sin soplo, esa secuencia de follajes y pastos en "lavis"

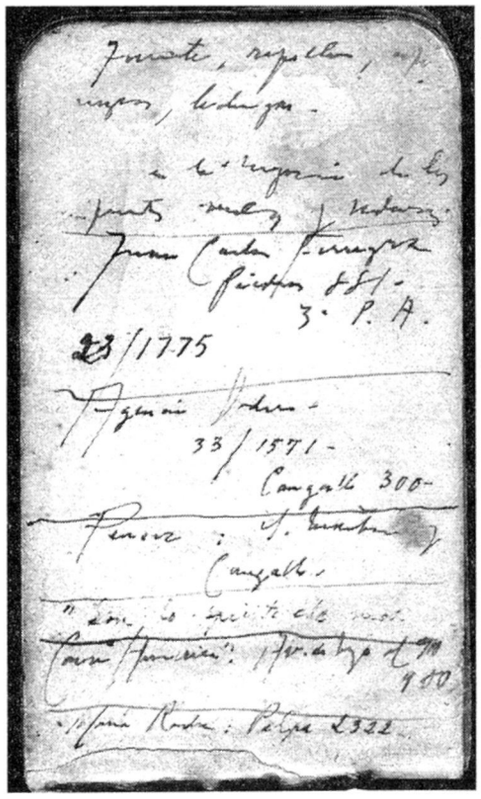
sin solución de beatitud en la sima

o cielo que por igual la continúa en su equilibrio,

sin abajo ni arriba,

si aun tuviéramos en el recuerdo algo de las líneas

con que, de este lado, medimos...



Libreta de apuntes personal de Juan L. Ortiz

Juan L. Ortiz (traductor)
POEMAS CHINOS

La nieve (Mao-Tse Tung)

Todo el paisaje del norte es de cortinas
hasta casi dos millares de "lis" todos de cristales
y veinte mil millares de "lis" de nieve, como aspirados por el cielo...
De un lado a otro de la gran muralla,
sólo, sólo, una locura de mar...
Desde las orillas del río Amarillo, aguas arriba y aguas abajo,
su tiempo, ay, no se ve...
Serpientes de plata, bajo el espíritu de una "ti-chi", las montañas...
Elefantes de visos, sobre las llanuras, las colinas...
Y si pusiéramos frente a los cielos nuestra altura?
Cuando los días parecen mirarse
y ser ya, se diría, unas ideas de flores,
la gracia de la tierra es el pudor que sorprende al alba misma
en su blancura de niña...
Tal es el misterio de estas montañas y estos ríos
que llaman a los héroes a quemarse, cada cual más puramente,
para que les devuelvan, con lo demás, esa nube...
Los emperadores Chi Huang y Wou Ti, no podían abrir, casi, nuestros signos...
Los emperadores Tai Tsung y Tsi Tsu nunca se estremecían.
Gengis Khan era una arco, sólo un arco, en una tensión contra las águilas...
Ellos son el ayer. Y únicamente hoy,
en el aire de los llamados, hasta aquél que, se creería, aún no es,
las briznas del corazón...

En todo el cielo... (Emi-Siao)

En todo el cielo aparecen estrellas... más y más...
más miro, más estrellas aparecen...
Más pienso, también, en mi corazón, los pensamientos pesan más...

Las estrellas pueden iluminar
el pasado, el presente y el futuro.

Pero a quién le digo, a quién,
las quejas del alma, de mi alma, bajo el cielo de las lágrimas ?
A quién?

La flor del ciruelo (Emi-Siao)

En el umbral del nuevo año
admirad la flor del ciruelo.
Corté una rama del árbol, la traje a mi casa,
y la flor puse en un vaso.
La flor no teme, ya, ni a la nieve ni a la helada.
Para los invitados reunidos alrededor de la mesa
preparé una garrafa de vino.
Juntos bebemos el vino, enteramente a nuestro gusto.
Y leemos poemas contemplando la flor del ciruelo,
la flor que en secreto se regocija y se burla
de sus hermanas infortunadas.
En la primavera, cuando la nieve se derrite,
los frutos nacidos de sus hermanas curvan ya todas las ramas.
Volved entonces la cabeza para mirar el vaso:
la flor del ciruelo está completamente, completamente, muerta.

El año nuevo (Ai-Tchin)

Caracoleando sobre el viento y sobre la nieve, he aquí que viene el año nuevo,
y su gran camino es llevado por la tempestad de las risas...
el año nuevo irrumpe del frente bajo un velo de humo,
sale de los túneles cavados en la rocalla,
las pupilas enrojecidas de vigilias, las sienes profundamente aradas...'
El enemigo vertiera toneladas y toneladas de acero
pero nuestro frente no ha cedido.
A cien "lis" de profundidad nuestra defensa
saca su fuerza y extraemos nuestra fuerza
de nuestras retaguardias del pueblo y de la patria de nuestros ascendientes...

El año nuevo tiene la sonrisa.
Ah, déjanos saltar al expreso del tiempo que inicia los carriles,
sobre nuestra tierra sin límites bajo la nieve que no sabe,
sobre nuestra tierra tranquila, que espera, tranquilamente, Abril:
el arado ha vuelto los barbechos,
la llanura va a fluir un infinito verde que dará en otro mar.
Qué anchas, qué anchas nuestras rutas!
Ellas nos llevan derecho a las ciudades aún niñas,
a las aldeas aún niñas,
en un país donde la misma naturaleza cambia de semblante,
donde, por todo, una primavera de muros, sube,
y no espera,
donde el acero brota entre las mallas de la Gran Red como jugando...

He aquí venir el año nuevo y he aquí su nuevo obsequio:
el obsequio de la esperanza también nueva!
Debemos mantener cada pulgada de nuestro frente
como aquéllos que salvaron el Monte Shang-Kan.
Nuestra voluntad es de granito
para ser, sobre el enemigo, la misma ráfaga del fin
en la purificación del paisaje.
Nunca seríamos ingratos, nosotros, hacia la edad que ha comenzado
y que meciera a nuestros héroes.
Indignos no seremos, jamás, de la arcilla de los siglos
de donde hemos salido, bajo este fuego, para seguir las líneas del laurel...
Y aunque vamos de victoria en victoria, nuestro paso es el del río...

El ruido de la batalla (Quo-mo-jo)

El ruido de la batalla sube
y los latidos de nuestros corazones son las alas del crepúsculo.
Luego viene una palidez de mar
que nos deja en algún lugar del aire...
El ruido de la batalla va y viene con las palabras de nuestro destino:
vamos a vivir, al fin de cuenta, de rodillas,
o nos inclinaremos en nuestra casa sólo para el amor o la amistad?

De pie. Ni un segundo de hoja.
El alma toda nuestra en una fila, en una sola fila,
para, de ningún modo, ceder.
La vida no se merece
siendo un tallo que vuelve al suelo
en una curva que no quiere y para una caricia que no quiere...

La paz, siempre, oh, la paz.
ha sido la niña de nuestros ojos,
pero ahora sabemos que la paz no nacería
sino del gran tumulto de esa fila
que no dejará de sangrar su no y no y no, hasta la gota del suspiro...

Algo que es un aparecido... (Sa-chin)

Algo que es un aparecido
lleva
las gavillas del trigo.

El sol es una ausencia, casi,
para la campiña, todavía, no lo olvida...

Alguien se queja, alguien, que se va
como por un río?
Es la carreta, ya, sin las espigas del ángel,
más no sin sus ojos...

Las gavillas pesan, pesan, larguísimas.
Y el pionero, también, ante su madre se lamenta:

-Por qué no se las hizo más pequeñas?
No puedo, ahora, traerlas sobre el hombro

-No es el modo de atarlas, hijo, lo que las ha hecho así,
sino que, sencillamente, pesan más.
El año pasado, yo, equilibraba cinco.
Este año, sólo un par.

-Es que la dicha, que se ha traído, madre, también nos doblaría...
o deberíamos dividir el hijo, sobre los hombres del atardecer,
hacia su propia cuna?

-La felicidad, a veces, cae sobre el bambú,
mientras ajusta sus pasos...
pero sus mieses, entonces, han de llegar, aun plumillas,
a una espera de millones...
-La harina, de esta manera, será por poco de aire,
para las miríadas de mesas?
-Por el momento, sin duda, al querer distribuirse
a semejanza del cielo,
entre todos los vacíos...
-Oh, que las espigas encintas inclinen así
algunos todavía
si ellas han de gravitar al dar a luz unas estrellas
que por primera vez entrarían madre,
madre tocarán,
de los inmortales...

Desde el puerto Hu-son (Sa-Chin)

Mar.
El viento impulsa un levantamiento todo blanco
contra el azul,
y las olas son de nubes,
lo mismo que las montañas Cuen-len y O-mien,
con copas en las alas, también.

Los pesqueros flotan parecidos a flechas;
hincan, en un relámpago, las velas de café,
y cruzan un cielo de mariposas...

Per la lejanía es, de repente, una línea de oro limón,
por perderse, con en un dios, en una paz que la excede,
mientras al grito de un vapor, por otro lado,
alza ramos de humo...

En la colina del Níspero (Sa-Ou)

Milenarias lámparas,
milenarios pares de ojos

me cuentan la leyenda de mi ciudad natal
con la voz del alma...

Qué gracia, qué maravilla
la de la voz...

Dónde está, dónde, el par de ojos de ella?
En la ciudad está o está en el campo?

Bienvenidos (Sa-Ou)

Vienen de lejos, atravesando los mares o las nubes de los mares
los amigos queridos...
En el jardín nos encontramos,
Nunca olvidaremos, nunca, estas manos y estos ojos.
Otra luz con otras líneas,
encendiendo y mojando, a la vez, el mismo aire?

(1957-10-18. Nanking)

Paso por tres vados (Quo-mo-jo)

Pasé por aquí hace dos años.
Iba a caer el cielo nublado...

Como millares de murallas las cadenas de montañas...
Cuán difíciles las sendas...

Hoy paso de nuevo... Y la cumbre que llama, parecida a una mujer,
es dulce de seda blanca
en la cinta de las nubes...

El "Yan Tsé" es un dragón, loco de piel? rompiendo el muro de la sierra
hacia el mar...

(1957-10-10. Chun-King)

Pájaro de paz (Die Chen)
(Escrito a las11 de la noche del 7 de Octubre al oír las señales)

En el cielo alto, un pájaro sagrado
es la voz alegre
de las nubes...

Quiere competir con las estrellas
latiendo, continuamente, señales?

Vuela alrededor del planeta, vuela hacia Pekín...
luego de unos minutos
sonreirá sobre Washington, a las miradas de Washington...

*

Júbilo, te digo, pájaro de paz,
nueva estrella de los soviets
para saber de las sombras
y para, acaso, darles la mano, fraternalmente, a los astros,
y conversar con la luna...

*

Sí, desearíamos preguntar cosas a la luna...
por qué su árbol de plata
bajo los milenarios
como bajo otra nieve, todavía, de misterio?
No dejaríamos, no, de hacer conocimiento con sus ramas...
Y sus frutos para todos caerían...
Pero primero hacia la Plaza Roja, no?
o hacia la Puerta de la Paz celestial, no?
Mas, por qué "nuestro" orden, no es ciertamente, para los racimos de allá,
para el amor de allá?

A Rafael Alberti (Chuen Chan)

Se alejaba mucho
de su querida España,
La pena, la pena, en el corazón de Rafael...

Se alejaba mucho
de su querida España...

Está pensando, acaso, en su ciudad natal,
Rafael?

Es su pasión la de los claveles de Sevilla,
y está azul con el Golfo de Cádiz, Rafael?

O arde, él, con el trigo de Castilla
bajo el cielo?

O languidece de los jazmines de Granada, él?
O vuela, él, en la cruz de la saeta?

Quizá recuerda los limoneros como cielos,
y el Guadalquivir, muy pálido...
y los olivares que hacen eléctrico el atardecer...
y los sauces que hacen ir
las orillas...

Se alejaba mucho
de su querida España...

Está pensando, acaso, en su ciudad natal,
Rafael?

Memoria del 1º de Agosto (Chu-té)

El primer sobresalto de la ciudad de Na-Shan
hizo nacer las nuevas armas.

Oh, los obreros y los campesinos, dando a luz, ellos mismos, sus milicias,
bajo las llamas de la bandera
que les revelaba, en un relámpago, su día...
el día de los campesinos y de los obreros, por fin...

*

En el monte Chien-Cha,
se saludan, como bambúes, los fusiles de la revolución...

Quién se opondrá a ese bosque
bajo el espíritu que lo lleva igual a un viento
todo de luz, ahora?

Por quinta vez la plaza cae
y se diría que el bosque tiene ya esas colinas para sí...

Despedida a Ortiz (Quo-Ing)

Ud. ha atravesado el mar
trayéndonos sus poemas como nubes que abren...
Nos ha traído Ud.
unos secretos, apenas de plata, de aquel río,
con no sabemos qué figura de su país entre los pliegues...

Hoy vuelve con las flores y las hierbas y las manos
del cariño de una ciudad
dividida en las montañas,
por el mismo río Yan Tsé, hojeado por Tou-Fou...
vuelve
hacia aquella ciudad, alta, asimismo, en sus noticias,
y seguramente clarísima
de sus ojos sobre las aguas y lejana, probablemente, algo lejana
de sus ojos sobre las islas...

Oh, si sus poesías, Ortiz, fueran una manta, allá, toda extendida
sobre los óleos de la profundidad
y las lámparas de sus montes y campiñas,
para defenderlos de las uñas que vienen todavía en el mundo con los vientos...

Pero sus amigos están alegres
de que ellas sean, ya, lo mismo que piedrecillas que frotaran el cielo
en el camino de esos humildes, también,
el "paraíso" de nacimiento para los demás frutos del azul
en las encarnaciones sin fin...

Adiós, Ortiz...
Ud. será para siempre otro latido
del corazón de esta ciudad, que sentimos, todos, verde...
Y con Ud. se van, a la vez,
en una compañía sin tiempo, palpitando igualmente con Ud.,
sus hermanos de Chun-King,
o sus hermanos en el anhelo de ir hasta la flor
que tiembla aquí, o allá, o más allá, en el espacio del "Tao"...

Notas de Juan L. Ortiz:

[Para la presente edición se tuvieron a la vista cuatro versiones de las traducciones chinas, que se llamarán aquí A, B, C y D. Las versiones A, B y C son copias carbónicas del mismo original, cada una más legible que la siguiente; de las nueve páginas numeradas cero, doble cero, y del uno al siete, la versión A está completa, a la B le faltan las páginas uno y cinco, mientras la C consta de una sola página, la cero. La versión B tiene múltiples cambios manuscritos, a veces con tinta azul, otras con negra y otras con rojo. Los cambios de tinta azul tienen el propósito de aclarar correcciones o faltas de la mecanografía y también están presentes en la versión A, mientras los otros, exclusivos de la versión B tienen el propósito de introducir cambios respecto a las traducciones de la versión A. La versión D, por incluir casi todos los cambios manuscritos de las otras versiones, parece ser posterior a las otras y es la que se transcribió en esta publicación.

Por lo demás esta última versión, que por su ordenamiento, con notas sobre los poetas parece haber sido preparada para alguna publicación, no incluye algunos otros poemas aquí publicados a partir de la versión B. Por lo que contaba Ortiz a quien quisiera escucharlo, estas traducciones fueron hechas durante su viaje a China con los mismos poetas chinos, aprovechando sus conocimientos del castellano o más frecuentemente del francés, y trabajadas después. Las notas de Juan L.Ortiz que se ofrecen a continuación son las incluidas en la versión D. (Nota de J.S.P.)]

1. Emi Siao es miembro del Comité Nacional de la Federación China de Escritores y Artistas. Ha publicado entre otros un volumen de poemas titulado "El camino de la paz". Residió unos años en París.
2. Ai-Tchin forma parte del mismo Comité. Sus trabajos incluyen "Hacia el sol", "El Norte", "Gritos de alegría". Su inspiración, naturalmente, ha cambiado de tono en la actualidad.
3. Además de poeta Quo Mo Jo es historiador y figura destacada en el movimiento de la paz. Forma parte del Consejo de Administración de los Pueblos Centrales y es asimismo Presidente de la Academia Sínica. Su comedia histórica *Chu Yan* lo ha hecho célebre. Sus poemas últimos, también, aparecen con una línea más serena.
4. Chu-Te. Vicepresidente, según se sabe, de la República Popular. Heredero directo, por su origen, de la "vieja cultura", no puede menos, como Mao, que seguir recurriendo al lengua de la poesía cuando sus recuerdos o los movimientos de su sensibilidad lo requieren. Su fantasía, en el momento, no responde tampoco, por cierto, a las responsabilidades de su nombre –Chu-te quiere decir: virtud roja– ni, consecuentemente, a las que su cargo haría suponer.
5. Chou En-Lai. Se le atribuye este poema, escrito cuando tenía entre 20 y 21 años y estaba a la cabeza de sus compañeros de Universidad, en Tien-Tsin, donde entonces lo encontró el movimiento del 4 de Mayo de 1919. Descendiente de mandarines, sería "tocado" desde muy joven por lo que hubo de llevarlo a la cárcel y a un destierro de cuatro años en Francia y Alemania, pero también por una gracia cuyas huellas "El Junco", como se lo llama allá, habría querido cubrir con la sombra de una flor, o, lo que es lo mismo, de su sonrisa más íntima...
6. Sa-Chin. Joven poeta, entre los 25 y los 30 años. Colaborador de la revista "Poesía" de Pekín. Asume y trasciende, ya, la "circunstancia". Ensaya asimismo dar el movimiento del paisaje.
7. Sa-Ou. No llega a los 30 años. La gentileza de su poesía corresponde a la gentileza de su figura, muy bien en su papel de hacer siempre los honores a la intelectualidad más joven de los dos Orientes. Colabora en todas las revistas especializadas de China.

Juan L. Ortiz
COMENTARIOS SOBRE SUS POEMAS

1. ISADORA DUNCAN (Ver pag. 5)

¡Qué cosa tenía Isadora Duncan! Cuando bailaba, no solamente era el cuerpo, era la expresión... En la cara se le notaban los estados de espíritu en una forma tal que parecía que esa mujer iba a morirse. En cierto momento, o ya se moría con un suspiro de nostalgia, o ya se moría en un estado de angustia. Era una cosa muy rara. No solamente yo lo sentí, sino otros también, por cierto. Y lo sentí entonces, cuando vino Isadora. La vi por setenta centavos en el Colón, en el "gallinero" del Colón. Había ido con un muchacho, estaba sentado al lado mío, y comentábamos esa cosa extraña, la cara de Isadora.

2. ESPINILLOS

Los espinillos, yo lo he sentido mucho, me parece que se condensan en el campo, y esto no es mío, sino de los viajeros ingleses, ellos dijeron: "Una tierra envuelta en una melancolía de espinillos". Parece mentira, en las notas, en las crónicas de unos viajeros ingleses, muy sensibles por cierto, que recoge el viejito Pérez Colman en la "Historia de Entre Ríos", de la Colonia, no me acuerdo en qué parte... Toda esa cosa del campo y ese intercambio con las cosas parece que se entablara ahí, que de repente se condensara en los espinillos; porque los espinillos fueron como el sagrario, o los depositarios de todo ese misterio. Se hacen como densos... extraños... Eso yo lo he sentido mucho, ¡y no sólo yo! Juan José Arribillaga, me acuerdo, me decía:
–En Entre Ríos se siente, usted lo habrá sentido.
–Pero ¡cómo no!– le dije. –Yo hasta tengo unos octosílabos blancos agrediendo a los espinillos. ¡Cómo no!
–Sabe usted que los espinillos de Entre Ríos tienen otra expresión que los de por allá, de Santa Fe, no sé por qué razón, pero la cuestión es que, bueno, ya ve, parece que no solamente Juan José, sino que esos viajeros ingleses, así, caminando, o andando por ahí a caballo, no en tren porque aún no había, sintieron eso: "una tierra envuelta en una melancolía de espinillos".

3. AQUI ESTOY A TU LADO

Vos Gerarda una noche de verano te tendiste allá en la galería en Gualeguay –¿sabés?– en ese "celoncho" que teníamos, de paja. Teníamos un "celoncho", yo lo compré en Buenos Aires, largo, así como éste, pero de paja tejida, muy lindo, y vos te quedaste tendida una noche, te había dado sueño y vos te quedaste dormida, entonces yo me quedé quietito, y venía la luna...

4. EL DOCTOR LARCHO

Esto fue en Domínguez. Habían puesto en la primera fila a los chicos de la escuela, para que oyeran, ¡en la primera fila! ¡A la pucha! No había ninguno de los oradores, gente que dijera cosas, que cantara... porque temían convertirse en objeto del comentario risueño de los chicos. Los muchachos se reían de todo, a todo le detectaban lo cómico y lo grotesco y se reían; las maestras se desesperaban para contener a esos chicos y ya no se podía modificar el programa... ¡Al diablo!, digo; cuando me toque a mí... bueno, estoy listo. Pero ocurrió una cosa tan graciosa que a todos sorprendió: yo dije ese poema a Larcho y quedaron todos mudos, literalmente mudos, como hechizados. No sé si por mi figura espectral, o por la voz, o porque ya estaban cansados de reírse, la cosa es que los muchachos quedaron embobados. Para todos fue una sorpresa; decían "pero qué cosa extraña"...

Otra vez, en Villa Crespo, también se hizo con motivo de no sé qué cosa, un acto. Ahí fueron [Núñez] Achard, [Tomat] Guido y actuaron, como se dice... Estaba también toda la muchachada de la escuela, con ánimos de "celebrar el payaso". A todo los muchachos le encontraban algo. Cabía el comentario risueño, a veces bastante indiscreto, y Guido estaba que no podía más, ¡se los hubiera comido a los chicos! Achard no, se reía, tenía otro espíritu. Entonces me toca a mí. Y, otro caso parecido, no chistó ninguno y quedaron todos suspendidos; me acuerdo que me decía la Carola Guido: "pero qué extraño, yo creí que usted se iba a presentar y lo iban a embromar, como lo embromaron a Tomat, y sin embargo...". Fíjese qué curioso y no es que fuese yo, sino que ciertas cosas influyen, no sé si será el físico, los primeros versos...

5. GARIBALDI

Garibaldi, "el héroe de los dos mundos", como le decían, era un tipo magnífico. Cae allí en Gualeguay, porque siempre andaba de pirata, ¿no?, luchando donde había que luchar, atacar alguna escuadra portuguesa, en una goleta no más, a veces lo acompañaban algunos, otras no, él solo a veces le hacía frente y se les escapaba. "Era un aventurero" decía Pérez Colman. No, no tanto: era un hombre consciente de todo lo que hacía. Pero necesitaba jugarse, diremos así.

Bueno, tuvo un encuentro con una escuadra portuguesa, ahí en el Delta, y entonces –era muy ágil para manejar la goletita esa que tenía– escapó entre los riachos a los portugueses y vino a dar al puerto, a Puerto Ruiz, a Gualeguay. Entonces, claro, el gobierno de Echagüe, que respondía a Rosas, recibió la orden enseguidita de apresarlo a Garibaldi (sería como en el 20, ó 30). Lo toman preso, ahí en Puerto Ruiz, y le dan por residencia el pueblo, porque lo consideraban en fin, un hombre de prestigio. Y Garibaldi iba a visitar todos los días a un tal Gallo, a su estancia, porque era italiano, y cantaban todos y...

Una vez la gente quiso facilitarle la fuga, él se escapó, volvió a Puerto Ruiz, y la policía lo volvió a tomar (la policía estaba sobreavisada), y lo trajeron preso a Gualeguay. Y todos los días, era la pena, lo alzaban con unas sogas que tenían, para que declarara quienes eran los cómplices, y lo tenían así, evitando que se ahorcara, evitando apretarlo, con las piolas ésas, para que no se ahorcara, ésa era la tortura. Hasta que al fin vino la orden de Echagüe que había que ahorcarlo no más, a Garibaldi. Y cuando lo iban a ahorcar (donde está la plaza San Antonio), dos minutos antes que el jefe de policía pusiera en ejecución la orden, una dama Andreu, muy linda mujer, y de mucha influencia, gente rica, de la oligarquía, diremos, aldeana, influyó tanto sobre este gobierno de Echagüe, (al que le decían «la gamuza»), que vino la orden de que Garibaldi fuera amnistiado, y entonces lo traen preso a Paraná. Y, de Paraná, todavía se escapó, no sé a quién encontró para sobornar (él era muy listo para eso).

Las memorias de él consignan esto: él se acogió a esa hospitalidad de esa familia Andreu, allá en Gualeguay, en una casa por lo de Solimano, por ahí donde era la zapatería, en donde nosotros, lo que son las cosas, llegamos a vivir (un rancho largo, así). Ahí vivían los Andreu, y ahí alojaron a Garibaldi y él se enamoró de una de ellas, que era muy linda y de la cual nació un hijo. Así que Garibaldi tuvo un hijo en Gualeguay.

Y esto es lo más curioso: en casa de los Andreu, encontró libros de los utopistas, en francés –por cierto, leía francés–, aunque él no era italiano, era nacido en Niza. Entonces Niza pertenecía a los dos, Italia y Francia. Y encontró libros de Babeuf, de Saint Simon, de todos los utopistas, en Gualeguay, en la casa de esos Andreu. Parece mentira, esa gente leía a los utopistas. Y él se asombra y dice: ¡pero cómo! estos libros, que busqué en Europa y no encontré, vengo a encontrarlos acá en Gualeguay. El lo consigna en las Memorias. Y después la hija de él, Anita, también lo confirma; sí, él no dejaba de asombrarse de haber encontrado a los utopistas en Gualeguay en 1830, 31 ó 32.

Bueno, también hay otras cosas muy graciosas de Garibaldi, porque a él le gustaba, como buen italiano, y más de Niza, ir a cantar a la orilla del río. Entonces, por la acústica del agua, o qué sé yo, dicen que cuando Garibaldi se iba a cantar todo el pueblo (entonces tendría diez o quince mil habitantes), todos lo oían, desde las casas más alejadas. Desde el centro, o de más allá, se oía la voz de Garibaldi cuando cantaba las romanzas, las canciones, las barcarolas que le gustaba cantar. Dicen que tenía una voz muy linda. Yo lo digo también en un poema, a todo esto lo recogí, y Amaro también lo dice.

