

Estudio Preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz

Por
ALFREDO VEIRAVÉ

INTRODUCCION

A MEDIDA que he ido recopilando algunos poemas para esta antología, ha ido creciendo en mí el sentimiento de una parcelación que, si no pretendiera ser en estas páginas, una simple introducción a la obra entera de Juan L. Ortiz, bien podría calificarse como de muestra menor y sumamente incompleta. Esto ocurre porque lo que algún día se denominará la Obra total de este importante poeta, casi desconocido en nuestro país, responde a tal sentido unitario, que toda exhibición limitada tiende a dejar en sombras, páginas que son la clave de un sistema total. Por otra parte, eso que, esperanzadamente, llamo Obra total, deberá incluir tantos libros aún inéditos como los nueve tomos publicados hasta la fecha, con lo cual recién se podrá penetrar en ese mundo orticiano, sin sentirse acuciado por la limitación del espacio. Entonces, podrán entrecerse los límites de esa unicidad que Ortiz ha ido revelando en el ejercicio constante de una vida dedicada a la creación poética, a través de más de cuarenta años de silenciosa labor.

Mundo poético de difícil entrega, reservado solamente para quienes se aventuran en él, con amor y sensibilidad. Del primero me he asistido en esta aventura riesgosa, en esta responsabilidad —nada menos— que de convocar la poesía de uno de los líricos más grandes de nuestro tiempo. Y como así lo creo, espero que el futuro también me asista para ver el reconocimiento que todavía se le adeuda en grado sumo. Por lo pronto, de ese amor, de la profunda admiración que siento hacia su persona y su poesía, ha surgido la idea de intentar esta antología para quienes todavía desconocen ambos mundos. Mundos que están unidos en su

raíz, de tal manera, que casi es posible pensar que no se podría estudiar su obra, sin haber trasegado su compañía. Sin haber asistido a cierto rito, en el cual el poeta oficiante lee sus páginas, descifra diría, de entre jeroglíficos que se extienden en finísimos y volátiles papeles, ese aire conmovido, recogido por *un refinado nostálgico ultrasensible*. Es el poeta que busca siempre, y cada vez más conscientemente, una poesía que quiere eludir casi las palabras para ser sólo, silencio materializado, expresión directa del mundo pleno de símbolos, imagen invisible del instante, o, como dice el mismo Ortiz en uno de sus poemas, *el rostro no escrito* de Ella.

Quienes hemos asistido a ese oficio (casi siempre poetas que aman a Juan L. en su bondad franciscana, en su humildad angélica, en su pureza y también en su sabiduría de los seres y las cosas) sabemos hasta qué punto Ortiz es capaz de ampliar cada línea de sus poemas, hasta qué grado puede conducir a sus oyentes hasta las zonas oscuras, cada vez más oscuras a medida que su obra ha ido creciendo en intensidad y en extensión, de lo que aparentemente resplandece entre las palabras elegidas. Cómo en cada verso surge de una memoria prodigiosa aquella tarde, aquel día de agosto de 1935, aquella luz rosada sobre el río que el poeta vio en las riberas del Gualeguay o en su infancia cerca del Villaguay, como si tuviera la virtud, y en verdad la tiene, de conservar vivos los innumerables momentos de una vida pródigamente derramada hacia la contemplación, el éxtasis casi, en un pasado siempre presente.

Toda su poesía es, pues, una armonía velada que procede de una unidad donde el tiempo y el espacio actúan en una palabra poetizada hasta los últimos extremos. Toda su poesía es, pues, *menos que una vibración*, de tal manera, que si las palabras no estuvieran contaminadas, podríamos decir solamente, que Ortiz es un verdadero poeta, ya que su poesía es el fruto de una contemplación que condesciende, por amor, al plano natural de los signos. Este poeta, que configura una personalidad cautivante hasta en su enriquecido anecdotario, se ha refugiado inclusive en la brevedad de los tipos gráficos, de cuerpos mínimos, para no desnaturalizar la levedad de lo que escucha en él. Para que el tránsito del silencio a la voz no altere la fisonomía del hálito musical con que se inicia siempre la verdadera y auténtica poesía.