Tan gracioso fue: " el caballero de la libertad " aprendió a andar a caballo en Gualeguay, porque la verdad es ésa, sí, él lo dice también, no sabía andar a caballo, andaba en la goleta esa. Hay que ver, toda agujereada por las balas, las velas, todo, era terrible. El especulaba con los asaltos, con los abordajes. Conseguía gente adicta, o que simpatizaba con él, entonces ¡paf!, a un barco portugués, a un barco español, al abordaje, a veces con cuchillos no más. Una vez, tuvieron que pasar el río Gualeguaychú, ellos se habían desnudado para pasar el río, para no mojarse y aparecieron medio desnudos pero con el cuchillo en la boca. Cuando los otros se acordaron éstos, los ocho o nueve criollos, los sorprendieron y tomaron el barco, portugués.

Era la lucha entonces contra los tronos, contra la Santa Alianza, contra la connivencia, diremos, de la iglesia y los tronos y los ejércitos que los apoyaban, y Garibaldi era carbonario, como decían entonces, de esa secta, que luchaba así, en forma de guerrillas, cuando podían ¿no?

6. FELISBERTO HERNANDEZ

¡Ah, pero si Felisberto Hernández estuvo allá, en Gualeguay!, ¿te acordás Gerarda? Jesualdo lo llevó, porque entonces él actuaba como pianista. Era tan simpático... tenía cuentos, ché... Me acuerdo cuando en el Club Social tocó el piano, un repertorio muy de avanzada, Stravinsky, Debussy, etc., pero era conocido como pianista, nada más como pianista. Y había otro que andaba con ellos cuyo nombre no recuerdo: fueron Felisberto, ése hombre y Jesualdo, que iba a dar una conferencia. Pero fue Jesualdo quien nos propuso a Felisberto. ¡Quién iba a creer, después, el escritor!

Me acuerdo que en lo de Roberto Beracochea , le pedimos que hiciera él (creíamos que, en fin, como tocaba él, le correspondía, por

la acogida que había tenido), la publicidad, en fin... todas esas macanas... en fin: "le corresponde a usted la presentación", le decíamos.Y él tuvo una vacilación, y después una dificultad para hacer esa nota, una gacetillita. Yo decía: "pero este hombre tiene poca práctica, ¿no?", claro, tenía poca práctica, pero del periodismo, porque ¡qué escritor ya era! Pero era casi incapaz de hacer una gacetilla; eso yo lo conozco, de cierta gente, como periodista, mirá, nada. Yo he conocido: gente en Crítica a la que le tocó aprender la maña del periodista, la maña sintáctica, todas las costumbres del periodismo, porque eran escritores, y no podían, no estaban acostumbrados a expresarse de esa forma, y les tocó, les tocó. Yo recuerdo eso de Felisberto, porque me asombró: "pero cómo este hombre no puede hacer 7, 8, más 10, 12 líneas.". "Yo no tengo, no puedo –decía– no soy periodista, no tengo costumbre de escribir estas cosas".

Después fue una sorpresa: cuando yo recibí el primer libro de él ¡qué escritor! ¡Todavía se están haciendo estudios sobre él! Me parece que lo veo contando cuentos andaluces, ¿te acordás Gerarda?, qué graciosos ésos cuentos españoles, no terminaba nunca él, tenía un repertorio...

Tenía esa mujer, grande, ¿te acordás?, que iba a lo de doña Luisa, muy buena moza, yo me la encontré en un congreso de escritores en Mendoza, creo que fue ella, la última mujer de Felisberto. Era una mujer muy buena, ¿cómo se llamaba?, era uruguaya, ahora no me acuerdo y vos tampoco...

Y la primera literatura de él , los primeros cuentos que publicó, una cosa apagada, así, intimista, llena de cosas misteriosas... ¡pero qué escritor ha resultado! ...para Uruguay una especie de Proust, diremos, en cierto modo, aunque, desde luego, eran cosas distintas. Pero ellos están estudiando siempre a Felisberto, y no sólo los uruguayos, sino en toda América, ¡un escritor de primera! Pero allá fue como pianista, y tocó, en el Club Social, a todos los que entonces estaban en "el candelero"...

7. LENINGRADO

[de un sobreviviente del "Aurora", acorazado que disparó el primer cañonazo de la Marina sublevada en Rusia, en 1917]

...ese hombre decidió el movimiento, el momento de la insurrección, con el cañonazo que dio. Porque la Marina iba a dar ya la decisión del principio del ataque al Palacio de Invierno. Entonces se abrieron en abanico, y los grupos armados, esperando las balas, porque no le iban a mezquinar, ¿no?, allá, después del cañonazo, ya con la adhesión de la Marina. Y el viejo tenía una voz, rozagante, ¡me parece que lo veo todavía! Porque, por supuesto, vivía todavía, era un sobreviviente, ¡claro, si estuvimos en el Acorazado nosotros, claro, en Leningrado!

8. POEMA A LA ARGENTINA

¿Te acordás, Gerarda? Lo mandé para un concurso que hicieron acá. ¡Ya me lo iban a premiar! Sí, un concurso que hubo... ¡Ya me lo iban a premiar!

9. A LOS CAUDILLOS (El tríptico del viento)

...uno era el pampero, es Moreno, claro. Y Moreno era todo encendido y todo fuego, ¿no? Moreno era el viento, el pampero ¿no?, durante la Revolución, jacobina, pero en lugar de ser frío como es el pampero, era cálido. Después, el Norte era Ramírez que venía de las palmas y qué se yo, las palmeras de Yatay. Y el Este, venía de allá, de la arcilla, del otro lado, era Artigas.

Cómo el Sur por la quinta luna de las neblinas

(el maya, ¿no?, el maya. Eran las neblinas, el otoño)

diera en alas de fuego contra el sueño del día
que en las vigilias él quería sin esquinas

(sin ángulos, el sur, el viento sur, el pampero)

para la línea ésa que su celeste urgía?

(porque el viento sur limpia ¿sabe?, y queda un cielo, un celeste, clarito. Cuanto más fuerte, más limpio queda, casi blanco, un celeste blanco.)

Cómo se alzó el arcángel con todas las resinas

(claro, el vengador, inflamado)

a fin de hacer el aire que a la Niña debía

(a la Niña, a la Argentina)

paliarle en un azul como de muselina
esa cota que, cierto, el caduceo ardía?

(la cota de malla que debía ya estar... porque la Argentina decía Moreno, debía estar armada ¿no? Pero es cierto que la primera reivindicación era la libertad de comercio, ¿entiende?, para los comerciantes

criollos, del monopolio español. La libertad, la Revolución se hizo primero bajo el signo de la libertad de los comerciantes)

Cómo se hizo de ráfagas que quemaran
a los grumos del frío y esa ráfaga
y esos filos para abrir el camino de la hora

(del momento, ¿sabe?, por el hacha, Moreno, sin contemplaciones, "fusílese sin piedad", con el alzamiento de Alzaga y de Liniers)

que era ya una vara de lis

(...era como una niña, como una azucena ya, era él mismo ¿no?, ésas son palabras de él, de Moreno: "era yo una vara de lis")

muriendo así de Mayo antes del mar y del sino
antes de que lloviese sobre la Niña el triste frío

(¿no? todo, la neblina, todo... Así termina, más o menos, no me acuerdo bien ahora...)

para desarrugar el sol, un crisantemo de cera?"

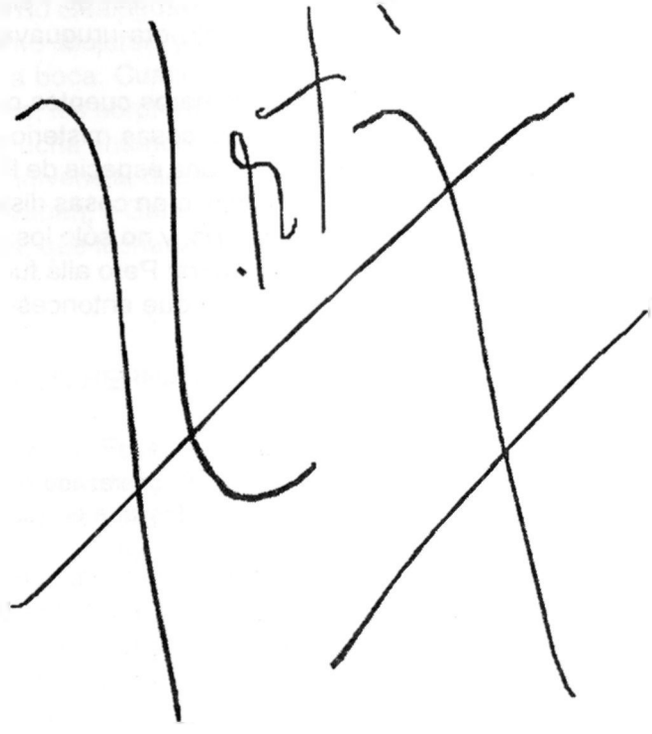
(porque el sol de la bandera, era Ramírez, ¿no?: "un crisantemo de cera" en medio de la bandera, el sol de la libertad era de cera...

10. GUALEGUAY (SONETO)

Le explico esto, que Gualeguay, por ejemplo, que usted conoce, es muy cuadrado, con las calles rectas, y está en una hondonada... visto desde ciertas alturas, yo lo he visto del hospital, así... una parte alta de Gualeguay, en determinadas horas la ciudad parece blanca... que el cielo estuviera adherido. Las cosas se difuman en ese resplandor blanco y parece que fuera como un ave, así, sobretodo por que es clarito. Una mariposa ¿sabe? Una gran mariposa que se ha ido. Ahora, a su vez, como toda mariposa que entra en la flor, la penetra. Usted ha visto, la mariposa penetra en la flor para...

Bueno, Gualeguay, a su vez, tiene cierto pudor, porque es así, medio escondidita, aparte de que está en una hondonada también... y, a pesar de sus celebridades, es humilde, pero a su vez tiene una cosa un poco rara, esos lugares húmedos, donde hay muchos fuegos fatuos, fosforescencias, una cosa ligeramente fúnebre... En las hondonadas esas, donde hay muchos fuegos fatuos, siempre hay una humedad casi flotante, fosforescencia, que parece alumbrar, como la gente dice, con ninfa... Pero, a pesar del pudor, digo, siempre tuvo, fíjese... fue capital de la provincia, lo tuvo a Rocamora, el hombre más avanzado de su época. La primera rebelión contra el poder español, contra las municipalidades, se realizó allí, por otra parte. Fíjese si tenía tradición: allá un tal Casares había iniciado contra el poder español, en un pueblito como Gualeguay, la Revolución. Porque Casares tenía relaciones con Artigas, y se reunían en los guaznales, escondidos... claro, esa gente pagaba muy bien la cabeza de Artigas, y si lo pillaban con Casares, inevitablemente iban a ser fusilados los dos. Con todo, no pudo librarse Casares de que lo fusilaran... Pero Artigas ya había desaparecido, lo digo en el poema "El Gualeguay". Era un individuo muy gentil, delgadito... siempre que hablo de Casares me acuerdo de Gabriel Peri. Gabriel Peri, que fue fusilado...

Aparte de eso, como Gualeguay es una zona rica en humus, quizá la más rica, donde hay humus, mantillo, tierra vegetal como se la llama, la prueba está en los pastos... Y tenía ese círculo de chacras, que eran una gloria... Pero los chacareros, tuvieron que vender las chacras. Específicamente, quedaron completamente deteriorados. A los hijos, los mandaron a las universidad, a ser doctores·, a ser tontos y pedantes... y las chacras fueron abandonadas.



Firma de Juan L. Ortiz

TESTIMONIOS ENTRERRIANOS

EVAR ORTIZ

Cuando mis abuelos se radicaron en Villaguay, por razones de trabajo de mi abuelo, mi padre vivió un tiempo en el campo y debió ir a la escuela a caballo. Y para ayudar en las tareas salía al monte, tomando contacto directo con esa naturaleza que lo impresionó vivamente. Y conoció profundamente aquella "selva" de Montiel, que tanto lo marcó.

Estuvimos como un año y medio en la estación Carbó, al este de Gualeguay, hasta que desarmamos la casa y nos fuimos al campo, a la estancia La Carmencita, llamada así por una hermana de mi padre, casada con don Gregorio Beracochea. Mi padre hasta que se jubiló viajaba en bicicleta todos los días dos leguas de ida y dos leguas de vuelta hasta el Registro Civil de Gualeguay, cuando todavía no estaba la ruta pavimentada. Había un parque que rodeaba la casona de fines de siglo pasado; en algún poema él la menciona como "la casa de los pájaros", porque había miles, millones de pájaros, que venían a las palmeras, a los eucaliptos. Los pájaros eran un espectáculo visual y auditivo, había una cantidad enorme de especies que cantaban y cantaban; inclusive cuando prendíamos los faroles de noche, porque no había luz eléctica en la estancia, los pájaros enloquecían y empezaban a cantar. Así que mi padre se sentaba debajo de las palmeras o los árboles a escuchar y decía que era como la continuación de Mozart o de Bach o de Vivaldi; un coro de miles y miles, sobre todo de tordos y barranqueros, y todos todos cantaban, verdaderamente algo maravilloso.

Después de eso él se jubiló y vinimos a Paraná, compramos una casa a tres cuadras de la actual y a media del río; luego compramos el terreno y edificamos esta casa en la que él vivió hasta el '78, año en que falleció. La casa está sobre la barranca, o sea que el Parque Urquiza era para él una especie de patio, y el espectáculo era continuo: río, barrancas, islas, todo. Así que él siempre siguió vinculado al campo, al monte, al río Gualeguay, al río Paraná, a los pájaros, a los animales, esa fue el entorno permanente de su vida.

Cuando nosotros vinimos a vivir acá, en el año 1960, a esta casa, a Monseñor Tortolo le llevaron "la carga"; una familia vecina fue a decirle: "¡Ay, Monseñor, vio a quién tenemos de vecino, a un poeta comunista". Y Tortolo le dijo: "tengo acá los libros del poeta Ortiz, si todos los comunistas escribieran como él...". Formalmente él nunca fue un hombre religioso, nunca tuvo militancia religiosa, pero de ninguna manera se oponía a alguna religión. Se casó por Iglesia, a mí me bautizaron, así que no había ninguna clase de alergia hacia el tema religioso. Por lo demás él siempre decía que todas las religiones tienen algo en común y que el hombre justamente lo que busca es la armonía oculta en el universo, ese mensaje implícito que está en las cosas más allá de lo objetivo, de lo material. No sé si para él dios era un señor con barba sentado en un trono, rodeado de ángeles; él siempre decía que era una conciencia universal que creó las leyes, y rige, y que en cierta forma está presente en todo, porque es su obra. Esa era la idea, un poco panteísta, que él tenía, aunque de ninguna manera fue un ateo recalcitrante. Lo que pasa es que en una época en que el mundo de las ideas enfrentaba distintas posiciones políticas y económicas, él tuvo siempre ideas socialistas, y en ese sentido formalmente estuvo alejado de la Iglesia. Pero no opuesto, al contrario. Para él las figuras del Mahatma Gandhi, Jesús, Krishnamurti, como tantos revolucionarios de la historia, eran sumamente interesantes.

A la civilización china y otras civilizaciones orientales ya las conocía sobradamente antes de su viaje por sus lecturas; siempre fue un tema que le interó, más que nada por el refinamiento y la exquisitez de estas civilizaciones. También él amó profundamente a los animales, que en algunas de estas culturas son sagrados, intocables; y esa actitud de amor, de reverencia, de cuidado hacia ellos, lo acercó enormemente. Además estaban de los aspectos de la cultura: la sutileza de la pintura, la poesía, las cosas sugeridas. Así que cuando fue, él hizo un redescubrimiento: de China, de Tibet, de las zonas que visitó. Estuvo en el límite con el Tibet, a una altura considerable, y cuando se asomaron para abajo allí estaban las selvas inmensas de Nepal.

En Rusia conoció a toda la elite de escritores músicos, artistas, visitó Moscú, Leningrado y otras ciudades más. Lo que más le impresionó fue el pueblo, su calidez, su espontaneidad, su vitalidad desbordante. Contó que en una oportunidad en el sur, cerca de los Urales, tuvieron que hacer una visita y viajaron en colectivo unos 50 kms. hasta otro pueblo; era de madrugada, estaba oscuro, y los obreros que iban a trabajar a una obra cantaban. El siempre decía que nadie canta como los rusos, esa gente que sin estudio de canto ni de música canta en la iglesias, en los clubes, en todas partes, y canta con una voz estupenda.

Ahora China es otra cosa. A través de los escritores chinos y del Sindicato de Escritores visitó muchos lugares, si no prohibidos,

especiales. Conoció personalmente, porque asistió una reunión, a quien entonces era Canciller, Chou En Lai. Quedó maravillado porque además de ser una persona que hablaba seis o siete idiomas tenía una cultura amplísima, una riqueza espiritual y una capacidad impresionante. Y estando en un homenaje, al llevar una ofrenda floral con la delegación argentina, vieron a la distancia e inclusive estuvieron a dos metros de Mao Tse Tung; el hombre que acompañaba la delegación los hizo acercar y Mao se mostró muy sobrio. Sin embargo los citó para dos o tres días más adelante en la Residencia, ahí lo saludó y le hizo entregar material, libros y unos poemas en chino, con esos caracteres, en papeles largos; y otros en francés, de él, que papá luego tradujo. Mao era también escritor, un muy buen escritor. En una foto Mao está parado, con gorra, la cara como una galleta, grandote, y con el Secretario, que le regaló un sobretodo forrado en piel de tigre de Manchuria a papá. Un detalle de la finura de los chinos: cuando la delegación se volvía, a cada uno de ellos le hicieron regalos, nadie se enteró hasta que cambiaron de avión y vieron las cajas, todas escritas en chino; fueron tan delicados que directamente los mandaron al avión, para evitar hasta el agradecimiento.

Después que vino de Oriente dio una cantidad de conferencias sobre los aspectos literarios y culturales de lo que conoció, no tocó jamás el aspecto político. Se trajo una cantidad de material en francés para traducir y darlo a conocer; poesía china, poesía hindú, poesía de Afganistán, incluso del Cercano Oriente, y sobre esto trabajó los últimos años de su vida, después de su viaje a China. Con respecto a los últimos diez años de su producción poética sabemos que se estaba por imprimir en Rosario, en la Constancio C. Vigil. Allí hubo un procedimiento en la época del Proceso y quemaron todo lo que había, todo, en un horno. No solamente lo de mi padre; todo lo que estaba en proceso de impresión: originales de una cantidad de escritores, traducciones, libros de psicología, educación; una desgracia completa.

EMMA BARRANDÉGUY

Ortiz en Buenos Aires venía siempre a mi casa en Lavalle 357, y ahí tomábamos grandes mateadas y me encargaba cosas, o que le vendiera esos vales para colocar anticipadamente sus libros; yo trabajaba en Crítica, iba a la Redacción, y: "cómpreme un vale". «¡Pero quién conoce a ese poeta, dejáte un poco de joder querés, a tu poeta no lo conoce nadie!", me decían. Rezongaban los muchachos, pero igual compraban. Y bueno, yo le mandaba la plata, y Juan me mandaba otros vales, y así...

El estaba suscripto a revistas francesas, en la última etapa a "Lettres Françaises". En la librería Fray Mocho, que todavía existe, en Sarmiento y Callao, hacía yo las suscripciones, sería en 1940, más o menos. El iba por pocos días a Buenos Aires. Lo primero que quería era tomar mate, y comer torta de ricota, le gustaba con locura, así que íbamos a una de esas confiterías de Corrientes y comíamos esa torta.

Juan Ortiz y el Grupo «Claridad»

(texto escrito por E.B.)

Quiero agregar una líneas sobre la Agrupación «Claridad» que fundáramos en Gualeguay con Juan y con Hartkopf para hacer efectiva en 1932 una tendencia que, por cierto, nos unía y respondía a los cánones de la época: la inclinación hacia una izquierda imprecisa pero que auguraba cambios importantes durante el siglo. Por supuesto que la Unión Soviética estaba en sus comienzos y soñábamos con un lugar sin fuerzas militares, sin matrimonio obligatorio para permanecer en el régimen legal y con adelantos educativos y una mejor distribución de la riqueza, cosas todas que no dejaron de ser sueños.

Estar contra la guerra quizás fuera lo más lógico de todo, por eso «Claridad» organiza una exposición sobre las víctimas de la guerra del 14, que creó inquietud en el ámbito pueblerino donde comenzaron a atacarnos con encarnizamiento.

Organizo, por ese entonces, la publicación de mis primeras poesías que están totalmente dedicadas a «redimir al proletariado urbano y campesino».

Ortiz está presente en todo y, como era imposible reunirse en «Claridad» por mi condición de única mujer que no podía salir sola en horas nocturnas, las reuniones se hacían en casa, donde estudiábamos «El Capital» de Carlos Marx, editado por Maucci de Barcelona y que desde allí venía en fascículos. Quiero decir que, sin un guía empapado en el asunto, el tema de la plusvalía nos excedía, pero insistíamos en conocerlo para organizar nuestros intentos de penetrar en la literatura marxista.

Sin descuidar la literatura misma, adherimos al grupo de Boedo que, por ese entonces editaba la revista «Claridad», de tendencia socialista o izquierdista. Se hace notar, por los nombres de nuestra agrupación y de la revista, que nos inspirábamos en el grupo «Clarté», dirigido en Francia por Henri Barbusse, militante del P.C.

La actividad era intensa y los contactos semanales adonde nunca faltaba Juancito Ortiz con su bicicleta. Teníamos relación con la Capital gracias a un camarero del ferrocarril que nos visitaba periódicamente y traía material fresco y revolucionario.

Asimismo nos vinculamos con Raúl González Tuñón, que fue mi maestro, y llegó a venir de visita traído por la GAC (Gualeguay Agru-

pación Cultural) que dirigía Roberto Beracocha, también miembro de nuestra «Claridad», y constante cultor de temas literarios de izquierda en esos momentos.

Ortiz comenzaba así su militancia, que nunca desmintió a pesar de su espíritu delicado y exquisito, que es lo que actualmente destacan los comentaristas.

Fueron momentos de audacia y compañerismo que templaron mi espíritu permitiéndome decir, como Juan Ortiz, sus inolvidables palabras: «¿Cuándo, cuándo, el amor no tendrá frío?»

EISE OSMAN

El Dr. Larcho conectó a Juan con Gogol, con toda la literatura rusa, y esa literatura rusa fue como un caldo de cultivo de su afán intelectual. El le debe mucho a Larcho, y eso hay que rescatarlo, digamos que fue una figura central en su iniciación. Juan lo equiparaba a Tostoi, porque iba en el sulky. Juan decía: "yo conocí la literatura rusa por él, por Larcho". Era un hombre intelectualmente extraordinario, humanamente valiosísimo. Además un hombre progresista. Posiblemente ese contacto de alguien virgen de Villaguay, de Puerto Ruiz, con un hombre de esa dimensión, fue el inicio de su inquietud posterior. Porque el núcleo donde uno se forma, digamos en la adolescencia, en las primeras lecturas, tiene mucha importancia. Y hay que imaginarse intelectualmente qué habrán sido Gualeguay, un pueblo chiquito, y Villaguay, en aquella época. Que venga alguien con las características de Larcho lo tiene que haber sorprendido enormemente, habrá sido como un despertar.

Gualeguay es un pueblo muy conservador y sin embargo da ese núcleo de gente, Mastronardi, Ortiz, a través, pienso, de una reacción dialéctica de oposición. No surgió porque había un núcleo cultural que dio otro núcleo, no. Surgió en contra de todo ese conservadurismo que es Gualeguay, fue una reacción. A veces las cosas culturales surgen más por reacción que por acción, por la contradicción misma con el medio, por una especie de acecho de la misma Gualeguay contra ellos. Hegel decía: "los conservadores son los mejores revolucionarios", claro, por la reacción que provocan. La gente de izquierda siempre queda como figura pintoresca en los pueblos chicos, los ven como tipos díscolos, medio despistados, que no son malos, pero a los que no hay que darle mucho artículo. Están fuera de contexto de las apetencias de la población; exceden lo que pueden pensar los demás, y esto los pone off-side. Es así: no participar de las apetencias de la población, de sus valores, de alguna manera es estar fuera de ella.

Larcho le habrá hablado de los escritores rusos, de intelectualmente qué habían sido. Y Ortiz me contó de su influencia de la literatura rusa, y en esos momentos Tostoy y toda esa gente andaba, si no en el anarquismo, por lo menos en una línea de izquierda. Y Kropotkin y todos ellos, para qué decir... Y bueno, creo que Larcho lo introdujo en ese fermento y pienso que Ortiz debe haber estado influido por eso. El fue contemporáneo de una cantidad de acontecimientos históricos, pero fue un conservador en cuanto al paisaje. Su raigambre en el paisaje lo hace medio estático con respecto a lo otro, aunque su compromiso humano haya sido histórico. Pero su compromiso es más con el paisaje, me parece. Ortiz tenía una posición muy panteísta, lo veo como un religioso de la naturaleza.

LUIS SADI GROSSO

Juan tenía adentro el ritmo, el oído rítmico. No sabía cómo hacer para sacárselo. Andaba desesperado por eso. Decía que había que tener cuidado con ese tipo de traiciones que hace "la sabiduría antigua" en uno. Me decía: "me persigue la prosodia de mi juventud". Luego yo le hice la antología ésa, del '58, que hablaba del poema libre, de abandonar la "estrofística" que había llevado a tanto macaneo por obligación del metro y de la rima: por tener que ajustarse a ellos, había que macanear. Muchas veces me decía: "vos no tenés habilidad, lo que tenés es suerte, por no decirte otra cosa... ¡Cómo, cómo le retorcés el cogote, vos, para cerrar una cuarteta!" Porque a él, la estrofa fluida, bien terminada, le gustaba muchísimo, se le caía la baba. Ahora, no sé, yo no le conocí poemas "estróficos" verdaderamente fluidos, le costaba trabajo. Por eso Banchs le gustaba, a pesar de que Banchs macanea bastante: con tal de no perder ese hilo fluido, repite o dice cualquier cosa; lo hace bien, pero es para "cerrar", para que quede como flotando...

Cuando Juan se ponía a hablar, a comentar, eso era lo único, casi, que me interesaba. Que me leyera, aunque fuera una cosita chiquita, pero que me la contara, el cuento de cómo era, eso, lo demás, el poema, casi no me interesaba... Era como decía Borges de Macedonio. Cuando Juan se ponía leerte algo, un poema, decía: "te iba a leer algo...", y mientras lo iba leyendo, te iba explicando. Porque los poemas de él están llenos de "claves", indescifrables, absolutamente particulares. Si él no te decía "esto es tal cosa", vos no podías saberlo nunca. Y cuando empezaba a explicar todas esas claves, escondidas, cómo trabajaba el "mecanismo", por qué esta palabra estaba acá, o allá, bueno; eso era lo que yo quería oír. El poema no me

interesaba, me interesaba el comentario. Para mí el caso de Ortiz fue como el de Macedonio: desaparecido Macedonio, hay que reconocer que desapareció todo, se acabó; lo que quedaron son unas hilachas escritas ahí, que no tienen nada que ver. Era con él, él tenía que leer y comentar, él. Eso era la poemática de Ortiz. Como decía Borges: "Yo no sé cómo les puede gustar Macedonio, si no lo vivieron a él."

Todos cuentan que Borges le tenía miedo a la ironía de Mastronardi, cuentan que se quedaba expectante para que no se le notara que no había "pescado" la clave de la ironía, que recién le iba a estallar cuando llegara a su casa. Finísimo era Mastronardi: "parecía una yilé en un bolsillo", decía Ortiz de Mastronardi. Y se ve en las "Memorias de un provinciano", cómo se especializó en esa fineza de la ironía. Y fijáte vos lo que es la necesidad de "venganza", que tiene uno, cuando se ha dado cuenta, y le da vergüenza ejercerla, creo que todos tenemos eso, nacemos con eso: cuando los diálogos con Carrizo por Radio Rivadavia, él le tiraba nombres a Borges y por ahí le preguntó: "¿Y Mastronardi?" y se acordó del modo de escribir de Mastronardi y dijo: "ese como dialecto que usaba Mastronardi". Eso fue lo máximo que le concedió como estilista a Mastronardi. "¿Y Ortiz?", le preguntó Carrizo. "No lo conozco ", dijo. "No lo conozco".

Un día me dice Horacio Esteban Ratti: "yo no sé si Ortiz se burla de todo el mundo". Todo lo que hacía en la conferencias era tirar los papeles para romper la formalidad, estaban todos pendientes y él dejaba caer los papeles y terminaba buscándolos por el piso. Ratti –Juan ya les había dicho que me iba a llevar– me dice: "¿Vos sabés lo que nos hizo Juan a nosotros?: le paramos un ómnibus en el medio de la calle, se lo paramos entre todos, un colectivo enorme, para que subiera, y cuando va a subir se vuelve y dice: "bueno, saludos a éste, y saludos a no sé quién, y saludos al otro", y empezó a mandar saludos a todo el mundo, y el colectivero furioso decía: "¡vamos, vamos!", en medio de la avenida, con todo ese tránsito, y él volviéndose para mandar saludos a todo el mundo!"

Reinaldo Ross, que era mayor que yo unos catorce años, murió a los cuarenta y siete. A Ortiz le interesaba mucho su escritura, pero además el conocimiento que tenía Reinaldo de la fauna y la flora del Delta. Era un gran amante de la naturaleza, un tipo extraordinario. Yo creo que Juan deseaba ser como esa gente, sentir la naturaleza como la sentía Reinaldo. Decía: "¡cómo siente el río este muchacho, y uno lo siente en él!", porque cuando Reinaldo hablaba...

Cuando Juan estaba escribiendo "El Gualeguay", me llamaba por teléfono: "vení, vamos a lo de Jávega", me decía. Vicente Jávega, era un personaje, un abogado, trabajaba en Tribunales, era secretario en la justicia federal. Ahora, él hizo su vida, casi toda, en el río, en una investigación minuciosa, sobre todo de aves, del canto de aves. Pasaba horas, cientos de horas, con el grabador, con el agua hasta acá, esperando que viniera a cantar la calandria, arriba de un sauce, a las dos de la mañana. Y dibujaba, tenía carpetas y carpetas de documentos, y Juan me decía, cuando empezó con "El Gualeguay": "vamos a lo de Jávega". Porque decía, "mirá, es matemático para investigar, no hay un documento que sea tan infalible como ése."

Gualeguay

(texto escrito por L.S.G.)

A las once y veinte salimos con Ortiz hacia la barranca del parque. –Busquemos entre sol y sombra bajo las hojas– dijo –porque la sombra sola está muy fría y el sol está demasiado picante–. Habíamos atravesado los jardines matutinos con ligeros altos y comentarios sobre las hormigas agricultoras y el finísimo mundo que descansa entre las gramillas.

Pero ya estábamos sentados, uno para leer y otro para escuchar. Preparados y en lo mejor del tiempo: ni frío ni calor, ni viento ni nada. Sólo una tibia felicidad, y el parque verde con su leve rumor de vida; el río allá en lo hondo, fuerte y nuevo en la mañana. Y a lo lejos el polvo iluminado y ascendiendo hacia el cielo, sobre las vagas islas de los límites.

Las calles, también; ¡qué bien! Una de cierta huella, otra que moría en quintas frutales, otras por donde llegaba la estación con sus primeros anuncios. En fin, ¡las calles memoradas del poema!

Sobre una lancha –cuánto tiempo hacía que no la veía– que en ese momento navegaba río abajo, puse los ojos y me dejé llevar pensando en los artistas y paisajes que estaban terminando de ingresar en mi imaginación por la vía del poema a Gualeguay. Ortiz estaba ya en el brindis del poema, y le oí decir ¡salud!, desde muy lejos.

Una arañita roja de patitas negras, pequeñísima, subía por la ropa del poeta. Era tan cuidadosamente vigilada en su perfección, era tan alhaja natural que me pareció desprendida del poema que acababa de leerse.

JUAN JOSÉ MANAUTA

Yo le había acercado mis primeros poemas. Entonces él era un hombre que no hacía muchas críticas, en fin... leía con simpatía. Ahora, pensándolo bien, hubiese querido que fuera más rígido, más severo, conmigo. Pero, creo que era igual con Veiravé, el otro poeta que estaba en Gualeguay y que le llevó sus primeros poemas.

El nos leía, era una delicia, todos sus poemas, recién sacados del horno. Además, tenía la humildad de recibirnos, a unos imberbes, pero igual nos leía, con respeto, y esperaba nuestra opinión, nuestra reacción. Hay un poema, "Villaguay", que recuerdo que nos leyó. A él le gustaba mucho Villaguay. Porque en Villaguay está mucho más presente el monte que en Gualeguay. Gualeguay es ya la llanura, y ni siquiera hay colinas que empiecen...

El leía muchísmo, permanentemente. Se gastaba el dinero que no tenía en libros que pedía de Europa, como por ejemplo, la revista "Commune", que recibía de París, también "Lettres Françaises" y "Les Nouvelles Literaires". Y, desde luego, leía a Aragón, Bretón, y toda la vanguardia surrealista que en esa época adhería a la revolución. Así que solía leernos en francés y nos traducía. Otros poetas que leía, recuerdo, eran Hilarie Voronca, que era un rumano y a Boris Pasternak, el poeta.

De la literatura argentina no escuché que le entusiasmara algún autor en especial. Aunque pudiera tener alguna simpatía, no le entusiasmaban. Tal vez Raúl González Tuñón, por quien tenía un gran cariño, y a la vez Raúl adoraba a Juan, pero su afinidad poética no era ésa. Tal vez con el santafesino José Pedroni, tal vez había una similitud con él. Pero que lo entusiasmaran como los surrealistas franceses, no conozco. Con respecto a la poesía entrerriana de Panizza o Saraví, aunque no adhiriera, era muy benévolo, no los denostaba abiertamente, aunque tenía una ironía tremenda... no era que les perdonara la vida, sino que realmente no le interesaban. Más bien le ocasionaban una sonrisa, ni siquiera reía, más bien sonreía.

A veces yo lo acompañaba a "La Carmencita", que era un campo de Beracochea, un pariente de él. Tenía un casco, bien puesto, quedaba a unos diez kilómetros de Gualeguay. Entonces, por invitación de él, íbamos al medio del campo, y nos quedábamos sentados ahí, sin hablar. Él decía: "no hay que hacer ningún ruido" y entonces escuchábamos el silencio poblado del campo. Y eso era un deleite, era algo maravilloso, y era un ejercicio que hacíamos casi cotidianamente, es uno de los recuerdos más gratos que tengo.

Con respecto a "El agua y la noche", es cierto que fue Mastronardi quien le pidió los poemas y se los llevó, si no, no sé que hubiera pasado... a veces suceden estos pequeños milagros, ¿no? La amistad con Mastronardi...claro, pero encontrar la afinidad poética de Juan con alguien era muy difícil, aún en la Argentina. De modo que Juan era un solitario, un poeta único y pese a que indudablemente Mastronardi es un gran poeta, me parece, no es de su calibre, es otra cosa. Él, Juan, podía ser amigo de todos los poetas, pero afinidad poética era muy difícil que encontrara. Tal vez por eso se refugiaba en los de Europa, pues no encontraba hermanos de sangre poética.

Rafael Alberti también pasó por Gualeguay, creo que por Juan. Por Juan, Gualeguay recibió visitas insospechadas: Borges –aunque más por Mastronardi– Castagnino, Berni tal vez...Alberti consideraba que la poesía de Juan era un caso muy especial. En una conferencia que dio en La Plata mientras yo era estudiante al [illegible]co que citó fue a Juan, y yo, que estaba presente, le pregunté por qué y él me dijo: "yo no vine aquí a citar a nadie, sólo que me parece verdaderamente un caso especial", y luego tuve que explicarle a mis propios compañeros quién era Ortiz, porque en La Plata, en Buenos Aires, no existían ediciones de Juan en esa época, nadie lo había leído ni lo conocía.

Una vez fui a parar al Departamento de Policía, en Paraná (fue un 9 de julio, o algo así, a mí siempre me ponían preso en alguna fecha patria..) la única visita que recibí fue la de un amigo, Pedrazzoli, que también era amigo de Juan. Porque nadie se animaba a venir, la gente tenía mucho miedo, habían logrado infundir el pánico diciendo que habría fusilamientos y esas cosas. Entonces, Julio Pedrazzoli me dice: "mirá, estuve con Juan (había un policía parado en la misma habitación) y te manda esto", y me da un cigarrillo armado, no una caja, ¡uno solo! Yo me di cuenta que era un armado de los que fumaba Juan y lo guardé inmediatamente en el bolsillo, antes de que el guardia se diera cuenta. Después lo desenvuelvo, y en el papel había una carta que me había mandado, en el mismo papel que usaba para escribir sus poemas...era su letra, minúscula, esa letra casi ininteligible, en esa tira de papel.

Cuando Juan venía a Buenos Aires, solía parar en la casa de Córdova Iturburu, y ahí yo lo veía siempre. Venía con muy poco dinero, lo necesario para el viaje y para trasladarse para ver a los amigos. Entonces se reunía con González Tuñón, con Portogalo, con Petit de Murat, con Luis Emilio Soto... Cada vez que yo me sumaba, aparecía alguien...a Vicente Barbieri fuimos a visitarlo con Juan y con Petit de Murat al hospital Rawson, tenía tuberculosis, estaba terminal y se alegró mucho, pues nadie se animaba a ir por temor del contagio.. Desde luego, también veía a Mastronardi (era por 1944, que fue un año muy duro, de mucha represión política y después en el '45 hubo más apertura, a fines del '45 hubo otra *razzia*, y en el 46 fueron las elecciones, que ganó el peronismo). Juan era amigo de todo el mundo y le tenían una estima increíble...porque, uno advertía que se lo conocía más en Buenos Aires que en Entre Ríos. En Gualeguay nadie sabía nada de él, no se lo apreciaba intelectualemente ni como poeta. También se reunía con Nalé Roxlo, que era un tipo de reírse, porque contaba un chiste tras otro, sin parar.

Yo me recibí de maestro, entonces decidí ir a Buenos Aires a estudiar literatura; mi familia se oponía, no sé si Juan tuvo algún tipo de intervención con mi viejo, el hecho es que aceptaron. Y entonces entré en la facultad de Humanidades en La Plata. Yo le mostré a Juan los programas, la lista de profesores: Amado Alonso, Henríquez Ureña,

Arturo Marasso, Arturo Capdevila, Abraham Rozenvaser, que iba a excavar a Egipto y era un historiador de primera línea... Juan me dijo, me acuerdo: "vas a la mejor facultad del mundo, esto es bárbaro", estaba enloquecido con lo que yo estaba viviendo. Bueno, él conocía a toda esa gente.

Yo lo visitaba durante mis vacaciones en Gualeguay, era al primero que iba a ver; yo ya me había afiliado a la Fede, en La Plata. Él nunca había insistido ni había dicho nada para convencerme, para influir sobre mi decisión política y esas cosas, y entonces, fui y le conté que estaba en la Juventud. El se emocionó, me hizo entrar a un cuarto y me dijo: "mirá, te voy a mostrar una cosa". Tenía la colección completa de la revista "Commune" que dirigía Romain Rolland, abrió el ejemplar en la página central, estaba, a toda página, el carnet de afiliación al P.C. de Anatole France, nada menos; además de toda la pléyade de escritores, artistas, intelectuales, estaba Anatole France, y eso que era un insospechable...Entonces Juan me dijo: "ahora, vos sos compañero de Anatole France".

RICARDO ZELARAYÁN

A Juan Ortiz lo conocí en el año '42 ó '43 en Paraná. El había establecido un diálogo con Reinaldo Ross, un poeta del lugar. Reinaldo amaba la naturaleza, y a Juan le fascinaba especialmente eso. Me enteré de que la familia lo sepultó junto con su obra. Después hice a Juan un reportaje para *Clarín*. Improvisaba sobre su poesía, los orígenes, las posibles influencias y una serie de cosas más derivadas, como el caso de Garibaldi, el piratita de río. Remonta el río Gualeguay y lo cazan. Y después lo tienen semiprisionero en la biblioteca del Dr. Carullas, que era masón. Y a Garibaldi lo hacen masón, la versión es ésa, me la contó el viejo. Después el tipo es el creador de la Italia actual; agarra la bandera francesa y le saca un color y hace la bandera italiana. Si Italia no existía. Después el viejose puso a hablar acerca del gaucho, contra la cultura rioplatense, y a recitar ante la vista del río. La entrevista duró dos días, fueron dos cassettes de 120 minutos, pero se perdieron, como todo otro rastro de aquellas palabras de Ortiz. En el diario hubo que reducir la nota; publicaron una mínima parte.

En cuanto al mito Ortiz, no ayuda a sus poemas. Estar en el bote de pescador o en la humilde casita a orillas del Paraná, como decía *Crisis*... A alguien que se ha convertido en mito ya no lo leen. Y editar su obra completa en un solo libro, un único volumen, resultaría energúmeno, sería sacarlo del cuerpo pequeño de la letra. Al que escribe un poema en un grano de arroz, imaginate, largarle las obras competas así es terrible. Para que se lo empiece a leer sería mejor hacer una antología, si es posible agregarle algún inédito, intercalar algunos trabajos, pero de ningún modo las obras completas.

Lo notable es la editorial Biblioteca de Rosario, que lo edita. Se llamaba Editorial Biblioteca Constancio C. Vigil porque hicieron una encuesta entre la gente de Rosario para ver qué nombre le ponían. Entonces entre los escritores la gente eligió ese nombre por eso de «La Hormiguita Viajera», los chicos y todo eso. Y la Editorial Atlántida le hace juicio y por eso queda Editorial Biblioteca, nada más.

SERGIO GASPARIN

Para llegar a la casa de Juan había que ir despojándose de camino. Entrar lentamente en una especie de "velocidad vegetal" algo narcótica. Verlo a Juan desplazarse en una suerte de ritmo persistente, acuático, concertaba una quietud que llegaba a confundirse con inmovilidad, pero era el lado visible de una economía de movimientos. Una tarde como tantas íbamos con Aranda para su casa, (veníamos de la "facultad" a la "escuela de la barranca"). Al llegar lo vimos sentado en ese rinconcito de cemento que estaba a la entrada, y en el que sólo él podía caber. Estaba tan absorto, frente al río, con la mirada perdida entre las islas, que ni se dio cuenta de nuestra presencia. Creo que dijimos algo para saludarlo. Tardó un tiempo en respondernos:
"–Acá andamos... poniendo en orden ciertas cosas..."

La banda de adolescentes que lo circundábamos en sus últimos años lo teníamos a maltraer. Lo asediábamos todo el tiempo, algunos por desenfrenada pasión poética, otros por no tener mucho que hacer. Entonces él aprovechaba la elipsis de algún reportaje para mandar mensajes tales como: "estos muchachos a veces vienen hasta excederse" o "me ocupan un tiempo muy valioso" o en otros casos "se me rompió la máquina de escribir... estoy esperando la llegada de algún amigo que me la pueda arreglar...", etc.

A sus convicciones no se podía reprochar inconsecuencia alguna. A tal punto que al atardecer, aventaba los mosquitos en su apogeo espantándolos con leves movimientos o bien soplándolos para no dañarlos, práctica asidua –según decía– entre los monjes budistas. Igual tratamiento respetuoso dispensaba a todo bicho que se le aquerenciara, fuera gato, pájaro o insecto. De ahí que en la casa no prosperara el consumo de venenos o pesticidas, pues conspiraban contra la vida de nuestros "compañeros de planeta". Respecto a las hormigas del jardín, había aprendido de Horacio Quiroga a "distraerlas" ofreciéndoles cáscaras de naranja, pues las preferían a las rosas. Para

cada caso, una solución. Alguna vez comentó que una joven locutora de radio, seguramente sensible a su prédica, arremetió contra los pesticidas en defensa de insectos y pájaros, víctimas mortales de sus efectos. Según Juan, hasta ahí todo iba bien. El problema vino cuando tuvo que leer la lista de auspiciantes del programa. Parece que uno de los principales era una empresa de pesticidas de reconocida marca.

En este contexto, jamás hubo en su "estudio" presencia más extraña, por mortífera, que una tremenda gomera. Muy a la mano, descansaba sobre algún tomo depositado en el piso. Pasaron varios días y la gomera seguía ahí, a la vista, para intriga de todos. Alguien no aguantó más, y lanzó la pregunta inevitable: "Lo que pasa –ensayó a modo de explicación– es que el vecino les compró un rifle a los chicos, y hacen de las suyas con los pajaritos... entonces cuando se posan en el árbol, yo voy despacito por atrás y con la gomera los advierto para que salgan volando..."

Cuentan que en 1949 Rafael Alberti visita a Juan en Paraná. Salen a caminar por el Parque Urquiza. Al pasar por el Arzobispado, Monseñor Millán que iba para la Catedral, lo reconoce y hace que su chofer detenga el automóvil, ofreciéndoles acercarlos. Alberti y Ortiz aceptan, y continúan su camino con el cura, que los deja en el centro de la ciudad. Ambos se van de copas con otros poetas en una jornada que deja a Juan a las 4 de la mañana en su casa. Gerarda, que los había visto salir cerca del mediodía lo increpa: "¡Pero Juan, mirá la hora que es, adónde estuviste!". Juan, apelando rápidamente a su memoria, le contesta: "¡Pero mujer, con el Arzobispo, con el Arzobispo!" Su casa en la Costanera Alta, sobre el Paraná, estaba ubicada enfrente del Palacio del Arzobispado. Él siempre decía que tenía protección porque "estaba bajo la venia del Señor".

Conocí a Juan a principios de la década del '70, yo era muy chico, tenía 13 años, pero él ya era amigo de mi padre, de modo que había un antecedente de conocimiento previo. Mi padre, Osvaldo Gasparin, fue uno de esos jóvenes intelectuales que venía del anarquismo y tenía afición por las letras, pero ya en esa época no se frecuentaban. Yo fui con un amigo que lo conocía y era un poco mayor que yo y como éramos muy lectores, el viejo nos abrió las puertas, que en realidad estaban abiertas para todo el mundo. Ahí empezó una relación que duró hasta su muerte, en el '78, cuando yo estaba en Paraná. Muere en una situación de indefensión muy grande, en una especie de soledad producto de que ya la mayoría de sus amigos había muerto, circunstancia profundizada por la represión del proceso militar. Toda la gente que había estado cerca –los que habían editado sus obras, los que lo frecuentaban, sus amigos– y que se había logrado salvar, estaba exilada, lo que acentuó la situación de orfandad. De pronto quedamos una serie de muchachitos ahí atendiéndolo, ya desde años antes del '76, porque la represión fue muy fuerte y no estaban bien vistas las reuniones y menos intelectuales, de gente con compromiso y posturas definidas en la cultura, en la política, que en el caso de Juan es una consecuencia de su pensamiento y su trabajo de toda la vida. El mecanismo de mi relación con él empezó como un intercambio de libros. Yo lo visitaba una vez por semana, me llevaba libros, iba a mi casa, los leía, iba a su casa y se los devolvía. Después empecé a prestarle libros a él y ahí, en medio de lecturas de sus poemas y charlas, surgió algo que no sé si llamar enseñanza, pero sí una fuerte transmisión de lo poético. A él no le interesaba enseñar sino aprender, decía que maestro es el que aprende. Lo visitábamos muchos, algunos están hoy fuera del país, otros están aquí, con algunos me sigo viendo, pero quizá yo fui el que más estuve cerca de él en todo este lapso, con alguna interrupción porque viajé. Fuimos, como él decía, "amigos de libros y de otras cosas..." Creo que esto de la transmisión se imponía, no sólo afectaba a los jóvenes, porque había gente que venía de otros lugares, por temas de entrevistas o reportajes. En Juan encontraban no sólo la riqueza de su experiencia poética sino su "onda" de abrir siempre las puertas de su pensamiento y de su casa a la gente.Todos tenían una suerte de respeto o veneración por su persona y su poesía, naturalmente.

Yo demoré un tiempo en leer sus poemas. Había un circulante que decía que lo que él escribía era un poco complicado, complejo, que no todo el mundo lo podía entender. En base a esto comenzó a leerme sus poemas y a comentármelos, y a lo que no entendía él le daba otros horizontes, y esto fue para mí una de las cosas más ricas, como un plus más allá de la lectura del texto propiamente dicho. Había sucesos personales o de cierta intimidad que no estaban explícitos, y en la transmisión oral yo los conocía, sucesos históricos referidos a la provincia misma de Entre Ríos, o de otras provincias, bueno, toda una postura suya de mucha definción sobre la política y la cultura en general. Precisamente yo diría que una de las patas del mito que tomó la figura de Juanele fue restringirlo a una poesía bucólica, o de evasión en el paisaje a través de la contemplación de la naturaleza, en una suerte de retiro espiritual intemporal. Creo que va exactamente en contra del contenido más específico de su poesía en muchas vertientes, sea la histórica o la social. Desde su infancia él se halla muy preocupado por el movimiento social; adhiere y hasta milita activamente en el anarquismo, participando en grupos literarios o políticos. Una imagen, sin duda, muy distinta de aquella bucólica que se ha impuesto. Esto tiene un asidero: era un conocedor muy profundo de la naturaleza de la provincia, por erudición y por conocimiento personal, porque vivió en el campo mucho tiempo o en un lugar como Gualeguay donde la presencia de la naturaleza es muy fuerte, y esta disposición suya lleva un conocimiento de los animales, de la aves, de las plantas, de los movimientos del río. Además estuvo siempre rodeado de gente que,

profesionalmente o no, era estudiosa de estos temas. La actitud bucólica por el contrario es de cierto desconocimiento.

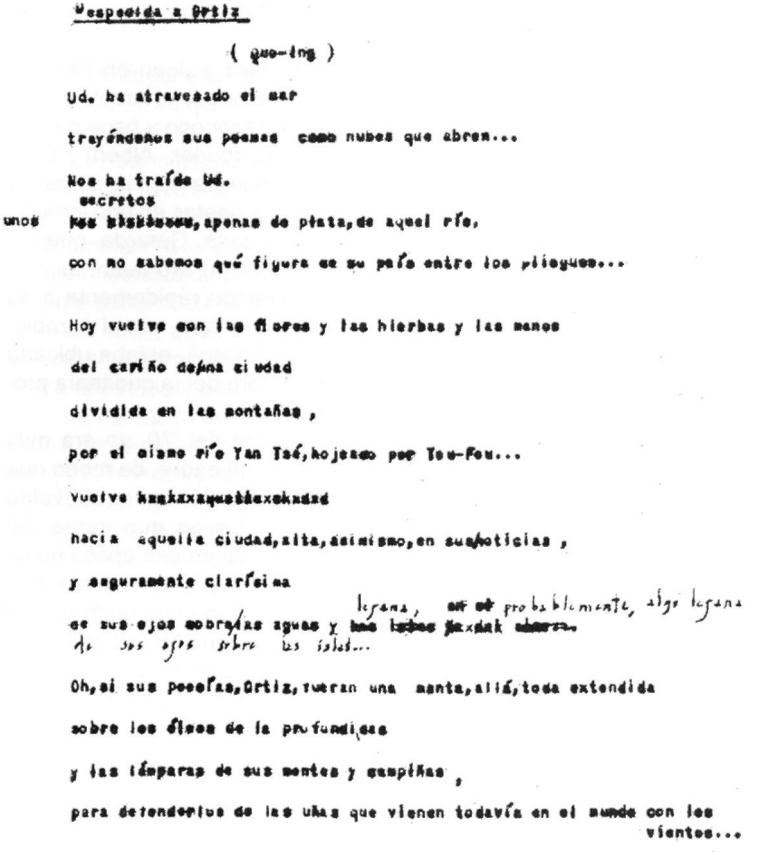
Era un gran, un empedernido lector, que no desperdiciaba nada. Tenía una actitud de no discriminación, podía leer dos escritores antagónicos al mismo tiempo, y esto lo prueba su trabajo, la diversidad de autores que trata. En sus traducciones algunos tienen una marca fuertemente política, revolucionaria, y junto a ellos aparecen, por ejemplo, poemas de una cortesana china del siglo XII. Estaba abierto a leer sin ningún tipo de prejuicios: podía apreciar a Prévert con su simpleza y al más sofisticado Mallarmé. Algo curioso era la recurrencia de su memoria respecto a ciertas lecturas. Antes de su muerte era frecuente escucharle viejos poemas, viejos sonetos, que conoció de toda su vida, viejas lecturas que quedaron suspendidas pero nunca desaparecieron; aun las lecturas "prehistóricas" reaparecían cíclicamente, Nerval, Mallarmé, Barret. O poemas suyos de su juventud que fue rescribiendo a lo largo de los años.

A propósito del francés, Ortiz afirmaba que buena parte de la cultura parisina había sido nutrida por el talento de los provincianos (como René Char), o por extranjeros que escribían en francés (Verharen, Voronca). Sus traducciones principales son de lengua francesa, a partir de las suscripciones a revistas y publicaciones de ese país. Su dedicación a esta actividad era extrema: tradujo casi enteramente a Aragon, a Eluard, a Voronca... Se animó incluso con traducciones del inglés y del italiano. Y aun tradujo a poetas chinos, con la ayuda de gente de las universidades chinas que sabía español; a veces lo hizo directamente del francés.