VIDA Y PERSONA

Juan Laurentino Ortiz nació el 11 de junio de 1896 en Puerto Ruiz en el departamento Guleguay, provincia de Entre Ríos. Vivió sus primeros años en Mojones Norte, en pleno Montiel, en un ámbito donde la soledad del monte y de las aguas convenían bien al niño contemplativo y asombrado ante los temores que las cosas y los ruidos imprimían en su alma. Realizó sus estudios primarios en la ciudad de Villaguay, en una escuela donde la señorita Amelia Podestá alentó sus primeras inquietudes artísticas, como ese *ángel de las tardes / pasa junto a las flores* que recitaba con énfasis en los florilegios escolares, mientras entraba con ruido de armas y mares helénicos en La Odisea, La Iliada, La Eneida, o los textos bíblicos. En 1910 inició sus estudios secundarios en la Escuela Normal Mixta de Maestros de Guleguay y en esos años estudiantiles anudó amistad con un poeta, Carlos Gianello, joven suicida que estremeció la paz pueblerina con un balazo encendido de romanticismo ya anárquico, con quien mantuvo las primeras experiencias rimadas y en cuya compañía escribió una novela para siempre inédita, de tono vargavilesco, titulada *El alma de las llamas*.

En 1913, es decir, a los diecisiete años, emprendió la aventura de Buenos Aires con la ayuda de Salvadora Medina Onrubia de Bottana. Allí conoció, además del frío de los pobres, nombres como el de Tito Livio Foppa, José Ingenieros, Manuel Ugarte, las literaturas orientales y más importante aún, la obra de Juan Ramón Jiménez que lo marcó para siempre. *Yo buscaba en esos años* —dice Ortiz—, *todos aquellos poetas que se alejaran del oropel modernista*, de ahí su admiración por Enrique Banchs, por Fernández Moreno luego, por Antonio Machado. Desde los barriales de Sarandí asistía también a clases de literatura en la Universidad de La Plata o viajaba largas horas en tranvía en esa bohemia andadora por calles y bibliotecas y versos, donde brillaba con abrumadora presencia, Leopoldo Lugones.

Pocos años después lo encontramos definitivamente instalado en Guleguay, empleado del Registro Civil, unido para siempre a la naturaleza comarcana, de vuelta de la ciudad de la dispersión y del encandimiento inútil, mezclada a lecturas de Samain, Mallarmé, Juan Ramón Jiménez, Francis Jammes, Mauricio Maeterlink, y además Tolstoy

y Barret que lo ayudaron a *encender aún más la fe social* que desde esos juveniles años lo hizo soñar en una nueva Edad de Oro, plena de reivindicaciones políticas y humanas.

Comienza, entonces, a los veinte años, un ciclo espiritual que podríamos denominar de regreso a las fuentes puras del paisaje, en la compañía de otros poetas donde Ortiz encuentra ecos de su propia búsqueda, es decir, de una poesía aérea, poesía libre de retóricas y alejada de la literatura enfatizada por el peso *de los caireles de la rima*. Asoman, así, en sus interminables lecturas, los románticos ingleses, los poetas belgas y todas aquellos creadores de una poesía comunicable en el transfondo esencial de la palabra y de la más leve sensación.

Pero todavía Ortiz sigue siendo un autor inédito en libro y lo seguirá siendo hasta 1933 en que aparece *El agua y la noche*, selección realizada por sus amigos Carlos Mastronardi, César Tiempo, Córdoba Iturburu, Aristóbulo Etchegaray.

Mientras tanto el poeta vive experiencias literarias, políticas (y *vi-no febrero del diecisiete, y vino octubre del diecisiete. / Vinieron los "días que conmovieron al mundo", / y yo un poco, como en pantuflas, había corrido las cortinas sobre el mundo*) y también sentimentales, del amor revelado por quien dio entonces a su paisaje *una suerte de ebriedad primera y permanecida de un octubre sin fin. . .*

Cuando aparece su primer libro ya ha formado su hogar con Gerarda Sitvana Irazusta (1° de marzo de 1924), ha nacido su hijo Evar, vive en las afueras de Gualaguay, en la cercanía del río y de las quintas, atraviesa las tardes con su figura alada, leve, como *una brisa temblorosa* según dicen en el pueblo, como *una delgadísima sombra enlutada*, según dijera el mismo Ortiz en uno de sus poemas.

Hijo de José Antonio Ortiz, natural de San Antonio de Areco y de doña Amalia Magallanes, de las islas de Ibicuy y el menor de una familia compuesta por diez hermanos, posee casi desde siempre, este retrato que en una página de *El Diario* de Paraná del 6 de noviembre de 1933, insertó Carlos Mastronardi: *Casi ninguno de cuerpo, el además lento y aprobatorio, la voz naciéndole para el consentimiento, el ánimo ofrecido a las tardes y los campos, reducción a dulzura y substancia de la soledad. Casi todo lo mejor es suyo. Toma posesión de las auroras como de otras tantas joyas, y no sabe de limitaciones su repartido corazón.*