Su biblioteca era el suelo; allí se abanicaban los papeles de uso cotidiano. Lo que no utilizaba se arrumbaba en los estantes, hermanándose muchas veces a las telas de arañas. Era un gran obsesivo del trabajo, pero, paradójicamente, dejaba muchos fragmentos abandonados, ofrecidos al descuido y a la pérdida. No se puede decir que Ortiz tuviese un archivo, era el antiarchivo. Vivía intensamente la poesía y para nada estaba fijado al registro escriturario. A medida que construía su obra, hacía acotaciones que actuaban como apoyatura o soporte de estos textos. Nunca pensó que su escritura alcanzara un nivel superior a lo que sentía en aquellos momentos en los que conformaba el poema. El estatuto que le daba a la escritura era francamente vivencial, mucho más, sin duda, que literario. Privilegió siempre el instante que vivía ante toda circunstancia o sucedáneo.

Es de destacar su sentido del humor, producto a veces de una ironía feroz. En su biblioteca del suelo, por ejemplo, una vez que su nieta había empezado a deshojar cierto libro importante, dijo sin inmutarse que era una crítica demoledora y muy justa.

No tenía el sentido de lo lleno, de lo acabado o cumplido. Nada más alejado de lo que lo llevaba a escribir, sin solución de continuidad y sin embargar a los poemas ya escritos de un sentido acumulativo, que considerar a su producción cerrada, consumada. La conjunción de sus libros para "En el aura del sauce" fue en principio idea y voluntad de sus amigos, de la admiración y la amistad de la gente que lo rodeaba. El de ningún modo había pensado sus poemas en el sentido de una obra completa. Llegó ese momento por simple sedimentación y acumulación natural de textos, sin ninguna inicial preocupación por una totalidad cerrada. Cuando leía en privado él se sorprendía de todo lo que había escrito, como si no llevara cuenta. Cada poema inacabado renacía en otro, en un encadenamiento infinito, sin término. Veiravé en su libro deja constancia que muere envuelto en dos o tres poemas que se niega a dictar.



Despedida a Ortiz

(Quo-Ing)

Ud. ha atravesado el mar

trayéndonos sus poemas como nubes que abren...

Nos ha traído Ud.
secretos
unos ~~los bisbiseos~~, apenas de plata, de aquel río,

con no sabemos qué figura de su país entre los pliegues...

Hoy vuelve con las flores y las hierbas y las manos

del cariño de una ciudad

dividida en las montañas,

por el mismo río Yan Tsé, hojeado por Tsu-Feu...

vuelve ~~hacia aquella ciudad~~

hacia aquella ciudad, alta, asimismo, en sus noticias,

y seguramente clarísima

de sus ojos sobre las aguas y ~~las lejas~~ lejana, ~~es~~ ~~es~~ probablemente, algo lejana de sus ojos sobre las islas...

Oh, si sus poesías, Ortiz, fueran una manta, allá, toda extendida

sobre los días de la profundidad

y las tímparas de sus mentes y campiñas,

para defenderlos de las ulas que vienen todavía en el mundo con los vientos...

"Despedida a Ortiz", del poeta chino Quo-Ing (fragm.), traducido y mecanografiado por J.L.Ortiz en su máquina de escribir. (Cf.p.36.)

Roberto Cignoni
J.L.ORTIZ: CRONOLOGOGÍA

1896: nace el 11 de junio en Puerto Ruiz, Departamento Gualeguay, Entre Ríos. Hijo de José Antonio Ortiz y Amalia Magallanes, es el menor de una familia de diez hermanos.
1910: después de vivir sus primeros años en la localidad de Mojones Norte, en el Departamento Villaguay, ingresa en la Escuela Normal Mixta de Maestros de Gualeguay.

«Nací en Puerto Ruiz, que es un puerto de río y de ultramar, con mucho movimiento, y a mi padre, que era de Areco, lo nombraron administrador de una estancia en Mojones Norte, pleno monte, plena selva, y allí viví entre los tres y los siete años, en ese lugar agreste que resultó decisivo para mi vida; después nos fuimos a Villaguay, donde hice la escuela primaria hasta sexto grado, para finalmente recalar en Gualeguay. Allí estudié la Normal, soy medio maestro, y comencé mis escapadas a Buenos Aires donde cursé estudios libres en Filosofía y Letras...»
1911-1912: escribe en plena adolescencia con su amigo Carlos Gianello una novela que titulan "El alma de las llamas". El suicidio de este último conmueve a Gualeguay. Diría de él mucho después: "fue la única vez que se me presentó la visión de genio...". Su padre, ferviente radical, había llevado a L. N. Alem a Entre Ríos. La "Pueblada" Radical del 12 lo impacta y lo encuentra improvisado orador "de barricada." Publica sus primeros poemas en diarios locales.
1913: se traslada a Buenos Aires, donde reside durante dos años. Allí conoce a diversas personalidades del mundo cultural metropolitano, como José Ingenieros y Manuel Ugarte, y al mismo tiempo accede a textos que habrían de signar aspectos fundamentales de su producción futura: la poesía de Juan Ramón Jiménez, las literaturas orientales vía Lao-Tsé y Li-Po, Marx en sus cartas íntimas, Bergson y Theilard de Chardin. Asiste a clases de literatura en la Universidad de La Plata.

«Después de la Normal vino la bohemia de Buenos Aires, aunque esporádicamente. Digamos que cumplí con esa etapa indispensable y me relacioné con la gente que por ese entonces estaba en el "candelero"... Salvadora Medina, la mujer de Botana, me ofreció un puesto en "Crítica", que no acepté para no atarme a la ciudad; no estaba pertrechado para soportarla... Ella me ayudó mucho, me publicó en "La Protesta", que era anarquista y donde salían poemas de Verlaine... Y cuando no acepté el puesto de "Crítica", me propuso como administrador en una estancia, con mucho dinero, pero tampoco quise. Es claro que renuncié a muchas cosas para venirme a quedar acá, en la provincia, pero necesitaba mis tardes libres...»
1914: con un amigo viajan como polizontes en un barco de hacienda ida y vuelta a Marsella (Francia) sin poder desembarcar en el puerto.
1915: su particular temperamento, caracterizado por cierta ascesis y consubstanciación con el mundo natal, lo lleva a alejarse de Buenos Aires y regresar a Gualeguay. Allí lo espera un puesto en el Registro Civil, que ocupará hasta 1941.

«...en Gualeguay los caudillos radicales me tenían preparado un puesto en el Registro Civil; yo acepté con la condición de viajar todos los meses a Buenos Aires y gastarme todo lo que ganara en libros...»

«Tal vez, al haber elegido vivir permanentemente en una provincia, he decidido pasar, como bien dice Machado, "la prueba de la soledad en el paisaje", dura prueba para todo escritor. Él afirma que es un desafío muy importante para ciertos escritores, o para ciertos intelectuales, o para ciertos espíritus, vivir con la naturaleza, fuera de la ciudad, porque si bien es muy humano y muy necesario contrastar lo que uno hace, someter a la opinión de los colegas o cómplices lo que uno está creando, saber a qué atenerse sobre su valor, lo otro, es decir, la contrastación solamente con las cosas que no responden, quizá sea determinante o más profunda en distinto sentido. Machado dice que él, en las provincias, no podía preguntarle a un árbol, a una piedra, lo que valía eso que hacía, eso que sentía que debía hacer. Y que le hubiera sido relativamente fácil irse a Madrid a preguntárselo a otros escritores, pero que prefería someterse a la prueba misma, si es que puede considerarse prueba, a esa resonancia que no sé si, imagi-nativamente, las cosas tienen en el mismo mundo que las rodea.»

«En ese momento me interesaba en los autores todo lo que me afirmara en el sentido del paisaje. Esa era para mí la piedra de toque de un poeta: el paisaje. Pero hoy no veo en el paisaje, como Sartre dijo muy bien, solamente paisaje. Veo, o trato de ver, o lo siento así, todas las dimensiones de lo que lo trasciende, o de lo que, diríamos así, lo abisma. Es decir, la vida secreta por un lado y la vida no sólo con las criaturas que lo habitan o lo componen, sino con las otras cosas con lo que está relacionado, no solamente en el sentido de las sensaciones.»
1915-1933: realiza escapadas frecuentes a Buenos Aires, y está en estrecho contacto con otros escritores: su coprovinciano y amigo de toda la vida, Carlos Mastronardi, y con Raúl González Tuñón, Ulyses Petit de Murat,César Tiempo, Córdova Iturburu, José Portogalo.

«En ese momento, en la Argentina, nadie escapa a los relumbrones lugonianos. Mis primeras influencias, justo es decirlo, fueron de Lugones, aunque nunca he sido lugoniano. En su poesía me molestaban los alardes, la poesía enfática. Era un modelamiento en metal de la expresión y en metal pesado, relumbrante. Agréguele

a eso todas las piedras preciosas, porque había un derroche de piedras preciosas, crisoles. Fui casi admirador, pero muy poco tiempo. Me di cuenta que eso no podía ser. Juan Ramón Jiménez decía "cincelar en oro etéreo" porque estamos cargados de oro macizo. Lo de Lugones era oro, pero un oro muy pesado. Después fueron las influencias de Banchs, de Carriego, de Fernández Moreno. Me interesó Nicolás Olivari que, fíjese, me recordaba con cierta libertad a Laforgue. Raúl con "El violín del diablo", muy, muy interesante para su momento. Mastronardi sobre todo con "Luz de provincia" más que con "Tierra amanecida". Pero ¿sabe quién estaba cerca de mí? López Merino. Aunque había una diferencia notable entre lo que hacía y lo que hacía yo. Se suicidó en La Plata, esa ciudad donde los poetas estaban con un sino trágico. También me interesó Oliverio con los "20 poemas...": de lo más revolucionario para su momento. Si hablamos de Entre Ríos hay tantos, tantos... Carlos Alvarez, Sola González, Martínez Howard... no quisiera olvidarme de nadie porque he seguido con atención la poesía argentina.»

1917: adhiere junto a otros anarquistas a la Revolución Rusa. Funda el grupo *Amigos de la Revolución Soviética.* Se enriquece con la lectura de Verlaine, Poe, Mallarmé, Tagore, Cervantes, Barret, Rimbaud, y otros y le llegan textos de Esenin, Block, Maiakovski y Pasternak. Ve por primera vez un domingo de julio a su futura esposa, Gerarda.

«A esa edad, los 18 ó 19 años, era tremendamente sensitivo, todo me dolía. Hasta el aire lo sentía como una herida. Después el amor me volvió a vincular, a reintegrar a un mundo, porque la pareja es otra dimensión. Es de adolescentes vivir es ese estado de perpetua exaltación y de grieta, cosa completamente absurda. Los momentos justamente se producen gracias a cierta neutralidad. No digo que en el afecto haya neutralidad sino que son otros modos de relación. Si no interviene cierta inteligencia comprensiva y amorosa ninguna relación puede durar lo más mínimo.

Antes de eso habían sido los enamoramientos sin consecuencias... de esa época aún me acuerdo de este poema:
"ha amanecido el gris la pobre almita frágil de los sueños, desde la brusca claridad huía a su sombra más honda, se asoma ahora a su balcón y en la baja luz de ceniza prosigue su sutil labor..."

Se parecía a Rilke y eso que yo era anarquista y difundía "La Protesta" y conocía las embestidas de la policía.»

1924: se casa con Gerarda Irazusta, quien lo acompañará durante toda su vida. Al año siguiente nace el único hijo de ambos, Evar.

1932: con Emma Barrandéguy y Ernesto Artkopf funda la agrupación «Claridad».

1933: publica su primer libro, "El agua y la noche", a instancias de su amigo Carlos Mastronardi, entre otros. Con él integra la Comisión (luego desalojada por la «oligarquía aldeana»)de la Sociedad de Fomento Educacional, que renueva y actualiza la Biblioteca de Gualeguay.

«En Gualeguay hacía sociedad con muchachos amigos de la lectura, de la canoa, del paisaje... Hacía listas para la Biblioteca , que se puso al día con todo el pensamiento del mundo. Córdova Iturburu vino a verla y se quedó sorprendido: "Pero ni en las bibliotecas de Buenos Aires tenemos ésto" dijo. Yo "pescaba", y tenía traducciones del ruso, del japonés, literatura africana, todo. Descubrí, por traducciones francesas, a Panat Istrati y a Pasternak, antes que en la misma Europa los apreciaran tanto... y de Rabindranath Tagore, que tradujo al inglés y al francés a los poetas hindúes, tomé muchas cosas que traduje, algunas publicadas, otras no. También Maiakovski».

1933-1936: durante la Guerra Civil Española toma partido activo por la República y en un poema denuncia el asesinato de Federico García Lorca. Traba relación con Rafael Alberti apenas comienza su exilio en la Argentina. Se ocupa en persona de sus ediciones. Elige formatos grandes, de anchos márgenes blancos entre los que se despliega el dibujo de sus letras minúsculas. Las ilustra él mismo, e implementa un sistema de "vales" anticipados para costear la edición, enviando luego el ejemplar a su comprador.

«La forma es apenas una especie de "rendir", como dicen los franceses, algo que va o está más allá, que en algún momento, por ciertas limitaciones o por ciertas posibilidades expresivas, queda de determinada manera. Como podría ser en pintura la línea, y que como ésta, limita. Por eso yo amo la poesía en estado de latencia, cuando es algo que no se ha concretado, porque al concretarse ya adquiere forma, y al adquirir forma ya, en cierto modo, se encierra, por más radiante que uno la haya sentido. Ahora, aunque parezca que yo busco la forma, ésta para mí nunca ha sido una preocupación fundamental; aparecen matices, maneras, sin duda, muy influenciadas por mi formación; no hay que olvidar que yo me formé en el simbolismo, en "la musique avant toute chose". Siento que el idioma, la maravilla del idioma, viene informado, diremos así, por la música que está en lo mismo que yo percibo.

Este poco de simbolismo que me embarga, diremos que no lo es por la música en sí, lo que puede ser la música para los oídos en el sentido literal, sino por esa otra cosa que hay más allá de la música, y, que como el mismo Debussy dice, no es la evocación del silencio sino la sugerencia de algo que está germinando, que va a florecer, y que de ningún modo puede definirse.

Es decir el devenir, es decir el tiempo, más que los momentos aquéllos de la eternidad donde uno puede sentir como un vértice, una cosa que es dolorosa aunque sea de éxtasis, más que eso, algo

que los traspasa, que los trasciende, que puede llamarse tiempo. Como los orientales que escriben música, que, dicen, es lo que más se parece a la vida, porque es transcurso; de aquí que no haya notas dominantes, ni sentido melódico, ni escalas según nuestra apreciación. Casi como los pájaros. Las rimas y esas otras cosas instituidas, como las medidas métricas o silábicas, esas cosas me parece que no responden. El mismo Valéry lo dice: "dar la respiración del estado poético". Ese ritmo que no puede definirse por la cantidad de sílabas sino que es el ritmo de lo propio que se dice.»

1937: aparece su segundo libro, "El alba sube".

«La poesía es la realización del estado de infancia que debe permanecer a través de todas las edades del hombre. Y llamo estado de infancia a esa frescura, sensibilidad, disponibilidad, a esa apertura hacia todo lo que aparece, hacia todo lo que parece viejo y es nuevo. Hasta la materia misma puede acceder a lo que llamamos vida, y la poesía es el descubrimiento de la realidad interior de las cosas.

El poeta es un descubridor que pone en función todas sus potencialidades intelectuales pero en una tensión muy especial, en la que esa misma razón -que es patrimonio de todos- está, como diríamos, ardiendo y en otra dimensión que va más allá de la razón. La poesía es vigilia en cuanto es descubrimiento de cierta zona a la que no puede acceder el conocimiento común o racional. Entonces queda ese modo de aprehensión previa, una disposición especial, cierta apertura que está muy bien expresada en la doctrina Zen, ese vacío previo para que las cosas, el universo, la realidad, impregnen la sensibilidad o el alma, como quiera llamarse... Y la poesía 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 tenía que identificarse con ella. Por eso, a lo largo de la historia de la poesía ha habido como un movimiento pendular entre el éxtasis -como en el misticismo- y la tensión hacia la realidad.

Los estados de mayor exaltación no se dan continuamente, pero, según creo, tienen un ritmo de secuencia e intensidad que se apoya en una permanencia latente. Las potencias del alma, como decía Santa Teresa o San Juan de la Cruz, aun en los estados más agudos de potenciación tienen cierto límite, el hombre puede acercarse a momentos de iluminación pero no es Dios, 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... William Blake es un caso que se da poco, si consideramos la poesía desde cierto punto de vista. Pero habría que decir también, en ese sentido, que la poesía es ***visión****, un estado febriciente de la sensibilidad durante el cual uno ve cosas que en otros estados no se ven.»*

1938: publica su tercer libro, "El ángel inclinado", con poemas de 1937. Estas ediciones, de pocos ejemplares, están destinadas a sus amigos y suscriptores, que lo ayudan a financiarlas.

1940: publica «La rama hacia el este».

«Mi vanidad, quizás, consistiría en la paradoja de creer que no tenía vanidad. Y el orgullo, en haber sido fiel a mí mismo.

Lo mejor, creo, es que cada uno se remita a sus dioses, demonios o necesidades, siempre que lo haga con fidelidad hacia sí mismo. Porque de ese modo estará a cubierto de lo que se ha llamado la superchería poética, es decir, la carga de retórica que aporta la tradición y de la que hay que sospechar cuando el poema no funciona, cuando el poema no lo sentimos, porque falta ese destello "eléctrico" que se da en toda poesía auténtica, aun en la del chico, el imbécil o el anafabeto.

Yo diría, como Artaud o como Césaire, que la poesía está unida a la revolución. En el sentido de las transformaciones. Porque el poeta obra con el lenguaje mismo para apresar esa realidad que es muy fluida y confluyente, y que es también contradictoria. Y debe asimismo modificar todas las convenciones comunes de la comunicación. Se está así frente a una revolución en el lenguaje que puede incidir después en otros planos de la transformación, en tanto toca otros planos de la concepción de la realidad o de su percepción en los lectores u oyentes. No olvidemos que el hombre está en la prehistoria, no ha penetrado en la verdadera historia, y el poeta está comprometido en esa tarea.»

1942: luego de 27 años de servicio en el Registro Civil, obtiene una jubilación extraordinaria. Se traslada a la ciudad de Paraná con su familia. Continúa sus intercambios con poetas e intelectuales de Argentina y del exterior, en gran medida debido a las suscripciones a publicaciones extranjeras, entre las que predominan las de lengua francesa, de la que traduce infinidad de autores.

«En los estados de creación por necesidad interior (yo hablo siempre en este campo con un lenguaje rilkeano), en esos estados que informan al hombre o constituyen al hombre (que no es el yo solamente sino un complejo de experiencias que abarca todo, que comprende la realidad en el conjunto de sus contradicciones, sus dramas... sin olvidarse del ser en su sufrimiento cotidiano, bajo una situación determinada) se participa de una manera un poco oblicua, quizá, en la realidad inmediata. Más aún, en apariencia, no hay una relación, al menos directa, entre esa visión poética y el sufrimiento colectivo, la tragedia; pero la hay. Es que la tragedia, no es sólo de los hombres, sino además, de todas las criaturas vivientes. Desde el momento que hay vida hay sufrimiento. Esta es una contradicción

fundamental. Por supuesto que la lucha humana, ese sufrimiento social por las injusticias, nos toca más: el hombre es nuestra especie. Sin embargo no se agota allí, hay una trascendencia de lo que hace el hombre, lo que se llama "humano", hacia lo otro que vendría a ser, no lo "inhumano", porque no se opone, sino ese universo que comprende, abraza y compromete a toda criatura viviente. Y lo compromete no solamente como ser pensante, en el caso del hombre, sino también como criatura sufriente, para utilizar en sentido general esa palabra. "En la misma materia un verbo está escondido/ no lo hagas sufrir..." dice Nerval...»

1943-1946: participa en la redacción de la publicación entrerriana *Sauce* publicando críticas, traducciones y poemas propios. Colabora con periódicos de Paraná y Santa Fe.También ofrece algunas conferencias sobre "poesía entrerriana".

1947: aparece "El álamo y el viento".

«Un poeta, al fin y al cabo, tiene que vivir como pueda vivir... Desde luego tendiéndose, esforzándose por ser fiel a sí mismo. Fiel a eso que por razones azarosas (cierto modo de distribución de la energía social, dones, estructura de clase) le ha tocado a él asumir. El poeta tiene una responsabilidad y su vida debe ser una respuesta: tiene que ser tan auténtico como él pretende que sea su poesía: que responda a lo que él siente más profundamente y quiere para los demás. Desde luego, es difícil, hay muchas cosas que conspiran y en mi caso tal vez no haya mérito, sino una serie de circunstancias, quizá algo de empecinamiento, de tenacidad, como diría Juan Carlos Paz... Poesía y vida deben unirse a través de algo que esté operando en uno y de lo que se es responsable y que las va informando sin esfuerzo. Hay muchas tentaciones, muchas maneras de adulterar o pervertir (el prestigio, por ejemplo, que puede ser "útil" para muchas cosas). Y luego una cuestión fundamental: la conformidad consigo mismo. Yo no creo que un hombre pueda ser feliz y pasar el límite, es decir morir, sin haber encarnado una cierta unidad. Si no ha sido fiel, quien primero se perjudica es él y quien, en el momento más filosófico -como decía Platón- 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. ¿Usted cree que Claudel no sabía, a pesar de ser católico, él, que era un hombre muy sensual, que había obrado como un burgués, en la forma más miserable, cuando le hizo las odas a los paracaidistas de Indochina? ¿O cuando, al decidirse el frente contra Alemania, él se opuso porque tenía acciones en las minas de Río Tinto? Y era un gran poeta, desde luego. Pero no tenía una conciencia porque vivía con la sensualidad exasperada y eso llegó a afectarlo. Uno mismo es el único que puede "envenenar sus fuentes", como dicen los orientales y entonces pasa al otro lado envenenado, es decir, en cierto modo ya muerto»

1949: publica "El aire conmovido", donde su poesía se ha vuelto más austera y despojada, alentada por una mayor proyección metafísica.

«Quería decirle que las cosas están allí silenciosas y uno va hacia ellas también silenciosamente. Y de esa relación, el contacto, muy misterioso, claro, pero humilde de parte nuestra, sale una resolución, *si cabe la palabra. Porque de lo contrario, si no se logra esa comunión, el hombre puede llegar a sentir la soledad en forma angustiosa. Claro que esto de la soledad también tiene que ver con nuestra cultura occidental: ese yoísmo del que no es fácil librarse ¿no? Quiero decir que esa soledad atañe a la actitud del hombre de occidente ante las cosas. El hace problema de cierta incapacidad para unirse, para comulgar con la naturaleza. Y eso no ocurre en las culturas orientales. Es que en la nuestra, esa soledad no se resuelve en el fondo... No existe ese volverse hacia adentro que adquiere otro matiz. En el arte, entonces, se ha dado, se da, ese pasaje, esa interrelación que hace trascender el yoísmo. Porque en un momento, esas relaciones son de tal tipo que nos instan a "trascendernos" al no encontrar límites. Ya Leopardi, al referirse a esto en aquel soneto, lo llamó* el infinito. De *acuerdo a ello, me animaría a decir que la expresión de un poeta es la medida de su comunión o rechazo con las cosas que lo rodean."*

1951: publica "La mano infinita".

«Tal vez los momentos más plenos de mi vida son aquellos en los que me siento más despersonalizado, aquellos en los que me siento, como diría Keats, lámpara, flor, noche, árbol. Keats decía que el poeta siempre estaba dividido (en el mejor sentido de la palabra), que era el hombre que no podía tener personalidad porque se identificaba con aquello que tenía que decir, con lo que necesitaba decir.

Ahora mismo cuando estuve enfermo, con ese estado de excitación, veía los árboles venir hacia mí, como Rilke en Muzot, cuando le parecía que cada árbol respiraba con los pulmones de él. El poeta se pierde, muere también en ese sentido, como persona, como individuo, en tanto se identifica con todo ese tipo de enajenación. Es como lo de la Biblia, el alma debe morir para poder ser planta... El individuo debe morir como individuo para poder ser persona, en un sentido que persona significa una categoría mucho más que individuo, es una categoría más comprensiva, un estado más comprensivo, en que el individuo está penetrado por el otro, no sólo el tú sino el Otro en un sentido espiritual aunque no sea absoluto, y ya no ante lo visible sino también ante lo invisible. Aquello de ojos que no ven corazón que no siente, es una salida de canallas, como dice Schweitzer».

1954: publica "La brisa profunda" con el largo poema "Gualeguay", evocación de su infancia, su ciudad , sus amigos. "Un secreto carnet del alma..." diría su amigo Mastronardi.

1956: publica "El alma y las colinas".
1957: el gobierno de la llamada "Revolución Libertadora" lo mete en prisión varios días, en un grupo de variada extracción política. Realiza un viaje a China y otros países socialistas de Europa del Este, integrando una delegación compuesta por escritores, artistas e intelectuales sudamericanos. Entonces se le hace posible tomar un contacto directo con la poesía y la cultura orientales, que tanta gravitación tuvieran en la configuración de su discurso: testimonio de esa experiencia son parte de los textos del libro "El junco y la corriente".

Yo estuve en Moscú en el viaje de vuelta, el 7 de noviembre, el día de la revolución. Un día realmente para pasar en Rusia, porque todo el mundo, gran parte del mundo socialista, con sus delegaciones numerosas, está ahí. Tanta cantidad, en la Plaza Roja, todas las balalaikas cantando, y cómo. Ese fue un día tremendamente frío, diecisiete grados bajo cero, pero la gente allí bailaba. La Plaza Roja es un gran vacío casi de adoquines muy bien puesto. Otra cosa que me impresionó es la manera como en un pueblo se diferencia el hombre de ciudad del hombre de campo. En las ciudades se siente la parte negativa. Tal vez la diferencia está en que China, aunque concreta la revolución en el 49, ya estaba del otro lado en lo que respecta a un cambio de estructuras, de estructuras económicas: primero porque China había tenido no sólo revoluciones estudiantiles sino movimientos estudiantiles en los que andaba precisamente Chou-En-Lai bajo la sombra, digamos así, porque era tan flaco, de Lou-Sing, tan delgado que era una sombra en vida. Todos esos movimientos estudiantiles eran acaudillados, podría decirse, por él. Movimientos aún intelectuales porque era aún el hombre más capaz que había en China. Lou-Sing era como un Chejov en Rusia. Es decir, se han producido movimientos y además cada cincuenta años había revoluciones campesinas. Tal vez sea el pueblo con más tradición en revoluciones campesinas, más aún que la India. En realidad, el Oriente estaba más preparado para pasar al socialismo. Hasta Pearl Buck lo dice: «Toda su historia así lo determinaba».

1958: publica "De las raíces y del cielo".
1969: recibe, junto a Raúl González Tuñón, el Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía. Es una de las raras ocasiones en las que interrumpe su cotidianeidad, y en la que además luce saco y corbata. "¿Adónde va tan elegante, Juan?" se sorprende un amigo. "Voy a casarme con una prostituta –responde–, la publicidad".
1970-1971: en Rosario se editan sus obras en tres tomos, con el título "En el aura del sauce", que incluye tres poemarios inéditos: "El junco y la corriente", "El Gualeguay", y "La orilla que se abisma".

«Me ocurre a veces que releo mis viejos poemas con espíritu crítico y descubro, entre tantas cosas de las que sólo quedan cenizas, la llama de un momento en que tuve la necesidad de fijar el tiempo. Y en la memoria resucita ese mínimo destello que ha quedado entre los despojos de lo ya vivido, allí donde yo sentí la eternidad del instante, como dirían Bachelard o Proust, allí donde el infinito cabe en el instante. Cierta conciencia del tiempo, cierta iluminación que tenemos nosotros respecto del tiempo vivido como normal reaparece entonces, se vuelve a vivir a través de lo que uno ha sentido y que ha logrado sugerir aunque fuera para uno mismo .Yo no me hacía la ilusión sobre si esos matices iban a tener un valor o cosa parecida, yo los sentía vibrar y revivía ese momento en que me había metido en la realidad o en una zona de ella.

No deja de satisfacerme -y también porque no, de confundirme- el hecho de que esos momentos tan particulares hayan podido trascender a algunos lectores; y más todavía me inquieta que los jovenes sean sensibles a ellos. Tal vez podría considerarme cumplido si mi obra trasuntase cierta sensación de autenticidad. Haber tratado de ser fiel a mi mismo me redime, espero, de algunos pecados. No considero un mérito haberme negado a ciertas tentaciones, digamos, mundanas; lo hice por necesidad, como Machado. La realización de mi obra siempre estuvo presidida por la solicitud de aquellos momentos de los que hablé antes; fue ante todo -insisto- una íntima necesidad. Hice lo que me pareció que debía hacer, sin ilusionarme mucho acerca del valor de los resultados. Lo demás vino por añadidura: fue obra del azar, del fervor y la ilusión de unos buenos amigos».

1976: los poetas de Entre Ríos y Santa Fe celebran sus ochenta años. La Municipalidad de Gualeguay le brinda un homenaje, en el que le entrega el "Minuán de Oro", honor reservado para sus hijos ilustres.
1978: el 2 de setiembre fallece en Paraná, víctima de un enfisema pulmonar. Es enterrado en el cementerio municipal de Gualeguay.

«La muerte está presente desde mis primeros libros. Aun en los ciclos mismos de las estaciones, en su cambio, en su terminación, aun en la variación de los colores, en todo veo la alusión a la muerte y sin embargo, ésta no puede terminar con la vida. Claro, nosotros nos desintegramos y tenemos miedo de lo desconocido. Pero yo... hasta tengo cierto interés, cierta curiosidad, como la de Empédocles cuando se tiró al volcán para conocer el fuego. Así que no puedo creer que todo este movimiento, la vida, termine (como dicen los hindúes) en los cuatro o cinco reinos...

Los budistas dicen que es el sentimiento de posesión el que echa a perder toda serenidad ante la aventura de lo desconocido que nos aguarda después. Quizá sea cierto. Cuando el tránsito ha sido bien hecho, lo único que uno quiere es bajar el declive, la colina. Y no queda nostalgia del estado anterior.»

Raúl García
ESCRIBIR EL TIEMPO

Un cuerpo consiste en una multiplicidad, de modo que cualquier explicación o análisis del mismo se inscribe en el campo de las múltiples perspectivas. El de la poética orticiana es un cuerpo espeso, denso; compuesto por diversas capas sedimentadas, pacientes infiltraciones de unas en otras. La temporalidad que atraviesa esa densidad corporal comprende un conjunto de trazos insuficientemente despuntados que, al igual que las otras capas que lo componen, requiere de sucesivos *ensayos tentativos* que lo recorran. Como cualquiera de los trazos corporales, éste –el de la temporalidad– posiciona una parcialidad.

Nuestra circulación por la temporalidad en la poesía de Ortiz dispara, al menos, cinco cuestiones que enumeramos a continuación:

1. *Escribir.* ¿Qué vía escoger para poder decir (escribir) adecuadamente el tiempo? ¿de qué modo aprehender, en el colador de la escritura poética, la corporeidad evanescente del tiempo? ¿a qué estrategia recurrir para escribir la dimensión temporal sin traicionarla, o haciéndolo con una mínima distorsión posible? La poética ortiziana se posiciona como posibilidad de exponer la fugacidad plena de una imposibilidad: escribir el tiempo. Tal vez su característica más destacable resida en el estilo que se vela como modo de expresión de la fuga: aquello que escapa constantemente, superficie resbaladiza que no permite hacer pie, nunca es continente seguro o suelo firme.

Esbocemos dos segmentos importantes respecto a la resolución del problema de la escritura del tiempo. El primer segmento conduce a concebir el presente de la misma escritura difiriendo, ya que nunca hay presente preciso de la inscripción (escribo "ahora" en una sucesión de presentes, ¿cuál es el momento presente de esa escritura? ¿cuánto se extiende la escritura del "ahora"? ¿qué extensión es su presente? ¿de qué modo limitar el presente?); por lo tanto el presente es pura evanescencia, huida permanente. Por otro lado -segundo segmento, que se anuda violentamente al primero- es consecución de una expresión singular del tiempo, es decir del ritmo, el tiempo como ritmo, como devenir que siempre está fugándose de cualquier presente taxonomizado. Al respecto, Ortiz señala: "...la palabra se exalta en relación con las otras y con el ritmo que envuelve, que empuja, que es lo que se relaciona con el tiempo en la poesía y que es en realidad lo que da a las palabras su valor".[1] El tiempo no puede sencillamente ser reducido a un atributo de las palabras, sino que consiste en las múltiples relaciones que les otorgan sentido; el ritmo se compone en la relación que da sentido a las palabras. Por lo tanto, las propias palabras están empapadas de tiempo, envueltas en tiempo, y cualquier trabajo con ellas es necesariamente un trabajo en la temporalidad. El ritmo en que se envuelven las palabras marca la complejidad de las cadencias temporales; por ello también conecta con el problema de la forma sonora del poema.

2. *Ritmar.* El ritmo es un dispositivo en el contexto de la marcada obsesión en la producción de la forma sonora de las composiciones. Al tensar la lengua, el poeta consigue variaciones de las posibilidades rítmicas que ella contiene. Esa particular economía formal de la sonoridad se halla influenciada por el simbolismo (sobre todo por Mallarmé), como lo declaró el propio poeta en la entrevista mencionada anteriormente.[2] Los simbolistas consideraban la estructura del poema como condición de posibilidad para la producción de un *efecto*: sugerir sensaciones, y no caer en la posición nominalista del objeto. También Ortiz produce una estructura que difumina el objeto, recurriendo para ello a múltiples sugerencias sensibles, fundamentalmente sonoras. La preocupación musical hace brotar un rumor incansable de voces que se elongan; breves sonidos que componen un murmullo constante, con variaciones tonales continuas. La extensión indefinida de los regímenes sonoros produce un efecto de borramiento de los contornos estables del objeto; bordeando una multitud de aparentes referencias se consigue no referirse precisamente a ningún objeto o alguna realidad externa a la palabra. La propia palabra se abre constantemente a un plus de sentido.

Recursos aquellos para expresar el sonido en el momento previo a que se torne significante: abismar la poesía conduciéndola hasta el borde del sentido, suspendiéndolo constantemente (en la entrevista citada declaró "yo amo la poesía en estado de latencia, cuando es algo que no se ha concretado, porque al concretarse ya adquiere forma y al adquirir forma ya, en cierto modo, se encierra..."). Allí, en el borde abismado, nace el sentido, la posibilidad poética misma. Tensión constante que, en esta poética, tiende a disolver las formas para extenderse en un infinito de líneas abstractas.

La prolongación indefinida de la sonoridad –en la exacerbada proliferación de la sintaxis– implica distintos modos de plegar y desplegar el tiempo. Retamoso remite esta característica a la influencia

mallarmeana, y la denomina "sintaxis expansiva", una poética que es insistencia de lo inconcluso.[3] Aunque en Ortiz esa potencia expansiva –que en Mallarmé desborda el límite del libro, y anuncia el cuerpo del Libro– se concentra en la implosión tipográfica de la letra, para estallar en el extensísimo aliento de los poemas.

3. *Fluir.* El río se presenta como gran metáfora del tiempo. Escribe en "El Gualeguay":

> El río era todo el tiempo, todo...
> ajustando todas las direcciones de sus líneas
> como la orquesta del edén bajo la varilla del amor

La evocación del río es otra modulación expresiva del devenir temporal, del devenir fluvial. No existe ni una identificación del poeta con el río, ni una yoificación del río, sino una fuga de la organización identitaria del poeta que, en tanto yo, pierde sus límites precisos, se desdibujan sus trazos fuertes, volviendo permeables sus fronteras, mezclando su corporeidad, conectando zonas de adyacencia. Relación hecha de movimientos e intensidades, las cuales resuenan en el poeta. El es afectado por determinados regímenes fluviales (ritmos, cadencias, sonidos, recorridos, etc.) con los que compone conjuntos sensibles. En definitiva, la escritura-río de Ortiz es otro producto del aguijón del tiempo: como ya lo escribió el filósofo, nunca nos volvemos a bañar en las mismas aguas. Igualmente ocurre con la poesía ortiziana: creemos repetir la lectura, pero nunca nos reencontramos con las mismas palabras.

4. *Insistir.* Las referencias constantes al río –por ejemplo, ese poema paradigmático que es "El Gualeguay"– generan un efecto de repetición. Ello sería válido si tomásemos al lenguaje en su aspecto referencial, pero la escritura poética suspende esa función referencial para crear la densidad del *sentido* poético, en el cual todo es posible (hasta lo imposible). Por lo tanto, las "repeticiones" no refieren al río como objeto, sino que es el río el que insiste en el lenguaje poético: el río en tanto distintas versiones de contracciones temporales que lo expresan en diversos grados.

La repetición remite a la insistencia temporal de ese presente que se desplaza, un tiempo que arrastra al presente hacia atrás a la vez que lo lanza hacia delante. La aionización griega.

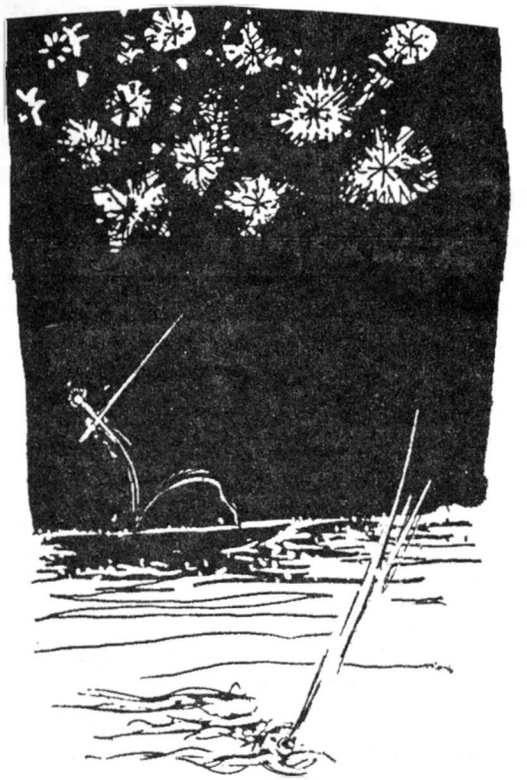
5. *Aionizar.* No existe en esta poética una temporalidad que recale en el presente, sino que ella siempre difiere de su propio presente, de su propio acontecer. Temporalidad aiónica, definida por la tensión entre el pasado y el futuro, siempre desplazando el presente. Este es otro aspecto de la insistencia de lo inconcluso. El poema remite a contracciones temporales, contracciones de un acontecimiento que es fluir (el "ser" del río, del tiempo); hay una fluidificación poética, pero esa producción va con el río (con el tiempo), se conecta con él, trabaja en y junto a él. El poema tiende a aionizarse, y finalmente consigue expresar esa temporalidad.

Nunca es el mismo agua el que nos moja.

¿Finalizar? La lectura de la temporalidad desplegada en la poética orticiana, deberá ser conectada con el espacio: escritura espacio-temporal. En su fluidez, la escritura-tiempo compone paisajes: arrastra lugares, animales, ambientes, fenómenos atmosféricos, etc.

Notas:

1. Juan L. Ortiz: *Juanele.* Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969, pg. 132.
2. "...no olvide que yo me formé en el simbolismo, en 'la musique avant toute chose'. Siento el idioma, la maravilla del idioma, viene informado, diremos así, por esa música que está en lo mismo que yo siento. Hubo momentos en los que vacilé entre la música y la poesía". En: *Juanele*, op. cit., pg. 128. Entrevista realizada por Juana Bignozzi, titulada "Testimonio".
3. Roberto Retamoso: *Sobre "La orilla que se abisma".* Publicado en "Cuadernos de la Comuna", Nº 18. Pcia. Santa Fe.



Noé Jitrik
EL LUGAR EN EL QUE CAEN TODAS LAS AUSENCIAS

Curiosa sensación de planicie la de la poesía de Juan L. Ortiz, si uno lograra mirarla desde arriba, extendida en un papel gigantesco que contuviera todos sus poemas, liberada del libro y tranquila, puesta en un espacio que figura otros, más conocidos y admitidos. O tal vez la planicie no sea la que la palabra evoca de inmediato en el imaginario argentino, me refiero a la pampa, sino una más difícil de concebir pero que Juan L. observó, la del inmenso río, plateado, blanco, tornasolado, cuyas mínimas alteraciones en su transcurrir el poeta registró construyendo de paso una figura mitológica, un Neptuno íntimo pero soberano, reinando sobre la sumisión de sus infinitos pobladores, astillas, desechos, pétalos, colores, peces, crepúsculos matutinos y vespertinos, seres inermes y flotantes, arrastrados y a veces bloqueados por esas aguas cuyo movimiento se vincula con el del lejano universo.

Sabemos, no obstante, que toda relación que hagamos de la poesía de Ortiz con el río, causa de su fuertísima presencia en las imágenes, es tan inmediata como previsible y fácil: el río no está más atrás, en un fondo que haya que descubrir, a la manera en que Bachelard descubre la permanencia del elemento en las metáforas de un poeta, sino que está ahí, como luminoso, evidente y paciente objeto de deseo, mezcla de presente y de historia, de inmóvil animal dormido, de turbulenta y exigente marejada –«riojada» habría que decir– y que el poeta, desvelado, acechante de ese único y obsesivo referente, trata de capturarle un secreto en el que supone, cree, siente, se aloja una significación específica, que sólo ahí reside pero que explica el mundo entero, ahí está la respuesta a las preguntas presocráticas, fantasmas de Heráclito -¡qué duda cabe!–, del infatigable Zenón, aire, tierra, fuego y agua, sobre todo agua.

Pero, por previsible, la visión del río desde un presunto helicóptero puede tal vez ser sustituida por la otra, la de la pampa, que, arrastrada o convocada por la palabra planicie, podría en sus prolongaciones inertes - por oposición a la del río, nutrido de afluentes - explicar la dura conquista del espacio que intentan sus versos que de este modo, en ese mapa, aparecerían como efluentes; nadie podría negar que el avance de los versos, desde un margen izquierdo que semeja, esquemáticamente, la orilla oriental de la planicie, tiende a cubrir el blanco que se evade sobre la derecha, los versos culebrean en esa propensión, se arrojan sobre un vacío frente al cual retroceden para recomenzar, infatigables, su «visión de la conquista» que es, como se puede colegir, del espacio de la página, no de un territorio por ganar puesto que se pierden en una figurada e imposible arena. Se pierden, quizá, quizá ingresen, por el contrario, en la capa subterránea y allí tramen una red venosa sobre la que se levanta –podemos imaginarlo– su incesante construcción. Veríamos, entonces, si lo admitimos, dos planos y no uno solo: el que los ojos detectan, los versos extendidos y en permanente recomienzo, y el que se configura o traza como por debajo de un tejido que sin esa alimentación secreta podría languidecer, como languidecería un cuerpo privado de su circulación capilar.

La planicie, la pampa, es, retomando, como se comprende, una vasta y acaso monótona extensión; el viajero se desanima frente a ella sobre todo si sus ojos están habituados a un paisaje de anfractuosidades y de elevaciones; pero no obstante, se descubre, si se mira bien, múltiples accidentes, muy pequeños, como si no lo fueran, que proponen irregularidades en esa superficie pareja, son casi imperceptibles pero en ellas el ojo de la poesía puede posarse para extraer –o colocar– un pensamiento o un sentimiento: una leve colina, una laguna de pájaros escondidos, un cementerio inundado, cercos, bosquecillos, mínimas anécdotas, todo eso, tan perdido en la planicie, da que pensar, sugiere, oculta historia o, en otros términos, significación. Algo semejante ocurre en la planicie Ortiz: hay que mirar los poemas extendidos, hay que tratar de advertir el burbujeante universo de diferencias en un discurso único, siempre el mismo; a primera vista – a primera lectura quiero decir– se puede ver escasos sonetos o esbozos de sonetos (en el *Protosauce*) aparecen presos de lo que muy tempranamente surge y no se detiene ya nunca más en la enunciación de Ortiz, me refiero a los versos que se extienden y celebran siempre los mismos y sagrados objetos, la luz que llega, la sombra que se va, la brizna y el flamear de las copas de los árboles, la luz y los ríos y, sobre todo, herencia de una inextinguible pasión simbolista y acaso romántica, el modo en que todo ello se inscribe, porque está desde

antes grabado ahí, en un alma o en una sensibilidad acorde, en intensidad, con la que poseen esos objetos.

En el conjunto, esa doble celebración, de la infinitud que reside en las pocas cosas siempre referidas y de la infinitud que se despierta por refracción en el poético celebrante, puede ser y es descrita en su exterioridad sonora y sugestiva; es lo que leemos en el trabajo de Helder y lo que hemos leído en escritos de Gola, de Saer, de Gramuglio y de Delgado, que, acompañando la suma poética denominada «Juan L. Ortiz», puntúan y precisan los alcances en fuga de esa poética. Sobre lo que ellos dicen nada hay que agregar, «toman» la poesía de Juan L. y llegan a ciertas costas, por ejemplo, aquello en lo que ahora me voy a detener, los signos de puntuación. Lo han observado en su relieve - nadie que pretenda acercarse a una poesía puede a esta altura no ser mallarmeano - pero también nosotros lo podemos ver: los signos de puntuación –interrogación, suspensivos, admiración– detienen la mirada, son tan frecuentes y aparecen en usos tan inusuales que no puede ser que no signifiquen o que sean meros sostenes de una sintaxis complicada o anacrónica o postsimbolista o manifestación de un deseo de énfasis que bien podría dar lugar a una inflación de la expresividad, como lo señaló en su momento Theodor Adorno al ironizar sobre el sistema de puntuación en la prosa alemana de la República de Weimar.

Pero no significan sólo porque sean frecuentes sino porque son especiales, son como accidentes terrestres en los que hay que detenerse para entender la planicie misma, cuya uniformidad es su secreto. Inquietan, suscitan preguntas: por ejemplo y por comenzar una pregunta sobre la interrogación: ¿por qué los emplea del modo en que lo hace?. Esta fórmula parece especular o redundante - preguntar sobre la pregunta -, pero supera, al meramente formularse, cualquier idea de necesidad que acompaña el saber común sobre la puntuación: esos ganchos interrogativos, que si a veces abrían y cerraban terminan sólo por cerrar, dibujan la figura de una inestabilidad enunciativa; se empezó afirmando («Y aquella música blanca con unos silencios de jacarandáes?»), pues nada advierte de lo contrario y, luego, como si una fuerza distorsiva penetrara con extrema violencia, se va generando la pregunta que no da lugar a respuesta sino a una reproducción incesante de esa mecánica. Se produce una fractura no en el orden del enunciado sino en el del tono, es un brusco escalón que lleva a otra parte.

¿Dónde queda ese «otro» lugar? ¿Es el mundo el que se pone en movimiento o en cuestión? Por supuesto y ante todo se trata de la «afirmación» que, como garantía de certeza de un juicio, se debilita, pierde fuerza y el sentimiento que instala no es el de una incertidumbre intelectual sino el de una alteración, el de una conmoción. Según lo vengo pensando ése es el punto de fuga y al mismo tiempo el de la emergencia y fundación de la poesía o, al menos, de su poesía.

Podríamos poner sobre la mesa de operaciones la idea de «afirmación»: su ejercicio es patrimonio del patrimonialismo verbal o, si se quiere, mejor dicho, del autoritarismo: conlleva la idea de verdad conocida, previamente adquirida, indispuesta a toda movida de piso. ¿Tiene esta imagen un alcance político? No trato de incitar a nadie a meterse en este terreno; creo, tan sólo, que la interrupción de un itinerario en esos versos que, inesperados e inopinados, culminan en preguntas sin respuesta ni necesidad de hacerlas, ilustran una posibilidad de pensar en una poética basal, sobre la que descansarían sus restantes efectos.

Y si los signos de interrogación pueden inducir a este pensamiento no menos fuerza poseen los puntos suspensivos cuyo uso podría ser considerado tan arbitrario como prescindible («Y aquí, ay, asimismo, lo que vinimos a buscar...»). La sugerencia de la fuga es quizás aquí más evidente pero la acción de los suspensivos no se reduce a ello: busca un primer efecto, de posposición, por resonancia –los suspensivos obligan a reconocer la última palabra escrita y extraer de ella un plus que queda vibrando– y que da lugar, de inmediato, a uno más perturbador de disolución: la imagen se deshace aunque no haya negación, los suspensivos son como embragues al revés, inducen a buscar en otra parte lo que aquí se sustrae a la percepción inmediata. Pero ¿adónde va a parar la imagen que no obstante se presenta y que tras los puntos tiende a perderse o a disolverse? No hay una respuesta, como no la puede haber nunca acerca de lo que queda en un poema cuando todo se ha retirado de las normas de comprensión, pero lo que sí puede llegar a decirse es que todas las pérdidas se acumulan, tanto dentro de un mismo poema que lo sugiere («Hay que perder a veces «la ciudad» y hay que perder a veces las «letras»/para reencontrarlas sobre el vértigo, más puras/ en las relaciones de los orígenes...»), como entre todos los poemas y, así acumuladas y concentradas, generan el «vértigo», para emplear una palabra de Juan L., que esta poesía produce.

Esa acumulación nos enfrenta con un significante puro, ¿el vértigo?, puesto que lo que la produce, la puntuación, porque carece de significado al mismo tiempo provoca a la significación, la exige o contribuye a construirla. Ese vértigo es conductor, no nos deja tranquilos y establecidos, nos lleva a una zona indomesticable por la mera razón, que hierve, pese a la calma fluvial que nos presenta, y en la que todo cae en un agujero semiótico, en otras palabras una significación posible, abierta, hecha de elusiones y silencios, en la que la paradójica suma de ausencias genera una inminencia impresionante, aquella a la que durante muchas décadas Juan L. trató de acercarse para asirla, de la misma manera en que trató de asir la fugacidad y la fuga de sus entrañables corrientes líquidas.

Jorge Santiago Perednik
JUANELE Y ORTIZ

I. EL ARMADO DE UN MITO

1. El gran Juanele

Kafka escribió en sus diarios que en el fondo todos somos chinos. Muchos otros refirieron o siguen refiriendo a fondos diversos sin advertir que todos los fondos son algo fofos y, más allá del tartamudeo, en el fofo fondo somos egipcios: que el fondo reduce todo a figuras de un solo perfil. Los chinos, por su parte, llegaron en pleno siglo XX a una conclusión no menos asombrosa: leyendo algunos poemas en castellano o traducidos de Juan L. Ortiz descubrieron que en el fondo ellos, los chinos, eran, lo que no es fácil de comprender, todos argentinos. La cuadratura de esta idea podría volverse circular preguntando qué es en el fondo Ortiz. Gracias al fofofondo, Ortiz puede ser un mito llamado Juanele.

El mito es un asociado valioso si acompaña al conocimiento. Incluso no parece haber conocimiento que no sea mítico en alguna forma, en alguna medida, aun en las muy disimuladas del conocimiento científico; pero el mito también puede ser una vía para eludir el conocimiento definitivamente. Siempre es factible en literatura, ante unos poemas, encontrarse con un mito para tocar fondo y evitar el otro encuentro. Juan L.Ortiz convertido en Juanele, un personaje mítico, resulta en este último sentido de gran eficacia: cada vez que se quieren leer sus versos aparece esa figura encantatoria de un viejito de vida excéntrica, con sus anécdotas, sus objetos y su entorno, distrayendo, sugiriendo asociaciones, induciendo prejuicios, mostrando caminos de lectura –generalmente atajos. Se llega antes a la meta, lo que sólo es ventajoso para quienes no disfrutan los recorridos, y no se transita un camino propio: la potencia de las evocaciones míticas sobre el autor filtra las lecturas, distrae de los poemas con pre-representaciones.

Para empezar, está la cuestión de la palabra «Juanele». El que vaya a Entre Ríos y visite a quienes conocieron y trataron al poeta, se sorprenderá de que allí nadie, nunca, lo nombre así. Escuchará hablar de «Juan», de «Ortiz», de «Juan Ortiz», o a lo sumo, en el caso de la gente más joven, de «el viejo»; ni una sola vez de «Juanele». Lo que deja la certeza de que nadie lo llamaba así, que no era ésa la palabra con la que él se identificaba sino una extraña. En realidad Juanele es el nombre con que lo bautizó el mito, de modo que cada vez que alguien lo llama Juanele el mito habla por su boca. Luego está la evidencia de que si el Juanele que se consume no es Ortiz, uno está participando en un juego de identidad y suplantación. En este sentido cambiarle el nombre a un poeta, precisamente el nombre, es el signo exterior más notable de hasta dónde llegó la operación mítica que sufrieron su persona y su obra poética. En el relato «Borges y yo» un escritor siente que un extraño con su nombre se va apropiando de todo lo que hace, pero de modo tal que tergiversa cada cosa, aun levemente; para ello utiliza como procedimientos, se dice allí, el «falsear» y el «magnificar»; en la puesta en escena de «Juanele y Ortiz» lo que Ortiz escribe es recuperado por Juanele, y lo que Ortiz es, Juanele lo actúa. El destino de Ortiz es perderse, definitivamente; el de Juanele apropiarse de sus despojos e investido de ellos representar una vida como un personaje.