Vivió en Gualaguay, desde 1915 hasta 1942, año en que se radicó en Paraná, frente al Parque Urquiza, rodeado de libros, gatos, boquillas, objetos y muebles hermanados en una sola línea también etérea, delgada, y un galgo que se repitió en hijos siempre estilizados, vibrantes como flechas lanzadas desde las altas barrancas del río cercano, componiendo con su figura, una armonía que parecía querer volar en las flechillas, o las hojas del bambú que decoran aún su cuarto de estudios velado por transparentes cortinas como de sueños. Pero el universo no lo fue extraño a este hijo de Puerto Ruiz. Lo conoció primero en libros, en largas devociones escritas, en traducciones realizadas por él mismo. Luego, en los hombres que encontró en sus viajes por el interior del país, y en 1957 en un vuelo hacia Pekín, Shangay, Nankín, Moscú, Praga, que significó un reencuentro con una milenaria poesía hecha de silencios, de experiencias interiores, de contemplación.

Ahora está allí, en Paraná, con sus cabellos desordenados y flotantes, sus manos que abren la palabra en un gesto tembloroso pero firme, sus ojos, en un rostro casi oriental en lo que tiene de concentración, que quieren, ya abiertos, ya entrecerrados, transmitir del papel manuscrito a la voz, la calidad de una experiencia aprisionada. A veces parece perderse en sus propias letras minúsculas, pero como esos arroyos de la provincia, lentos en las arenas, quietos bajo los sauces, emprende luego el movimiento de su fluencia interminable y nos sumerge en sus aguas, *en la corriente de las profundidades.*

A su rincón de Paraná han llegado siempre los jóvenes que han profesado una vivificante admiración por quien, con alma de maestro, pero sin proposiciones docentes, fue formando a su lado a poetas de tendencias o edades distintas. Su humildad, que no es sino sabiduría, ha sabido encontrar en el trasfondo de los seres que se han acercado a él, lo mejor de cada uno.

Atento como pocos a la obra incipiente de los nuevos poetas de Entre Ríos, de Santa Fe, Buenos Aires o de cualquier parte de la que llegaran, siempre ha tenido una palabra de fe, una sugestión disimulada que a veces es toda una lección de estética, una parte de su larga experiencia poética. Se podría decir que es un maestro que ha formado poetas no en su propia dirección sino en la dirección que marcaba cada una de las sensibilidades que se acercaron a su amistad generosa y amplia.

Dotado de una increíble cultura y de un asombroso conocimiento de la obra de los más ocultos poetas de todas partes del mundo, ha sido el introductor en el núcleo de los escritores del litoral de voces como las de Hilarie Voronca, de Ezra Pound, de Ungaretti, de Eluard, de Reverdy, para no nombrar sino a algunos de los que muchos años después de su frecuentación en traducciones propias, alcanzaron el nivel de la popularidad en ediciones conocidas.

Ha vivido siempre silenciosamente en Gualaguay y en Paraná. Lejos de polémicas literarias, su obra es poco conocida porque él mismo ha sido custodio de su integridad desechando el éxito fácil, la publicidad de caediza notoriedad, y muchas veces, hasta la difusión de sus libros que en cantidades han ido quedando en su casa, muchas veces dedicados a amigos que nunca los recibieron porque ya el poeta estaba viviendo otra etapa de su obra inmensa, mientras aquéllos se cubrían de polvo en un aparente olvido. Pero esa obra se ha alimentado y crecido, no en una torre de marfil lejana y abstracta, sino en la compañía de todo y de todos, porque Juan L. Ortiz ha sido y es, un poeta dado al mundo y a la naturaleza que sabiamente lo rodea y halaga cada mañana en los jacarandáes y en los cielos de Entre Ríos.

Su vida retirada, ejemplar y silenciosa, ha ejercido en quienes son sus amigos una especie de sacerdocio por la Poesía (esta vez con mayúscula) donde brillan ciertos méritos, extraliterarios aparentemente, pero de los cuales dependen la literatura en última instancia. Para definir esa impresión que causa Juan L. Ortiz a quienes se acercan a él, hay muchos caminos válidos, y tantas formas como testigos de su vida, pero quizá no convengan más que éstas de Gide refiriéndose a Mallarmé: *Con Mallarmé, uno entraba en una región suprasensible en donde no contaban ni el dinero, ni los honores, ni los aplausos.* Además, ambos poetas han perseguido una imagen de la poesía habitable sólo en zonas profundas de lo inefable, lo cual los acerca secretamente.