El «mito Juanele» o «mito de Juanele», según se lo ha llamado en diversas publicaciones, merece un par de puntualizaciones temporales y espaciales:

a) es sobre todo un mito santafesino-porteño, esto es, fue siendo elaborado por gente no inmediatamente cercana al poeta, esto es, ni entrerriana ni del círculo íntimo de la ciudad de Santa Fe;

b) en su formación hay dos tiempos. En un primer momento o versión, está hecho a partir del cariño, el respeto y la admiración de los que lo conocieron pero no fueron sus próximos (gente de las provincias de Santa Fe o de Buenos Aires sobre todo). Ya en 1969 su íntimo amigo y coterráneo Mastronardi, con una sorpresa inversa a la del visitante no entrerriano, advierte que eso que escucha y lee sobre Ortiz fuera de su terruño no se corresponde con lo que él conoce, que se está formando un mito que disfraza al poeta, y que eso puede ser poéticamente dañino. «Ante los ojos de muchos, el mito-Ortiz tapa o desaloja al poeta Ortiz. Se trata de gente, claro está, que sólo finge interesarse en la poesía, pero que, puestos los poemas sobre la mesa [...] señala méritos ajenos a la literatura. Casi nunca dictamina en función del arte, al que deja en un borroso segundo plano.» Mastronardi, además de poeta pensador lúcido, advierte el fenómeno apenas comienza a manifestarse. Treinta años después una segunda versión o momento del mito, forjada por quienes ya no conocieron personalmente a Ortiz, lo fortalece y consolida. Si antes la figura mítica del poeta tendía a des-

plazar la lectura de los poemas, ahora el mito incluye además una lectura previa a toda lectura; el que conoce el mito conoce los poemas de Ortiz incluso sin haberlos leído, sabe «cómo escribe Juanele»; luego, al leer los poemas, lo corrobora: basta buscar en la letra de los versos lo que la lectura mítica prescribe para encontrarlo, aun contra lo que la letra dice. En esto consiste la promoción de una «lectura a fondo»: la búsqueda de cierto fondo exterior y previo a la lectura que funcione como su verdad. El momento cumbre de la mitificación puede ser asignado, como manifestación de este proceso, a la publicación del libro llamado *Obra Completa*, resultado de una faena mayúscula, pero orientada ideológicamente a procurar que el mito crezca y se multiplique. Para lo cual recurre a nuevos mitos de refuerzo, entre ellos el «mito del cuarto tomo» (un libro de poemas que estaba armando Ortiz después de «En el aura del sauce» y que se habría perdido para siempre), el mito del «archivo Ortiz» (una colección de documentos que concentraría el saber sobre el autor), el mito del «Libro único» (según el cual Ortiz habría escrito un solo Libro en su vida), e incluso el mito de la «Obra completa» (que además de ofrecer un libro que no contiene la obra «completa» –el mismo prólogo lo dice–, instala un concepto de «obra completa» ajeno y contradictorio con el pensamiento de Ortiz, quien defendía y procuraba la idea de «incompletud», incluso una incompletud permanente para cada poema).

2. Lo «pequeño pequeño»

Juanele es un «gran poeta»; Ortiz no lo era –no lo es nadie– y, lo que es más relevante, no quería serlo. Su programa fue ser ínfimo, y eso lo llevó a recorrer dos caminos: uno, apartarse del mundanal ruido de sus pares en la escritura, rehuir la sociedad poética y sus ritos, repudiar las distintas formas de espectáculo, todos recursos para el «engrandecimiento» personal (ni aun era asiduo concurrente a las tertulias o reuniones de poetas en su ciudad). Dos, concebirse en tanto persona como otra unidad dentro de una realidad infinitamente poblada, algo por tanto extremadamente pequeño, y no más único que lo demás. Su política: la humildad. Rehuir el orgullo, incluso su forma vergonzante, la falsa humildad. La humildad es el arte no de esfumarse, evanecerse o desaparecer, sino por el contrario, de estar, aunque con otra medida. Una posición en el mundo es considerarse el centro, ser la «medida de todas las cosas»; medido por el hombre «grande», el que no toma en cuenta las medidas del universo, lo pequeño pasaría a ser lo centimétrico, lo milimétrico o lo micrónico; pero esto es subordinar lo pequeño al orgullo, constituirse en el regulador y fiel de las proporciones del mundo, ajustar las medidas de todo a la propia conveniencia al tiempo que se evita ser medido, desde que la regla es lo que no puede ser reglado más que por ella misma. El posicionamiento orticiano reniega del homocentrismo: no quiere medir sino ser medido, y por un metro exterior, general y común que midiendo la minimidad de todo resalte la suya propia: que dé la medida de su pequeñez. Este metro vuelve el orgullo insostenible, lo disuelve: coloca una vida entre millones de millones de vidas, no sólo humanas, al hombre como un punto del mundo, siendo que por su parte el mundo es un punto del cosmos. La humildad se vuelve así una forma de realismo, de madurez en la apreciación de los propios límites, y también una forma de situarse respecto a lo demás, una política.

Para el hombre que se coloca en el centro del mundo, la palabra «pequeño» es siempre un adjetivo, e incluso suele tener cierta carga peyorativa: pequeño es lo que es menos que uno, de modo que sólo cabe adjetivar así a los demás; en cambio para la concepción orticiana «lo pequeño pequeño» se leería como una frase en la que ninguna de las palabras es adjetivo, y en la que reduplicar lo pequeño y considerarlo sustantivo no procura engrandecerlo –esto iría contra lo que Ortiz propone– sino poner al hombre y sus cosas en relación con algo inconmensurablemente mayor. En este sentido la palabra «empequeñecer» abre la puerta a una categoría muy usada en las críticas sobre la poesía orticiana, la de lo «evanescente», o lo que está en «proceso de desaparecer». Claro que es posible verlo todo en proceso de cambio, y por lo tanto en desaparición, el problema es cuando la evanescencia es el artificio de una mirada que sostiene la grandeza como forma rectora. Para ella lo grande es lo permanente, lo que es –y por otro lado lo valioso–; lo pequeño, al no ser grande, debería no ser, pero como tampoco es nada, resulta muy cómodo excluirlo pensándolo como lo que va hacia la nada, o en otra perspectiva, lo que está perdiendo su cualidad de grande, esto es, su tamaño, su valor, su permanencia, dentro de un proceso que en caso de ser irremediable culminará con su desaparición. Considerar lo pequeño como lo que se empequeñece, o se nadifica, no parece razonable cuando la realidad de lo vivo dice que todo, grande o pequeño, desaparece –y aun que con frecuencia lo grande es lo que desaparece antes– y que lo pequeño es una forma, perceptible, con no menos valor y potencial que cualquier otra. Para este pensamiento de lo grande la valoración de lo pequeño es un problema insoluble, y se diría que incluso un desafío. A la crítica apoyada en lo grande, por lo tanto, le resulta inabordable, y no lo trata.

3. La inescritura de la vida

La estrategia del narcisismo para el rol de poeta parte de considerarse o querer ser «importante», una suerte de ilusión para com-

pensar la insignificancia de todo ser vivo; a este respecto Ortiz rompe con toda ilusión: asume la insignificancia, la cultiva. Luego está la ilusión de los demás, único espacio virtual donde el engrandecimiento de un poeta puede prosperar. La biografía o la autobiografía para este fin es una vía regia. Ortiz tuvo a lo largo de su vida la oportunidad de ver publicados tres ensayos suyos autobiográficos, y en cada uno de ellos dejó estampada su contundencia, la contundencia de la levedad. El primero, de 1937, empieza diciendo: «Soy un hombre sin biografía, en el sentido en que ésta generalmente se considera.», y sigue expandiéndose en otras consideraciones que no refieren a su vida. No tener biografía no significa carecer de vida, sino negarse a que la vida sea escrita. Si la vida se escribe, el engrandecimiento es automático: el proceso mítico da un salto adelante. Si no se escribe muchas de las distracciones de los poemas, de los «dictámenes nunca hechos en función del arte» a que se refería Mastronardi, carecen de justificación.

El segundo ensayo, de 1941, es su autobiografía más extensa y no contiene tampoco datos biográficos, hay allí expuesta una vida que desde la concepción de la humildad evita darse a conocer. Para justificar esta ausencia encandilante dice Ortiz: «¿Referencias concretas de mi vida? Permítaseme que no les dé ninguna importancia.» Esta declaración no impide la autobiografía pero pone en crisis su sentido. Una vida por supuesto es escribible, como cualquier otro acontecimiento o conjunto de acontecimientos; desde el punto de vista de lo acontecido, escribible como ilusión. La escritura de la propia vida, o autobiografía, incrementa el malentendido por la autoridad que sobre el conocimiento de una vida tendría quien la ha vivido. Ilusiones varias que se suman o potencian por parte de quien escribe y también por parte de quien lee, y que empiezan incluso antes de empezar a leer o empezar a escribir, al decidirse a hacerlo. Al argumento esgrimido por Ortiz se suma en su caso el hecho poco usual de que se trata de alguien sin vida atractiva, si se considera la vida con el paradigma de la acción: alguien que no hizo nada relevante más allá de escribir poemas, y cuya vida por lo tanto carece de todo interés, salvo para el espectador interesado en la monótona escena de un contemplativo o un escribiente; un curioso espectador que dejando de ser espectador reproduce en espejo lo que ve, y atraviesa el éxtasis del otro con uno propio. En cuanto a Ortiz, resiste con la no vida el sistema para el cual todo debe ser biográfico, escribible como imagen reproducible y aprehensible para otros.

El tercer ensayo ocurre cuando *Crisis*, la consagratoria revista, le publica en 1976 una autobiografía, algo coherente con una actitud editorial permanente y fuerte: querer que las personas existan como personajes. En el caso de Ortiz, procurar que lo leve cobre gravedad, se constituya en un objeto periodístico, que es una peculiar manera de ser sujeto. Ortiz, que nunca contraría o indispone a nadie, acepta y escribe quince renglones, de los que dedica diez u once a contar movimientos –dónde nació, dónde vivió, adónde viajó, dónde estudió– y tres o cuatro renglones a algunas consideraciones no biográficas. Punto. «Lo demás es historia de la bondad y de la ilusión de los amigos», reafirma en la frase final, que suele ser reproducida con un error, «amistad» en vez de «bondad». Esto es, Ortiz se abstiene de incluir nada que exceda los registros de ubicación corporal, los «dónde» más notables por los que pasó, los meros transportes «historizables» del cuerpo desde que llegó al mundo; nada de la vida vivida, nada que pueda colaborar a distraer la atención de los poemas. «Lo demás es historia de la bondad y de la ilusión de los amigos», lo demás –y lo demás en este caso es casi todo, la biografía entera, la ficción si se quiere de una vida–, es «ilusión» de los amigos, ilusión bienintencionada.

La vida de uno puede ser definida como el error de los demás; por otro lado eso, un error de los demás, es lo que queda de la propia vida. Amigos, enemigos, familiares, extraños, cada uno con su error. Errores de intenciones e intensidades diversas. El mito que evita el conocimiento es una institucionalización del error; en el caso de afectar a un poeta es una forma literariamente impía porque potencia esa institucionalización sobre los textos.

En un reportaje otro poeta advierte que el peligro de esta figura (que el mito se absolutice), aparentemente acentuado cuando no se conseguían libros de Ortiz, puede cobrar un nuevo giro incluso cuando los libros de poemas empiecen a publicarse:

> Francisco Urondo: «...puede venir ahora, con la salida de sus libros, la contraparte. Un revuelo convencional que, de alguna manera, lo oficialice.»
> *Juan L. Ortiz: «Esto sería muy grave. De ningún modo, de ningún modo llegar a lo que han llegado amigos que aprecio mucho. Sería echar a perder todo.»*
> F.U.: «No digo que se oficialice usted, sino que lo oficialicen a pesar suyo.»
> *J.L.O.: «Sería muy grave todavía, muy grave. No quiero decirle como cuestión mía, han habido ejemplos.»*

La oficialización, tanto desde el mundo oficial como desde el mundo poético, entendida como el resultado de empresas de institucionalización de la poesía, responde a la política de la gravedad. Hacer de la poesía una «obra», y del autor alguien «grande», alguien «de peso», una institución. Ortiz repite una y otra vez que eso sería muy grave: que sería echarlo todo a perder. Descartando desde ya toda participación suya en semejante empresa o todo aliento a otros –porque su política es la de la levedad: nada de instituciones, nada de espectáculo–, incluso si otros intentaran por iniciativa propia la

oficialización de su obra o su memoria, eso, desde la perspectiva de Ortiz, lo echaría todo a perder.

4. El poeta, la naturaleza, el paisaje, el poema

La oficialización tiene modos negativos de realizarse, uno de ellos es presentar a alguien como víctima. La víctima oficializada deja de ser víctima; queda inmediatamente engrandecida. Cuando las instituciones las reivindican incluso pueden volverlas victimarios, o usarlas para ese fin. El santo o el mártir son ejemplos de una oficialización de las víctimas que las hace víctimas por segunda vez, en tanto las integra a un sistema de victimización.

Sobre todo los medios masivos escritos insistieron en presentar una imagen victimizada de Juanele: un Ortiz sin reconocimiento, rechazado por el periodismo o el sistema literario, en situación de abandono. También alguien que podía editar sus libros con dificultad, hacía tiradas pequeñas, era poco leído, recibía pocas críticas o no era incluido en antologías, cuando ésta es la situación normal para los poetas. Ortiz rechazaría esta manera enrevesada de engrandecimiento, oficializarse como víctima: él nunca se situó en esa posición, al contrario, en tanto podía gozar de los éxtasis de la vida y el arte se consideró un privilegiado en un mundo lleno de sufrimiento. Y por otro lado lo fue: tuvo como poeta una repercusión en los medios masivos, de gran tirada –que publicaron entrevistas, poemas y notas sobre él: *Gente, Siete Días, Confirmado, Crisis, La Nación, La Opinión, Clarín, etc. etc.*– muy superior a la que supieron tener otros «grandes» poetas argentinos. La existencia misma del mito Juanele es una forma de reconocimiento y adopción únicas: nunca en la historia de la literatura argentina hubo un mito con tanto poder de filtrado literario. La figura de Macedonio Fernández, por ejemplo, fue mitificada, pese a lo cual la lectura de sus escritos no sufrió de semejante manera. Y para terminar de desmentir al Juanele víctima está la publicación de «En el aura del sauce». Hay que preguntarse cuántos poetas asistieron en vida a la reedición de sus libros reunidos, sin pagar por la publicación. En el caso de Ortiz no son los demás los que no lo reconocieron, al contrario, es él mismo el que no se reconoció, el que resistió las imágenes de reconocimiento exterior y al mismo tiempo las ilusiones que tiende a imponer el propio narcisismo. La pregunta, más que por qué no es reconocido, sería por qué es reconocido a pesar de su voluntad expresa en contrario, o mejor aún, por qué es reconocido mediante reclamos de falta de reconocimiento, como constantemente hacen los diarios y revistas de gran tirada. La respuesta incluye la mención de una ideología distinta a la de Ortiz, que se quiere imponer sobre él.

Luego está el dibujo mítico que lo pinta como alguien abstraído en la contemplación, perdido en el éxtasis, a pesar de que quienes lo conocieron bien (confrontar los «Testimonios entrerrianos» en *XUL* nº 12) recuerdan lo contrario: a alguien atento a los problemas sociales, con un notable conocimiento de la historia y claras convicciones políticas, o por otro lado como un curioso de la literatura argentina y de otros países, incluso los más remotos. Conviene, más aún, revisar qué pasa en sus poemas, leer *El Gualeguay* y tantos otros que tratan sobre sus preocupaciones por lo que lo rodea, repasar las referencias a circunstancias, personajes y autores. Hay, además de una lírica atravesando sus versos, una épica, en este aspecto cualquier diagnóstico de ensimismamiento, de alguien «ido de la realidad», deforma severamente la actitud orticiana.

Un punto importante en el mito es la unanimidad de lecturas que instalan en Juanele a un poeta paisajista, cultor de la naturaleza. Desde ya la naturaleza no es algo sobre lo que la mirada pueda posarse o que una foto pueda retratar o un poema describir. Y aunque con todo derecho se postule una poesía que tenga por tema esta cuestión meramente intelectual, no es a lo que se dedica el poeta Ortiz; más aún, expresamente evita la naturaleza en los poemas, y así lo reconoce: «No hablo de la naturaleza tomada en grande, sino de una hojita o una brizna. Siento a través de la brizna toda la vida que está bullendo alrededor de ella. El tema serían las cosas naturales y no la naturaleza». La naturaleza es del orden de lo grande, una gran abstracción, mientras al poeta le interesa lo concreto, las cosas pequeñas.

Lo mismo ocurre con el paisaje, aunque en este caso lo que está en juego es la visibilización: en última instancia el paisaje no es algo dado, como lo es una bandada de pájaros, sino algo construido. Un grupo de elementos se ve como paisaje si la visión así lo constituye: el paisaje es el resultado de una operación de la mirada, un armado subjetivo, incluso colectivamente subjetivo: un armado cultural. La gente ve lo que aprendió a ver, pero generalmente lo que le enseñaron que vea. Ortiz advierte que el tema del paisaje es problemático en sí y porque en su caso la mayoría de sus pares entrerrianos, contemporáneos y predecesores, creen en el paisaje y se dedican poéticamente a él. Escriben bajo la suposición de que sí existe, de que es algo objetivo. Ortiz nunca quiere herir ni molestar a otro, de manera que debe encontrar para tratar la cuestión argucias retóricas que no dañen a sus amigos y paisanos. Su ensayo sobre la poesía entrerriana recusa cierto modo de abordar el paisaje diciendo con elegancia que no es el que está vigente; presupone así dos manera de concebir el paisaje, una «moderna» y una no, y afirma que la mayoría de los poetas entrerrianos no se adaptan sino a lo sumo en parte a este criterio de paisaje último.

«El paisaje es una relación», escribe; relación no en tanto disposición de las cosas en un espacio, sino como un complicado intercam-

bio entre elementos objetivos y subjetivos. Para esta concepción moderna el paisaje sería un «estado del alma», luego este estado, el paisaje, sería consecuencia de una suerte de fluido que las cosas emanan. Entre otros nombres Ortiz llama a este fluido «aura»; repetidamente encuentra problemas para nombrar ciertos fenómenos y usa palabras provisoriamente, que no lo convencen del todo, pero en tanto convenciones le sirven. Sucede con la palabra «ángel», como explica en un reportaje. En el caso de «aura» recurre a una palabra propia del lenguaje religioso u ocultista. También dice que el paisaje sería una suerte de clima, a lo que se podría transponer: un clima del alma. Aura de las cosas, estado del alma, clima, «radiación», «presencia etérea», como también lo llama, en cualquiera de estas acepciones el paisaje es aquello que no puede ser alcanzado por la mirada normalizada. El paisaje no se ve, es por eso que la mirada lo tiene que construir. Pero esa construcción, esa suerte de escenografía que la mirada arma, ese «sueño de paisaje que se fija», para citar un verso, no es lo que le interesa a Ortiz que opere en sus poemas. El paisaje incluye un principio de permanencia que los poemas en general no comparten. Más que el sauce, a la poética orticiana le interesa el aura del sauce, y más que el aura el «en», ese clima o estado del alma que se puede habitar y es lo que se habita.

La imposición mítica del paisaje a la obra de Ortiz ha llevado a apreciar el poema en la página ya sea como ícono ya sea como metáfora del río o del paisaje. No queda sino regocijarse con la gracia de estas figuras retóricas, y al mismo tiempo, para que el deslumbramiento con las figuras no impida ver la página, comentar que si en algún lugar no hay paisaje de la naturaleza, literalmente hablando, es en la página de un libro. En cuanto al río, precisamente la forma libro, con las páginas encuadernadas y la discontinuidad o los saltos consiguientes, contradice o aún imposibilita la expresión de un curso fluvial, para el que sería más conveniente, por ejemplo, la forma rollo, o la forma pantalla de una computadora. Incluso el argumento de que las sinuosidades de los versos mostrarían al río o actuarían como él, dado que el recurso de las márgenes variables aparece en la escritura orticiana muy tardíamente, dejaría fuera de la explicación a la gran mayoría de sus poemas. (La escritura de Ortiz, como ocurre con este tardío recurso de los márgenes variables, se mueve por pequeñas conquistas; lo de la letra pequeña en las ediciones aparece por azar con el segundo libro (el primero, de 1933, usó una letra «normal»), por una cuestión técnica, de impresión, y a partir de entonces, es reconocido por Ortiz como apto para reforzar su decir, y adoptado como un recurso permanente. Lo mismo sucede, por ejemplo con la falta de signo de apertura de interrogación que, a consecuencia de un defecto en su máquina de escribir, terminó adoptando por convenir a su poética (hay que anotar que incluso en los manuscritos del último tiempo se siguen viendo los signos de apertura de interrogación, y que luego desaparecen en la versiones mecanografiadas), o el uso de neologismos adverbiales, o muchísimos otros: se puede establecer cuándo cada recurso aparece por primera vez y cómo a partir de su descubrimiento por el autor es incorporado como «propio» de su escritura, pasa a ser de su uso constante). De más peso para este tema es que la misma escritura orticiana trae objeciones a la idea central del río, del fluir, de la corriente permanente: todos los usos apuntan a la interrupción o a la pérdida del discurso poético, al cambio de curso, incluso a la incorporación constante de cursos nuevos que repiten a su vez el destino de pérdida o interrupción. Se trata de una propuesta del no fluir: en ella no hay un hilo discursivo único sino múltiples hilos que actúan e interactúan en formas diversas; se trata de una poética en la que el cambio y el movimiento insisten y por momentos vertiginosamente, pero son incompatibles con las formas fluviales. El uso del río aplicado a la escritura de Ortiz tiene por cierto la facilidad de la asociación de ideas, echar mano a lo más próximo, pero no su eficacia: que un poeta viva junto a un río no fuerza a que tenga que haber río en los poemas; y si lo hay, en todo caso literariamente conviene buscarlo en los poemas antes que en la residencia del autor. Más fértil como cifra de su escritura sería el «monte», presencia que Ortiz confiesa que nunca lo abandonó, desde su más temprana niñez: la selva del poema, que a diferencia de un camino exige detenerse, interrumpir una trayectoria, empezar otras nuevas, abrir brechas, retroceder, entrar en diálogo con la misma selva para seguir el transcurso, reposicionarse con frecuencia. O la idea de una posible deriva por las calles de un poblado...

Para finalizar el poema a Ortiz le interesa mucho, pero no es lo que más le interesa. La escritura del poema sería el registro del éxtasis, que no puede registrarse en sí mismo sino a través de sus restos. De modo que el poema que se lee sería él mismo un resto, las cenizas del poema no registrado, lo que quedó del fuego, según las palabras del poeta. El poeta se dedicaría así a dos tareas, siendo la que más le importa el éxtasis, que es estrictamente personal y se consume en la misma ocurrencia. La segunda es la del archivista, ocuparse de que los demás reciban los resultados de su primer tarea, dejar para la poesía o la literatura registro de cierto éxtasis. Muchos escritores consideran la publicación como una manera de desembarazarse de los poemas; para Ortiz si el poema se inscribe fuera, en cierta medida se pierde para sí. Queda fijo, de modo que la posibilidad de seguir escribiéndolo interiormente se obstaculiza. En momentos en que se construía un teoría que cuestionaba el papel que había tenido hasta entonces el «logocentrismo» y reivindicaba la escritura, Ortiz ya estaba poniendo en crisis ambas cuestiones, exaltando lo que se podría llamar provisoriamente la escritura interior, el disfrute del poema que se inscribe en la memoria, fuera del tiempo y fuera tanto de lo oral como de

lo escrito. Pero además que se inscribe provisoriamente: el disfrute es seguir trabajando sobre él, modificándolo, sin proyecto de versión definitiva. Al respecto Veiravé recoge en su ensayo sobre Ortiz la lección última: la insistencia con que el poeta, próximo a su muerte, hacía saber a quienes lo rodeaban que estaba escribiendo unos poemas que se negaba a dar a conocer, que quería morir, irse, envuelto en esos poemas.

II. ENSAYO DE UNA COSMOLOGÍA ORTICIANA

Desde un principio la realidad que describen los poemas carece de sustancia. «El mundo es un pensamiento / realizado de la luz. / Un pensamiento dichoso.» se lee en el primer libro de Ortiz, y se insiste preguntando: «¿Estamos en el mundo? / ¿Este río es el río / o es una cinta de sueño que se va hacia la muerte»?

El mundo sería pensamiento o sueño, según dicen estos versos casi directamente, o ilusión o fábula del éxtasis o fantasía o recuerdo, como dicen decenas y decenas de otros; el paisaje por su parte sería, según está escrito, un «sueño de paisaje que se fija». Los abordamientos de estas cuestiones filosóficas en los versos no predominan, pero tampoco escasean. El postulado de Ortiz en todos los casos es que la materia no tiene realidad propia, es insubstancial: conforme a la etimología no hay algo que esté debajo de ella, que la sustente; ni siquiera hay algo que subsista. Para los poemas si la irrealidad del mundo puede ser aprehendida como realidad, es porque esa realidad es producto del hombre, debida al hombre: provocada por sus sueños o pensamientos o ilusiones; en cualquier caso esta irrealidad se impone al hombre y lo determina. La realidad entonces, según este postulado poético, aunque no existe, tiene poder; provoca ciertos efectos: algunas dichas, algunas desdichas, algunas fantasías, algunos poemas.

Provoca también dos principios energéticos, la luz y la oscuridad, que son captados con el OjOrtiz. La visión prescribe para sus órganos que tiendan a ser idénticos, meros mecanismos visuales con los mismos elementos, el mismo funcionamiento y el mismo propósito; un ojo como el de los poemas, que puede ver las cosas y también los principios, tiene una singularidad más compleja, que excede la norma y amerita una denominación diferenciadora. Exceptuando el oído, los demás sentidos casi no participan: una y otra vez las formas percibidas son lumínicas, alguna que otra vez musicales, en cuanto a lo que organiza las formas, los poemas necesitan la percepción; la razón, la memoria, los sentimientos actúan a través del mundo de lo percibido.

La luz es lo que permite ver, lo que ilumina las cosas, pero también es un principio que anima ciertas cosas. Las otras están animadas por la oscuridad, que también permite ver, o más aún, es condición de la visibilidad; una luz absoluta, sin sombras, imposibilitaría ver tanto como una oscuridad absoluta. Como ocurre a efectos de la iluminación, la oscuridad y la luz no pueden separarse como principios, excepto mediante un forzamiento de algún tipo como el que puede hacer la razón por ejemplo, o la poesía. A diferencia de la luz, a la oscuridad el OjOrtiz, aunque la percibe, la rechaza, «cárcel de hielo negro para mis hermanos desnudos» («En el aura del sauce», I, 188). Nombrada de diversas maneras en los poemas, ellas no escapan a la tradición religiosa dominante en Occidente, a la asociación con las tinieblas. La luz abre la puerta a un mundo y permite gozarlo, pero en todo momento está presente, aun cuando no esté a la vista, la conciencia del otro principio, el disvalioso, la oscuridad. Si se quiere la luz y la oscuridad están encadenadas a ambos extremos de un «pero», o alguna expresión adversativa equivalente, que cada vez que irrumpe en los momentos de éxtasis en los poemas es para anunciar la llegada de formas de oscuridad. En el poema «Sí, las rosas...» (I,76/77), se dice: «Sí, las rosas / y el canto de los pájaros. Toda la hermosura del mundo, / y la nobleza del hombre, / y el encanto y la fuerza del espíritu. / Sí, la gracia de la primavera, / las sorpresas del cielo y de la mujer. / Pero la hondura negra, el agujero negro, obsesionantes? / (...)el vacío negro, el horror vago y permanente de la sombra? / (...)el vacío negro, el escalofrío intermitente del abismo?» También: «Ráfagas del vacío, del abismo, / que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna / y vuelve los caminos arroyos helados hacia la nada. / Ráfagas del vacío, del abismo. / Visos, todo, visos sobre la gran sombra!» (I,91). Todo visos: todo superficie, reflejo, apariencia. Animando este todo, el vacío negro, la gran sombra.

Si se puede relacionar esta interacción de luz y oscuridad con alguna instancia de la historia del pensamiento es con el maniqueísmo (también presente en la herejía cátara, y por ella en otra poesía temáticamente distinta a la de Ortiz, la provenzal, pero de similar preocupación formal, como si el conflicto luz-oscuridad sensibilizara necesariamente la cuestión de las formas). El maniqueísmo sostiene dos principios, la luz y la oscuridad, equiparados con el bien y el mal. Ambos habrían permanecido separados hasta que un choque entre luz y oscuridad, acontecimiento dramático, rompió esta dualidad primigenia y mezcló las dos fuerzas, dando origen al tiempo y al mundo. Hoy la mezcla todavía persiste; el futuro (un futuro posterior) comenzará cuando tras una lucha la luz se separe de la oscuridad definitivamente, resolución del drama. La manera de ordenar el cosmos en los poemas de Ortiz coincide en más de un punto con el maniqueísmo, en primer lugar por esa virtud quirúrgica del OjOrtiz cuyo resultado es la división del mundo en dos principios o fuerzas constituyentes. Luego porque uno de ellos es considerado valioso y el otro disvalioso, lo que habla

de una visión que valoró, que al partir tomó partido. Luego porque Ortiz recalca de estos dos principios que mantienen una relación antagónica y a la vez inclusiva: ambos quieren vencer, dominar la realidad desplazando al otro, pero mientras tanto conviven mezclados, no son separables salvo forzadamente. Luego porque en Ortiz como en el maniqueísmo esos dos principios son llamados la luz y la oscuridad. Finalmente porque para la doctrina fundada por Mani, y también para Ortiz, la oscuridad está en el mundo de abajo y la luz en el de arriba, y el triunfo de la luz no implicará la aniquilación de su contrario, en tanto los dos principios son eternos, sino su separación.

El presente de la Tierra para el maniqueísmo (y para los poemas de Ortiz) se debe a que luz y oscuridad conviven; el fin (fin de la historia para el fundador religioso, comienzo de la historia para el poeta) ocurrirá cuando la luz consiga desprenderse de la oscuridad y ésta quede confinada en su mundo, lo que tendrá lugar tras un proceso paulatino e inevitable. Así, en Mani como en Ortiz, el drama del futuro triunfo de la luz es concebido como el desarrollo mismo de la humanidad, una concepción de la historia de progreso y final feliz.

La idea de los Ortices de la luz y de la oscuridad permite entender una notoria diferencia temática en los poemas: un mundo formado por una suma de dos mundos más uno. Fórmula Ortiz: 2+1=1, o si se quiere: (1+1)+1=1.

Los dos mundos, que articulan esa diferencia, son parte del presente; el más uno, que afirma su resolución, del futuro. Los dos mundos conforman la realidad orticiana, el más uno su utopía.

El primero de los dos mundos, que se corresponde con la parte de la luz, podría ser llamado el mundo de la vida, aunque se trata de una vida expandida por un lado y recortada por el otro; la expansión es primeramente extranatural; así las manifestaciones de la vida incluye ciertos aspectos, llámeselos si se quiere culturales, que en principio se consideran opuestos a la naturaleza, por ejemplo la agricultura, por ejemplo el arte. La expansión en segundo lugar es sobrenatural, de modo que las manifestaciones de la vida incluyen presencias ajenas o al menos que no se consideran parte suya: dioses primaverales (I,35), fantasmas puros del jardín (I,56), ángeles que bajan cuando anochece (I,87), elfos que juegan sobre la hierba (I,95), serafines sobre las ramas (I,116), por empezar a citar una lista muy extensa. Para mayor complejidad se trata de una vida recortada en tanto sólo incluye un pedazo, lo que antes se llamó la parte de la luz.

El segundo de los mundos, sobre el que también escribe Ortiz, es el mundo de la negatividad humana, que abarca el «malestar» que provoca la cultura, o en otras palabras, el sufrimiento de los hombres en todas sus variantes, la injusticia, el dolor. Habría que destacar sin embargo que este mundo, el de la sociedad entendida como desdicha, nunca está presente sino por sus efectos: se habla del sufrimiento de los hombres como algo que existe, que tiene cuerpo en el mundo, como una negatividad que hay que superar, y nada más; jamás se describe ninguna escena de ese mundo que provoque el sufrimiento, como trataría de hacer una poética realista, ni se dan a conocer las causas por las que los hombres sufren.

Para el protagonista de los poemas la relación entre estos dos mundos es de contradicción. El primer mundo le provoca un estado de dicha, de gracia, de armonía con la vida que en algún momento es llamado «la fiesta fragante». En cambio el segundo mundo, el del sufrimiento humano, le provoca un sentimiento de malestar. Pero además la existencia de este segundo mundo afecta al primero: en el desarrollo de los poemas el protagonista no puede sostener indefinidamente la dicha del contacto con las manifestaciones de la vida, la irrupción de su antítesis lo impide. Sea el mecanismo objetivo, sea subjetivo, por solidaridad con la desdicha ajena, el protagonista expulsa la dicha propia, interrumpe el disfrute. Expulsar la dicha de sí, para retomar la metáfora bíblica, es expulsar el paraíso de sí. ¿Hay culpa en esta expulsión? Sí según los poemas: sostener un estado de gracia individual en medio de la desgracia de buena parte de la humanidad es ser culpable. Y porque hay culpa habrá redención: se inscribirá en los poemas un estado en el que la tesis venza sobre la antítesis sin devenir síntesis y que es localizado en el futuro. Dicho de otro modo, para la cosmovisión de Ortiz llegará el momento, algún día llegará, en que se extinga el sufrimiento de la humanidad, lo que permitirá que todos puedan experimentar ese gozo con las manifestaciones de la vida sin que nada lo interrumpa. Este es el mundo que en la sumatoria ocupa el más uno, la utopía de Ortiz.

La utopía, descripción de una sociedad inexistente, enuncia al menos cuáles relaciones sociales del actual mundo deben ser disueltas en favor de qué otras. La utopía de Juan L. Ortiz es asocial en tanto no pone el acento en nuevas relaciones entre los hombres sino en la mera disolución de lo que es la idea social por excelencia de los poemas de Ortiz: el sufrimiento de los otros. Y es individual y a la vez colectiva porque está pensada como la repetición por parte de todos del momento de dicha de un individuo, el protagonista de los poemas: como la adquisición imperturbable para la humanidad de una nueva relación, o estado de gracia, entre el hombre y las manifestaciones de la vida. Y además porque la realización de la utopía individual sólo es posible si se realiza en todos los individuos, única manera de que el innecesario dolor ajeno deje de irrumpir e interrumpir los disfrutes. Notablemente la utopía para los demás está pensada como repetición del momento de dicha del protagonista, con lo cual éste se coloca como modelo a seguir para el desarrollo utópico de la historia.

Sería interesante leer el poema «Sí, las rosas...», transcripto fragmentariamente más arriba, o tantos otros, junto con el siguiente

fragmento orticiano: «Hay un momento en que aludir a la felicidad, por más inocente y profunda, por más accesible y común que ésta parezca, puede ser inoportuno, puede hasta ser ofensivo. Y con razón si en este momento desborda, puede decirse, de un doble dolor, de una inquietud por nuestra dignidad y nuestro porvenir, que afecta a todos. Pero también el recuerdo o la conciencia, aunque breves, de una dignidad que no podrán herirnos los ocasionales responsables –¿responsables?– de nuestros destinos sociales, nuestra dignidad de criaturas hechas para la felicidad en la unión con la naturaleza a través de sus cambios o estados, a través de sus ritmos, puede traernos un ligero alivio, y aun puede, si puede, si tenemos verdaderamente el sentimiento de esta dignidad, no adormecer nuestros deberes militantes, como sería fácil creer, sino, por el contrario, afinarlos. La verdad es que tales dignidades no se oponen, que ellas en el fondo hacen una sola.»

La cosmología de Ortiz se hace una con una ética, pública y privada, que atraviesa su obra y se podría llamar la ética de las dos dignidades. En el ensayo *La poesía como desvelo o una actitud de la sensibilidad poética*, como resultado o consecuencia en el hombre de estos dos principios, la luz y la oscuridad, están citadas dos instancias, por un lado «las puertas diamantinas de los éxtasis» y por otro «los llantos y los desgarramientos de tanto ser como a su alrededor y en toda la extensión de la tierra se arrastra en el dolor inútil, en el horror»; de esta realidad resulta una operatoria ética. El dolor inútil (Ortiz no postula la ingenuidad de eliminar el dolor de sobre la tierra, sino sólo el dolor inútil) llama a las puertas del éxtasis pidiendo atención, haciéndole saber que existe. Cada uno puede atender el llamado, o puede hacer oídos sordos a él y seguir en su éxtasis, imperturbable. La primera dignidad sería acceder al éxtasis, la segunda atender el dolor del mundo; en cuando a la doble dignidad tendería por un lado a evitar que el dolor ajeno impida el éxtasis propio, por otro a evitar que el éxtasis propio borre el dolor ajeno. Porque éste existe y tiene peso en el mundo y porque el éxtasis es posible y deseable para cualquiera, hay una tarea, disolver el dolor inútil del mundo, el provocado por organizaciones sociales injustas, opresivas, de modo que el éxtasis sea accesible a todos. En vez de «sublimar el deseo de acción para crearse un mundo propio donde realizar la plenitud humana», insertarse, para usar palabras de Ortiz, «en el proceso que dará formas concretas a su sueño milenario».

Hay el Ortiz de la luz y el de la oscuridad; el del éxtasis y el de la conciencia social; hay también el Ortiz de Oriente y el de Occidente; cada par de Ortices fuerza una división en lo que es unitario, incide mediante una operación de lenguaje para armar su ficción. El Ortiz de Occidente es el preocupado por la historia y la historiografía, por la zoología, la botánica y la geografía, por la política, la cultura y la sociedad. Aquél al que le interesa el conocimiento de lo exterior, de lo que rodea. El Ortiz hombre de letras está entre medio de oriente y occidente: en su caso es un lector en cantidad y calidad como muy pocos en el país, un escritor–poeta singularísimo, y un traductor intenso y extenso. Lo que pone en escena una nueva división trinitaria, con sus formas y sus cruces, que bien se podría desarrollar. Finalmente el Ortiz de Oriente puede ser recorrido desde la perspectiva del pensamiento chino: muchas de las características que sus poemas permiten leer – la pérdida de importancia del ser humano, que deja de ser el centro del mundo para ser un integrante más, minúsculo como los otros, del inmenso orden de la vida, el respeto por las manifestaciones vitales que lo circundan, la sujeción a leyes naturales eternas, como el ritmo de las estaciones– recuerdan la filosofía del Tao, con su principio básico, la búsqueda de la armonía, y su apotegma primero, que viene muy al caso, y que afirma la imposibilidad, al menos lingüística, de significación de la verdad: «El Tao que se puede nombrar no es el Tao verdadero». Ante la pregunta por el fondo alguien podría afirmar que los poemas de Juan L. Ortiz, entonces, son poemas escritos por un taoísta.

Pero también se puede argumentar que en los poemas hay otra relación con el mundo, una ocupación o dedicación en la llegada de dioses, hadas, fantasmas, elfos, etc., que pueden hacer decir «éstos son los poemas, en el fondo, de un shintoísta piadoso».

A lo que se podría responder que hay dos principios en sus versos que, sin embargo, recuerdan al budismo: el principio de simpatía y compasión hacia todas las manifestaciones de la vida, y el de la afirmación de una realidad de vacío ocultada por las formas del mundo, todas ellas ilusorias. El principio de simpatía aparece en los poemas con la preocupación manifiesta por los otros seres, y con el rechazo al sufrimiento ajeno; y el principio de vacío se manifiesta sobre todo en ese juego de apariencias que distrae, ilusiona, cubre, una insustancialidad definitiva. Diría un viajero del vehículo del medio: todo esto que vemos es múltiple, es hermoso o feo, es exquisito, pero es ilusorio. Dicen los poemas de Juan L. Ortiz desde un principio: «El mundo es un pensamiento realizado». Alguien podría decir que los poemas de Juan L. Ortiz, entonces, en el fondo, son los poemas de un monje budista.

Pero, podría acotar otro lector, si hay taoísmo y budismo sumados, en el fondo los poemas de Ortiz son los poemas de un monje zen. Como se puede ver, la escritura es pura superficie. Se puede llegar a considerarla un plano o útil para guiarse por la realidad, aunque seguramente hay una calamidad peor, definitiva: a través de ella rendirle culto a un fondo, un fofofondo. La escritura más interesante es la que de manera más interesante no tiene fondo, pero al mismo tiempo el fondo existe, siempre: es la ilusión preferida del lector.

Roberto Retamoso y Héctor A. Piccoli
JUANELE: DEL AURA HACIA LA LINDE

El sentido del ensayo está originalmente unido al peso *(exagium),* a la ponderación, a cierta osadía del fiel y el equilibrio. De la sobreescritura al análisis extrínseco, el ensayo literario pretende siempre manifestar, hacer patente la presencia de una obra. Mentar, empero, a "la que juega naturalmente con la tierra y el ángel, / ..., el infinito a su lado y el presente en el confín...", no puede ser sino evocar, hacia el confín de nuestro presente, la medida de una levedad en la que nuestra percepción se diferencia y participa de un *mundo.* El ensayo es lección y es elección. El ensayo se asume como la labor litoral y literal de mirar y de mentar una "orilla que se abisma". La mención, de no ser citativa, sólo puede adoptar la forma de la aproximación. ¿De qué modo ha de aproximarse el ensayo a una obra como la de Ortiz, de qué modo ha de adentrarse en su inexplorada vastedad (pues, preciso es decirlo, la obra de Ortiz, *apenas comienza a ser leída...*), adentrarse en esa "...dimensión que únicamente, únicamente, / canta / en el pasaje del ser?"

—De *hito* en *hito,* guiada por la palabra misma del poeta, y sólo como escolta cautelosa, como acatante escucha, como amoroso reclamo de cercanía.

La vastedad y el decir del ser

La poesía de J. L. Ortiz, si sinuosa, o puntillada en una capilaridad de deltas que reinciden, sin embargo, en el retorno a su curso, —poesía caudal—, no se deja situar por la displicencia del gesto que define un contorno, es poesía de ubicuidad, desde una concentrada y sutilísima asunción del lugar. Esta asunción del lugar, es la que funda su universalidad (unus, verto, vertum). Universalidad se entiende a su vez, en dos vertientes: la proyección más allá de su ámbito geográfico y lingüístico (la poesía de Juanele clama, con el imperio de su humildad esencial, desde su sinfónico silencio, ser vertida a otras lenguas), y el hecho de corporizar ella misma un universo, un mundo, es decir, una totalidad diferenciada y organizada de modo significante.

¿En qué horizonte textual se perfila la identidad de esta poesía, cuáles son los antecedentes de su peculiar impronta? De un lado, la escritura del simbolismo: de ella recuerdan los poemas el elaborado fonetismo, la alta conciencia de los procedimientos compositivos que generan la imagen, pero sobre todo ese lugar paradigmático en su excepcionalidad que es "Un coup de dés..." de S. Mallarmé; su composición espacial sostenida por una sintaxis expansiva que "no transgrede los versos, sólo los dispersa...", constituye una suerte de modelo que prefigura la escritura orticiana. Las consonantes se suavizan, proliferan las armonizaciones vocálicas, se trabajan los fonemas suprasegmentales, las entonaciones frásticas, con una sutileza de orfebrería. Del otro lado, la escritura de la poesía china: un modelo inaprehensible —dada la radical alteridad que supone el ideograma— no deja de alumbrar el texto en la manera de construir "caligráficamente" su bidimensionalidad, de inscribir el vacío. Éste es el trasfondo sobre el que la sinuosidad operada por el descentramiento del margen —unido a una serie de procedimientos sintácticos sobre los que volveremos más adelante— *figura* su fluencia, abre sus deltas, describe su río. Quien haya tenido la suerte de haber disfrutado de las charlas del poeta, no podrá dejar de recordar aquí una revesa de la génesis descripta: mostraba Juanele hermosas traducciones al español de poemas chinos hechas por poetas jóvenes de aquel país, "muchachos" —decía— que le habrían hecho "tan sólo unas consultas": los poemas, sin embargo, estaban signados por su propio tono inconfundible... Extremándola así hacia su *otro* (el ideograma), encarna la poesía de Juanele la dualidad fundante de nuestro sistema fonético de escritura: ser letra y ritmar un aura.

Entre estos polos, una serie de presencias más o menos nítidas, más o menos evanescentes, puebla el poemario: desde la desgranada magia del grafismo de E. E. Cummings, hasta la visión de la gran unidad, la *Weltanschauung* —íntimamente asumida— del Rilke maduro. Mantengamos por ejemplo estos versos:

"Por lo demás, ya sabes, no hay separación que se defina
entre muertos y vivos
en una como corrida
de temperaturas en dilatación o superposición, diría, de climas,
en pasajes que aún no se perciben..."

a contraluz de aquellos de la primera elegía de Duino:

...—Aber Lebendige machen / alle den Fehler, daß sie zu stark unterscheiden.
Engel (sagt man) wüßten oft nicht, ob sie unter / Lebenden gehn oder Toten.
Die ewige Strömung / reißt durch beide Bereiche alle Alter / immer mit sich
und übertönt sie in beiden."[1]

Caudal entonces de múltiples fuentes, las filiaciones posibles no hacen sino devolvernos al asombro de una obra sin lugar a dudas *única* en la historia de la poesía, dentro y fuera del ámbito de la lengua española.

"Toda criatura canta, no es cierto? canta para 'ser'..."

La levedad del canto, evocada al principio, es la del lecho nupcial del pensar y el poetizar, no sólo el privilegiado espacio de diálogo que quisiera Heidegger entre el pensar poetizante y el pensante poetizar, sino el acontecimiento en avenida de su comunión misma. La comunión es comunión-en-el-mundo, que se da como interrogación e integración de la criatura. El primer hito de nuestra aproximación ha de ser *el pensamiento (la poetización) de la animalidad,* como el primer paso hacia una lección comprensiva del concepto poético orticiano de *criatura,* y de unidad de los reinos. Que este paso se ejecute prioritando, en un primer momento, la —relativa— simplicidad de la formulación en la obra temprana.

En uno de los últimos poemas de "El ángel inclinado - 1937" ("Un palacio de cristal..."), dice:

"Sí, desde el abrazo humano, como tú dices,
nos elevaremos a la gran hermandad.
.....
la criatura humana entablará las más puras relaciones
con todas las cosas que tiemblan en su halo sensible
esperando nuestras miradas amorosas y nuestras caricias inteligentes.

Y con los animales, sí, con todos,
vidas todavía tan misteriosas y turbadoras."

El animal es para nosotros virtualidad sensitiva, amigo o víctima, siempre horizonte de sensibilidad: el animal es el borde abismado en que la vida se mira, ve cuánto ha perdido de sí misma, y avizora la distancia hacia el reencuentro consigo.

"¿Habéis mirado alguna vez con cariño atento los ojos de un perro?
El perro tiene su mundo, pero atravesamos sus límites hasta que la chispa de
la unidad brota de nuestra
mirada y de la suya, húmeda."

Puente fugaz, ya que tendida con la fragilidad del instante, reúne a las criaturas segregadas la mirada del éxtasis. Mas la segregación hiende los armónicos de pleamar y los armónicos de bajamar del dramatismo ya originario, del "de la forma que no puede detenerse", con una sevicia tal, que obnubila a la criatura humana la misma visión de la cisura, y le reclama por tanto, no sólo atención y concentración de la mirada, sino despojo y olvido de sí, ante cada "llamada anhelante". Nuestro primer paso hacia la comprensión de la criatura, se perfeccionaría ahora con la lectura prolija de un poema de madurez, como "Ah, miras tú también..." de "La orilla que se abisma", del cual nos limitaremos aquí a algunos fragmentos:

"a los que se persigue, aún por los rebordes del vahído hasta las cimas
casi, del frío,
para especular,...
.....
a los que se arroja por el oro del cereal, hacia las dunas
de las riberas del mundo,
.....
a los que se condena, todavía, a tirar, perpetuamente, de una tempestad,
y de la tierra misma,
por la delantera, sólo, de unas ruedas de misterio y de unas rejas de misterio,
.....
a los que se arrea, embretándoles el terror,...
.....

Toda la creación reclama y espera del hombre el grado de autoconciencia necesario para restituir esos derechos "sin número" "a sí / o a la corriente de animación / que asciende de la piedra..., y que, probablemente, nos excede / hasta modos de existencia...". Ésta es la verdadera *misión* del hombre sobre la tierra: dar a beber "ese azul... / que se debe a cada uno de los hijos de la tierra y del espíritu, / en la sed de la condición:..." El hombre se ha arrogado hasta ahora el derecho de sojuzgar a las criaturas, basándose en el falso título que le otorgara el lenguaje. Pero la "articulación" es tan sólo "*uno* de los lenguajes de la tribu", cuya supuesta superioridad no ha instrumentado sino el sojuzgamiento. Esta antítesis inconcebible entre lo que sería esperable de la 'criatura superior' y su comportamiento actual, está significada por una figura retórica que si bien siempre delata impotencia ante una realidad refractaria, no deja también siempre de incitarla con acritud al cambio: la figura mentada es la ironía.

"...por los derechos que uno de los lenguajes de la tribu,
.....
le ha concedido a la articulación por ella misma y en un título
que, por lo visto, no obliga..." *(la bastardilla es nuestra)*

El pensamiento poético de Ortiz sitúa así al hombre en la pluralidad de los reinos y resitúa a la creación entera en una *historicidad* inaudita, una dialéctica inclusiva que *supera* —suprime y conserva

(:aufhebt)— las categorías de evolución biológica, mutaciones sociales y progresión espiritual, aunándolas e integrándolas en la gran unidad, el ventalle que eternamente se despliega, la *vida* que no cesa de buscarse a sí misma.

No solamente en el pensamiento de la muerte, o más precisamente, en la necesidad de pensar la muerte como parte de la vida, se siente la fraternidad, la compenetración esencial con la poesía de R. M. Rilke. En esa poesía tenemos "La pantera" que ha perdido su reino, para la que "detrás de las mil rejas" no hay ya mundo en el Jardin des Plantes, en ella tenemos (octava elegía) la criatura mirando con todos sus ojos a "lo abierto", el animal revelándonos "lo que afuera *es*", marchando como las fuentes, con Dios enfrente y el ocaso a su espalda, hacia la eternidad[2].

Ésta es la amplitud y la profundidad con que en Rilke y en Juanele *se dice el ser*. Lo inaudito del decir explica tanto su incomprensión —u omisión lisa y llana— en la mayoría de las exégesis, como la unilateralidad de su enjuiciamiento en las de superior gravitación[3]. Es que no solamente hay que poder, hay que *querer* oír lo que se nos dice con palabras como:

"sin disputa del espacio, en sí, compartido por las vidas, por la totalidad de las vidas...
las milicias
de la adhesión y la colaboración en las cosechas
del aire y de las rocas,
para una alimentación de sílfides,
sin el retorno sobre sí ni de siquiera una gotita"

o:

«Erneue ihn mit einer reinen Speise,
mit Tau, mit ungetötetem Gericht,
mit jenem Leben, das wie Andacht leise
und warm wie Atem aus den Feldern bricht."[4]

A la visión de la gran unidad no la regala un reposado instante de plenitud: la edifica una vida de poesía. Lejos de reposar, la visión debe construirse; y esa ardua labor la exaspera a veces en una interrogación que pareciera no poder hallar un continente para el drama que su propia claridad ha cautivado:

"Pero por qué la vida o lo que se llamaba la vida,
siempre tragándose a sí misma para ser o subsistir,
en la unidad de un monstruo que no parecía tener ojos
sino para los 'finales equilibrios'?
Por qué todo, todo para un altar terrible,
o en la terrible jerarquía de una deidad toda de dientes?"

Es en este marco mayor, donde la —ella sí— mentada "preocupación social" de Ortiz deja las playas y alcanza la alta mar de su sentido:

"Y vi otros rostros, oh sí, vi infinitos rostros
de niños envejecidos en el horror de otra pesadilla.
Los rostros de los niños de los infiernos helados de las ciudades y los pueblos."

La *historia*, aquí sí, como restauración gradual y global por parte de una criatura privilegiada —el hombre— del orden de la vida. Su transfixión en la etapa previa a la liberación social es sólo uno de los avatares sobre la senda que recorre y ha de recorrer la vida, hasta y desde su reencuentro consigo. La mirada poética *descubre* las formas de la redención futura; cada momento del ser, en su efímera temporalidad, es asimismo un momento de afirmación de *la gracia* de la que el ser participa, un momento que tiende al futuro donde todo, amorosamente, volverá a pertenecerse.

¿En qué sentido podemos afirmar que la poesía de Juanele es *morada* de la gran unidad? —Por cierto no tan sólo en el de que estuviera ésta de asiento en ella o la habitara; la poesía de Juanele configura ella misma la gran unidad, y lo hace, más allá de su "espléndida monotonía", como abnegado despojamiento —paralelo al del escritor ante su mundo— de cada entidad frente al *alma grupal*, como sacrificio del poema (individual) *a* y *por mor de* el poemario. A poco de comenzar a leer, en efecto, cobramos la inequívoca impresión —profundizada sin cesar al continuar la lectura— de que los poemas de Juanele no 'terminan', es más, ni siquiera 'comienzan' en un sentido convencional. Puntuación suspensiva e interrogación finales son las alas de la anagogía, invitan al alma a salir y ascender, la invitan al éxtasis de permanecer *por entre* los poemas, dentro sólo del poema mayor, en el cierne y la flotación del sentido.[5]

"Sal a la comunicación, entonces, de la veleta con la nube
en el camino
a devenir, verticalmente, a las flautas, el mismo
del amor, el mismo...

Sal, alma mía...
Sal..."

El éxtasis del diálogo

La poesía de Juan L. Ortiz –poesía dialógica, que hace del hablar con aquello que la rodea y la excede su sentido más pleno– se labra como un *espejo* del mundo. Espejo singular, puesto que más que reflejar

los contenidos de las múltiples figuras con las que el mundo se dice, refleja, en verdad, *las formas* de tales figuras: ésta, su mímesis sutil, quiere mostrar, antes que la imagen, *la forma de la imagen* donde el universo se reconoce y celebra.

"Oh, allá mirarías
con un noviembre de jacarandáes... sí, sí."

La mirada intenta captar los delicados tránsitos, las siluetas esfumadas y evanescentes del mundo del río. Porque el destino de la mirada, destino conjetural y problemático que los versos invocan:

"...Mas, qué allí...
qué de los ojos de violeta, y de los ojos de verdín,
y de los ojos de los narcisos,
y de esos ojos que les transfiguran
....."

se extravía, literalmente, en la orilla "que se abisma". Mirar es el acto reflexivo que duplica el abismarse de las cosas y el mundo: así, no sólo se abisma la orilla, sino que, junto con ella, se abisma también la mirada que busca aprehenderla por medio de la contemplación.

La virtud de la *contemplación* señala el segundo hito de nuestra aproximación a la obra de Ortiz.

La contemplación, esa "contemplación activa", al decir de Hugo Gola, a la que la obra de Ortiz "fervorosamente nos convoca", se distingue en efecto por igual del abandono impotente, que de la pasiva indiferencia ante el ser y el acaecer del mundo. Contemplación es: *disciplinado ejercicio de comunión, por el camino del éxtasis*[6].

¿Cómo y por qué nos conduce el éxtasis, hacia la comunión con las criaturas y las cosas?

—Nos conduce hacia allí, porque nos despoja de los límites del ser-en-sí, y nos abre al ser-fuera-de-sí, que es la humana posibilidad de integración, y de participación de la gracia.[7]

"Toda criatura canta, no es cierto? canta para 'ser' aun en el 'misterio', en el extrañamiento de sí..."

El camino del éxtasis es el camino de la *reflexión en el diálogo*.

No sólo se reflexiona en tanto se medita al poetizar, sino en tanto se tornan reflexivos los giros del poema. La reflexión extrema al sujeto en el abismamiento que condiciona su trascendencia. La reflexión abre, por último, desde el reflejo mayor del río:

"encima del platino que pareciera el *en sí* del río"

hasta los "visos" últimos, en el tránsito sutil por los pasajes aún no percibidos, ese juego de las fugas en que danza y contradanza una identidad transitiva.

¿Qué hace la particularísima e inconfundible impronta de este diálogo de Ortiz, aquello por lo cual se sublima y transfigura, hasta llegar a ser la forma poética que es, inédita en la lengua?

1. la fibrilación de una sintaxis en ahilo, para irisar los pasajes aditivos, disyuntivos, la co- y sub- ordinación del alma a los estados por que fluye, deviene sinuosa, o se remansa, o espirala;

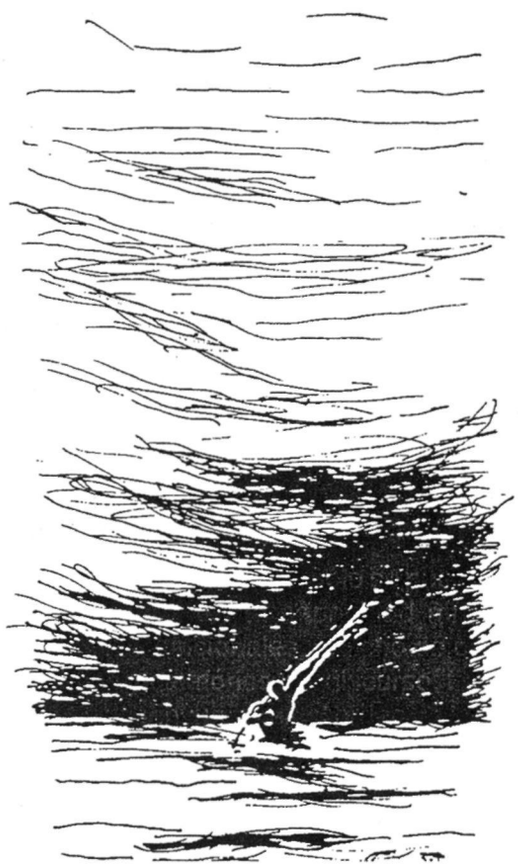
Si la sintaxis es la parte de la gramática a la que le incumbe el ordenamiento (la "coordinación") de las palabras, la escritura de Juanele prueba su vigencia en el sentido etimológico del término. La sintaxis en tanto que orden de las articulaciones supone la institución de las formas discretas que se habrán de tramar en la superficie del texto, para hacer de su contigüidad el modo en el que adviene *la forma del sentido*. Pero la sintaxis tiene sus propios límites, que no son otros que los de las frases u oraciones donde las articulaciones se establecen. Por ello, cualquier texto "gramaticalmente correcto" reconoce a la oración como esa frontera donde lo sintáctico concluye, como la linde del ordenamiento gramatical que recurrirá más allá del punto. La sintaxis, puede decirse desde esta perspectiva, no es más que el dominio de lo estrictamente oracional.

¿Qué ocurre con ese dominio en el espacio textual donde la poesía de Juanele se consuma? Si ella supone un perpetuo recomenzar que atraviesa los límites formales de los textos —los poemas recurren en su fluencia, se leen por momentos como un único poema que se eclipsa y renace según las leyes rítmicas del aura, la secreta pulsación de la luz—, eso es posible porque sus articulaciones se despliegan *más allá* de los límites que habrían de acotarlas, ya sean los formales y genéricos de los poemas, o los gramaticales del orden sintáctico. La escritura de Ortiz supera el corte que *delimita* las unidades gramaticales o textuales y conecta, por encima de sus marcas, las articulaciones sintácticas al modo de una gran frase, de una frase que nunca concluyera realmente. Las secuencias oracionales abiertas con conjunciones sugieren de la manera más directa esta continuidad. Como las cuentas de un collar, la "solidez" de los puntos sustantivos se engarza en el hilo de las partículas conjuntivas o prepositivas que en la lengua solamente representan el lugar de un pasaje.

Análoga a la sintaxis de Mallarmé, la sintaxis de Juanele parecería querer demostrar que el texto poético puede decirse en una sola frase, tan amplia como el mismo texto. Esa frase resulta excepcional no sólo por su amplitud, sino además por su irreductibilidad respecto de las formas habituales del lenguaje. Éstas obedecen a un

principio de inteligibilidad[8] al que respetan la mayoría de los actos de habla y al que no logran (ni deben lograr) perturbar los procedimientos de coordinación y subordinación sintáctica. La frase de Ortiz, por el contrario, muestra estructuraciones de gran complejidad, merced a la recurrencia arborescente de formas subordinadas y coordinadas que multiplican y reproducen el curso sintáctico principal:

"Y no te roza,
ahora, aquel azoramiento, aquél
de limo...
que las luces, al ceñirse,
ciñen,
y ya hasta el cuello,
a los aparecidos de entre los taludes,
o de esos sobrevivientes de los baldíos de los que ninguno sabe, todavía,
cómo flotan sobre los junios:
aquel imposible, por ejemplo, de faldas, más sin paño
para enjugar a la 'colilla'
que tropieza en sus tosecitas..."



Esta modalidad de la sintaxis orticiana, hecha de inversiones, elipsis e incrustaciones, es la que evoca a la de Mallarmé, en la que se ha leído el intento de sustraerse de la linealidad del lenguaje[9]. Pero si en Mallarmé la linealidad del lenguaje se pierde al fracturarse la sintaxis, en Ortiz se pierde, antes que por un defecto, por un *exceso* de lo sintáctico, por su dispersión en las diversas líneas de fuga que instauran la arborescencia de la estructura frástica elemental. Paradójicamente, esa ramificación sólo puede ocurrir en el devenir *sintagmático* del texto: en su desenvolvimiento *lineal*. El curso de la sintaxis de Ortiz se configura como una sucesión más o menos discontinua de unidades vinculadas funcionalmente, que obliga a una lectura "en vaivén", dado que estas unidades exigen proyectarse o retrotraerse sobre la superficie del texto para poder reconocer antecedentes y consecuentes, determinados y determinantes, según una topología inaprehensible en términos de "escucha": la linde se sitúa aquí en la *inaudibilidad* de la referencia.

Lo que se torna inaudible, sólo se puede *leer*. Pero la legibilidad supone a su vez una cierta capacidad mnémica para retener las mentadas unidades funcionales, o dicho de otro modo, para sostener el juego anafórico y catafórico del discurso. La lectura también es una actividad que se desenvuelve en el orden de la sucesión y la linealidad. La poesía de Juanele —sobre todo la de madurez— se resiste básicamente a este orden, porque establece relaciones funcionales entre términos distantes y lejanos entre sí. Al hacerlo produce efectos sorprendentes y extraños, efectos de puntuación y espaciamiento, de escansión del texto y marcación de intervalos, inscribiendo así las

formas sinuosas de una *heterotopía* frente al lenguaje comunicacional.

He ahí la figuración del espacio, la filigrana del volumen:

"Un río...
o la iluminación, más bien, del efluvio del 'huésped'
al lechar, aún, su vía...

Un río...
y unas venillas de flauta por las que no deja de morir
un tiempo que, sin embargo, no era..."

La sintaxis de Ortiz devana sus hilos más finos por medio de las conjunciones y las preposiciones. Allí el decir se adelgaza y las palabras quedan suspendidas por sus formas monosílabas o bisílabas, en la puntual precisión de su sentido. Conjunciones y preposiciones denotan, en principio, diversas relaciones lógicas (y toda sintaxis instaura, en principio, una "lógica"). En Juanele, estas relaciones son desbordadas por el uso peculiar que de ellas hace el poeta. Cuando en un poema leemos:

"O la hojilla que amanece
sin amanecer...?
O el acuerdo que se descubre, desde casi la nada,
en el secreto que no tiene edad...?
O todavía el quehacer que increíblemente se liga, enjugándose,
con el de las abejas del éter...?
O nuestras cinco puertecillas..."

advertimos de inmediato que la conjunción admite, además de su sentido disyuntivo, uno de aditividad. Y en inversa simetría, la conjunción copulativa se lee en ciertos casos como una forma disyuntiva, como un articulador de opciones no excluyentes o actualización en contigüidad de diversas imágenes virtuales:

"Y ese fuego encontrado en el amor de dos maderos?
Y ese espíritu de la miel para la sed?
Y esas pieles hasta la 'la seda'?
Y la piedra y el hueso y el barro y la madera,
.....
Y esa geometría combinada, en las vasijas del sur?"

La recurrencia entonces de la coordinación y la subordinación, la proliferación de complementos, de todo tipo de circunstanciales:

"...para ver de que advirtiera, en la iluminación, la última o la prima

en un centelleo de cíngulo

de esa alba que, de adentro, y tal la soledad que, de súbito sería

al azar restituida,
pero evoca, providencialmente, de sí
el cisne,
ella, la angustia del gris,
habría investido..."

y la inclusión de adjuntos:

"...esa sobre-presencia, o casi, que aún de lo invisible,
obsede, *se aseguraría,*
el centro de la media tarde misma,
sobre qué olvido?
llamando desde el sueño..."
(la bastardilla es nuestra)

poetizan —lejos de la representación mezquina de cualquier *regionalismo*—, el río como universo, y el universo como mundo litoral.

2. una pregunta polifónica que no reverbera a veces, sino a partir de su confín. Interrogación retroactiva entonces, que asevera no haber límites nítidos entre afirmar y preguntar;

La polifonía reposa fundamentalmente en la configuración de un *tú* múltiple como destinatario del preguntar. Sea un interlocutor *determinado* (el poeta español de "Este río, estas islas..." o "Diana", su galga), el *no marcado* de la "pregunta retórica" ("desaparecieran, *en qué antes?* bajo los remolinos"), que además de aludir a un lector virtual plantea el problema del monólogo; sea el vocativo genérico de "Está por florecer el jacarandá..., *amigo*" o la urdimbre de breves preguntas —muchas veces monosílabas— que transmiten la espontaneidad, la inmediatez y la presencia del diálogo oral ("que quemara, *no?* el baile"), la polifonía otorga a la serie *preguntar a, dialogar con, poetizar, el mundo,* propiedad transitiva. Entre los recursos del poetizar de Juanele, hay un procedimiento característico, que consiste en elidir el signo de apertura de la interrogación. Esa elisión, unida generalmente a la falta de inversión verbal, hace que el comienzo de la pregunta resulte imperceptible y que sólo pueda leerse como tal retroactivamente, a partir del final. Un primer momento, entonces, *progresivo*, que sigue la linealidad de la secuencia en que leemos aparentemente un enunciado aseverativo; y un segundo momento, *retroactivo*, en que la emergencia del signo *"?"* resignifica lo leído, en tanto interrogación:

"Un patronímico en cheques podría, consecuentemente, y por un hilo,

imponer una grisalla
.....
(siguen 6 versos)
sin escalas, precisamente, de cunas...?"

3. una vocación de levedad, en fin, desde la consonancia suave o sibilada y las vocales buidas (no alitera así, siempre, sólo la poesía?), a las comillas de realce, que casi no citan sino 'extrañan', o los puntos en que la frase se desmaya y prolonga, o atempera su ingreso en el silencio.

Las preceptivas insisten —y no sólo en el espacio del español[10]— en el absurdo tratamiento de la aliteración, de la repetición 'bien-' o 'malsonante' (eufonía o cacofonía) como 'licencia', lo que implica decir, como *accidente* discursivo. Pocos errores hay tan funestos en la consideración de la poesía: lejos del orden de lo accidental, la aliteración es un principio constitutivo, el tejido conjuntivo del lenguaje poético. *Oigamos* cómo opera ella en Juanele (en consonancia con el imperativo simbolista) la levitación de la lengua:

"Ah, y me er*iza*, toda*vía*
.....
con una brazada de lan*illas*,
.....
a la p*ied*ad que sab*ían*...
y eran, claro está, unas perr*itas*
o tres rollos de alba mas con la maldición que fuera m*ía*
y trascendiendo aún a mam*ilas*..."

La comilla es un signo ortográfico que indica la inclusión de una cita. Con este oficio, el de señalar la literalidad intertextual, está codificada por la lengua. En Juanele, la comilla cubre un vasto espectro de funciones, que va desde la cita hasta la marcación de un valor rítmico o musical en el verso. ¿Qué se entrecomilla, además de lo meramente citado?

a. términos pertenecientes a otra lengua:

"Cuándo, pues, cuándo las escalas de su destino
o el espíritu del 'bassin'
entre esas líneas de laúd que le ahondaran sus mayores?..."

"Ni tampoco, por cierto, sólo una harina pálida
de eso que fue una angustia desgarrada, ay, e izada, o presa:
de sus bagres o 'Mandúes', de sus sábalos o 'Piraes',
de sus dorados o 'Pirayúes', de sus armados o 'Tuguraes'..."

(En este fragmento, el nombre alternativo de los peces está doblemente resaltado: por las comillas —dobles en el original— y por las mayúsculas. La disyunción —aquí, dramática: *o*— inscribe la herida cruenta, la herida aún abierta, la *dualidad constitutiva de nuestra identidad cultural:* el fondo de las lenguas y culturas indígenas precolombinas frente a la avasalladora superposición de las de los conquistadores.)

b. sustantivos propios (por ejemplo, al desplegar el poema una topografía):

"el 'Sauce' y el 'Moreyra' y el 'Chañar'
y el 'Compás' y el 'Curupí' y el 'Ortiz',
y el 'Sauce luna' y el 'Lucas',
y el 'Mojones' y el 'Tigre'
y el 'Villaguay' y el 'Vergara'
....."

c. la pertenencia peculiar de una palabra o giro a cierto registro lingüístico:

"buscando las rimas de los 'macachines'
y de los 'romerillos'
y las muy femeninas, y muy escondidas, de los 'tasis'...
....."

"...con unos 'toldos', ahora, de familias,
....."

"Pero le sangraban, naturalmente, los rebenques de las 'domas'
....."

o una connotación determinada:

"bajo eso que no, no lo 'lavara', no, ni desfondando su lejía
sobre las tinieblas del ángel..."

"Verdad es que desde el mundo de 'arriba'
se fuerza a la 'pálida',..."

d. una de las inscripciones de un término repetido, provocando una diferencia *tonal* en la lectura, ya que lo que recurre es un elemento a la vez idéntico y distinto de sí:

"en éxtasis, más lejos, si me permites, de las Miras,
o mejor de unas 'Miras'...:"

El extrañamiento operado por las comillas que hemos llamado *de realce*, implica a menudo una suerte de crítica del sentido de lo entrecomillado. Focaliza la atención sobre la palabra misma, invita a reflexionar sobre ella, impide eventualmente el advenimiento de un "lugar común":

> **"para** que no 'sea' en ese 'allá'
> antes de 'ser' su 'resonancia', en el intervalo de 'aquí',
> .....

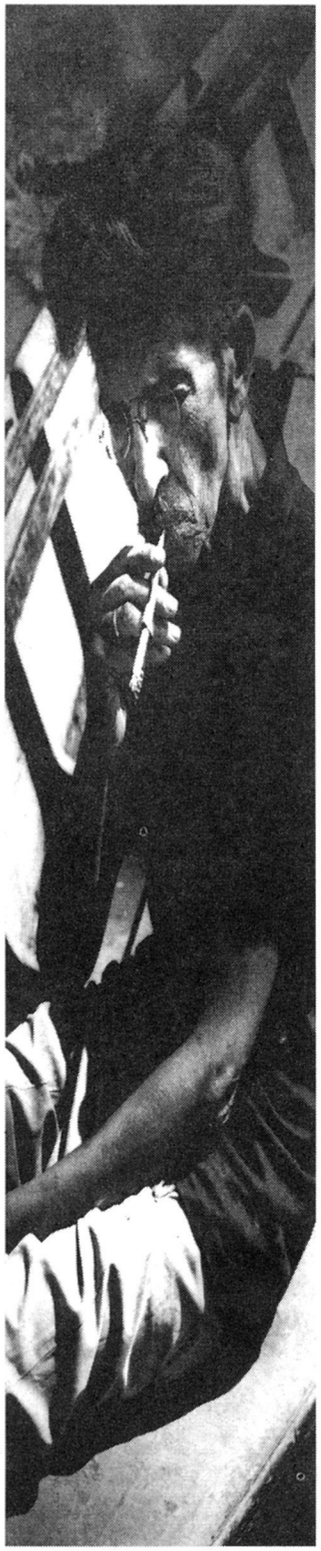
o ataca directamente lo referido:

> "con los 'diezmos', cierto, para Cristo,
> y las otras sangrías regulares, y las otras sangrías especiales,
> y las conspiraciones de los cielos,
> y las nubes de la voracidad..."

Entre los puntos suspensivos, el hálito persiste en el decir. La puntuación del éxtasis ritma así el aura hacia la linde. Ésa es la disciplina del ejercicio de comunión, el nacimiento de la palabra poética.

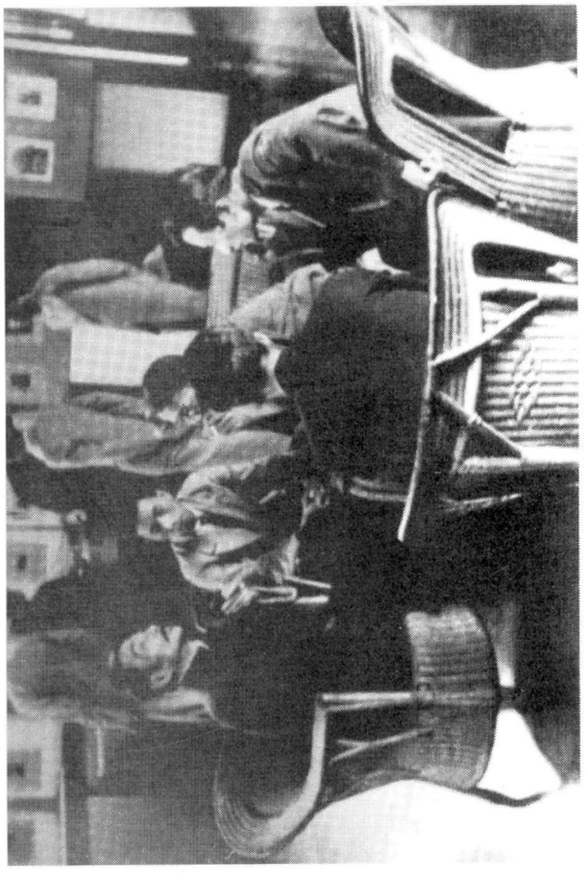
Notas:

[1]R. M. Rilke - Sämtliche Werke, Insel-Verlag, 1955/1966. La versión española de los fragmentos citados es de nuestra autoría.
"...Mas los vivos cometen todos \ el error, de hacer diferencias demasiado netas. \ Los ángeles (se dice) a menudo no sabrían \ si andan por entre los vivos o los muertos. La eterna corriente \ sin cesar arrastra consigo todas las edades \ por ambas esferas, y en ambas las acalla con su voz."
[2]"Con todos los ojos ve la criatura / lo abierto. Sólo están nuestros ojos / como invertidos, por entero puestos / a su alrededor, / y en torno a su libre salida. / Lo que afuera *es*, lo sabemos tan sólo / por un rostro de animal; pues ya al niño reciente / lo volvemos y forzamos / a que vea hacia atrás conformación, / no lo abierto, que es tan profundo / en cara de animal. Libre de muerte. / *A ella* la vemos sólo nosotros: / el animal libre tiene su ocaso / siempre tras sí y ante sí a Dios, / y cuando va, va hacia la eternidad, / del mismo modo en que van las fuentes. / ....."*Octava Elegía - Cfr. nota N°1*
[3]Cfr. en este respecto la exégesis heideggeriana de la obra de R. M. Rilke en «Wozu Dichter?" ("¿Para qué poetas?"), incl. en «Holzwege» ("Sendas perdidas"), V. Klostermann Verlag, 1980.
[4] "Restáuralo con una vianda pura, \ con rocío, con manjar no muerto, \ con esa vida, que como devoción leve \ y como aliento cálida, rompe de los campos." *El libro de las horas (de la pobreza y de la muerte) - Cfr. nota N°1*
[5]La configuración de la gran unidad está, naturalmente, sobredeterminada. Observemos por ejemplo de qué modo el uso peculiar del pretérito imperfecto del modo subjuntivo (forma en *-ra*), apoyándose en sustratos arcaizantes, es decir, en la historia misma de la lengua, contribuye a la difuminación de los contornos entre parcela y parcela del paradigma verbal creando una temporalidad nueva, desprovista de la rígida linealidad aristotélica y en consonancia con la unidad mayor aludida.
El pretérito imperfecto del subjuntivo expresa, por definición "una acción pasada, presente o futura, *cuyos límites temporales no nos interesan*" (cfr. S. Gili Gaya "Curso Superior de Sintaxis Española", Ed. Vox, Barcelona 1976, págs. 177 y sgtes.). Sobre esta base, la modulación de Ortiz abarca, desde la sustitución del potencial en la apódosis de las condicionales:
"Oh, si él hubiera tomado la otra dirección \ en un surtidor de ramas y de hojas y de flores y de alas \ ..... \ él, *fuera* una 'rosa', asimismo, del 'espíritu', \ ....."
hasta la significación original —etimológica— de pluscuamperfecto de indicativo:
"Pero el cielo ya *goteara,* arriba, \ con los envíos del norte o con los envíos de las islas \ ....."
o la de simple acción pasada (pretérito indicativo):
"'Guaguay', se *asombraran,* luego, en guaraní, \ ante el agua muchísima..."
[6]En griego, *ék-stasis* significa literalmente "salir(se)-hacia afuera-de sí".
[7]Es en este sentido que resulta legítima la inscripción del nombre de Ortiz en la serie de los grandes místicos de lengua española: la "unión inefable del alma con Dios por el amor", la "comunicación inmediata y directa entre el hombre y la divinidad, en la visión intuitiva o en el éxtasis" (M. Alonso) se dan en él, precisamente, como *comunión*, no con "Dios", sino con un *mundo*.
[8]En este sentido, resulta sumamente esclarecedora la diferenciación de N. Chomsky entre *"gramaticalidad"* y *"aceptabilidad"* de un enunciado (cfr. "Aspectos de la Teoría de la Sintaxis", Aguilar, Madrid 1970, pág. 12 y sgtes.).
[9]Cfr. al respecto lo que afirma Julia Kristeva en "La révolution du langage poétique", especialmente en «Sintaxe et composition» (págs. 265 a 293). París, Seuil, l974.
[10]Para la filología alemana, por ejemplo, el *Stabreim* (o *Alliteration*) en sentido estricto es ya el de la antigua poesía germánica, donde riman en el interior del verso iguales consonantes y todas las vocales entre sí, según reglas rigurosas: *H*iltibrant gimahalta, *H*eribrantes sunu - *h*er uuas *h*eroro man *(Hildebrandslied)*
Sin embargo, y a pesar de que se reconoce su función mágico-encantatoria en antiguos conjuros como los *Merseburger Zaubersprüche* (siglo X):
...sose benrenki, sose bluotrenki, \ sose lidirenki:...
no deja de considerárselo un mero "*medio estilístico* (...!), utilizado [posteriormente] en la lírica, por ej. por Klopstock, Goethe, Schiller, etc." (así en "Deutsche Literatur in Epochen" de B. Baumann y B. Oberle, Max Hueber Verlag, München 1985, págs. 12 y sgtes.)



EL LIBRO

ROEMMERS

CONCIENCIA POR LA VIDA

Distribución en quioscos de interior: D.I.S.A.