SUS LIBROS

Cualquier ordenada sistematización de la poesía argentina de los últimos años que rodean a la aparición del libro primigenio, *El Agua y*

la Noche (1924 - 1932), dejan un poco al margen de posibles clasificaciones de escuelas o capillas, la obra inicial de Juan L. Ortiz, ya que éste se presenta, desde el primer momento, definido por una voluntad de expresión propia. Es significativa la frase de León Felipe que se adelanta al lector a manera de confesión justificadora en la portada del libro mencionado: *Mi voz es opaca y sin brillo y vale poca cosa para reforzar un coro. Sin embargo, me sirve muy bien para rezar yo solo bajo el cielo azul*", porque esa frase denuncia el deseo de ese apartamiento a sujeciones generacionales en boga. Se ha dicho, tratando de ubicarlo desde su punto de partida, que Ortiz pertenece al post-modernismo y que, debe mucho su forma poética a su comprovinciano, y copoblaño, Carlos Mastronardi. Creo que las dos afirmaciones son ambiguas y merecen una revisión.

Por otra parte, aún la inclusión de nuestro poeta en lo que denomina Juan Carlos Ghiano como **IMAGINISMO Y FORMAS DE CONTENCIÓN** en su ordenada *Poesía Argentina del Siglo XX*, si bien transcurre entre los años 1925-1940, con lo cual quedarían dentro de ese período solamente sus cuatro primeros libros, no responde, de manera evidente, a ningún programa de tipo formal que lo justifique. Menos tendría que ver Ortiz con aquella premisa borgiana sobre *la imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropos y metáfora) es, hoy por hoy, nuestro universal santo y seña que sirvió de bandera de renovación a los martinfierristas.*

En lo que sí coincide su poesía con los poetas de esa primera etapa, que determina un cambio en la poesía argentina del siglo XX, es en el alejamiento de la retórica modernista en lo que ésta tenía de caduco, en el sentido que lo expresara Baldomero Fernández Moreno con palabras que podrían ser utilizadas para aproximarse a los poemas de *El agua y la noche: Era de imperiosa necesidad para nuestra literatura dejar en paz a las marquesas en sus tocadores y a los dioses en su Olimpo... Reacción natural contra esa literatura de re-lumbrón, nació en mí esta manera, sintética y sencilla, de pintar la realidad exterior y traducir estados de ánimos.*

Volviendo a Mastronardi, fácil es ver la diferencia que separa a los dos grandes poetas entrerrianos. El primero, desde *Tierra Amanecida* de 1926 procuró, como bien han señalado sus críticos, aplicar

la técnica ultraísta a los motivos vernáculos. Una forma ceñida a lo más recatado de la métrica tradicional se daba en una adjetivación también personal ya, prefigurando la obra posterior que culminaría con el trabajado poema LUZ DE PROVINCIA pero con *profundas metáforas abstractas* aplicadas a la expresión de un campo igualmente ilusorio, espectral, según sus propias declaraciones que abundan en este sentido esclarecedor: *Los ambientes silvestres de Herrera y Reissig reemplazan con éxito mis experiencias directas, a la visión de mi natal Entre Ríos. El citado poeta uruguayo —he aquí un influjo internacional— me llevó a fingir tipicidad, a expresar los rasgos impares de mi comarca. Naturalmente, esa expresión accede a los dictados del tiempo: el verso desligado, los efectos de choque y el desplazamiento gratuito de imágenes se aplican, en ese libro remoto, a la exaltación de un ámbito agreste más leído que vivido.*¹

Pero no solamente de estas declaraciones surge una diferencia separadora en la visión del mundo del entorno, de la realidad comarcana, sino también en la forma, en la unidad estilística de cada uno de los poetas nombrados.

Desde el momento inicial, ese paisaje *más leído que vivido*, de Mastronardi, es pura vivencia en Ortiz. Vivencia inmediata, compañía de estados de ánimos que, provocados por el acercamiento íntimo de los momentos del día y de la naturaleza, se quieren trasvasar en plenitud de palabras que no sirvan para reelaborarlo sino más bien bien para sugerirlo. Ortiz se sitúa, desde el primer momento, *dentro* del paisaje, expresa su deseo de que ese contacto sea como una transfiguración donde la voz carezca de otros atributos que no sean los que denomina esencialmente *musicales*, en lo que éstos tienen de abiertos o inaprensibles.

Formas fluidas sin retóricos obstáculos que vencer, se dan en un ritmo que escapa a lo puramente mecánico y que se imponen, antes que por un deslumbramiento de sonoridades exteriores, por una sujeción a la intuición original que en este caso, en esta primera etapa, es más una idea desde donde aquella surge y hacia donde va, que una visión totalizadora. El paisaje, tema esencial en la lírica orti-

¹ Proyectos crepusculares, *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*, N° 6, Buenos Aires, 1955.

ciana, no es representativo de un realismo pictóricamente verista, sino que se presenta desde su obra primera como un anhelo de ser expresado en las escondidas melodías que pertenecen a los elementos no humanos: *Oh, vivir aquí / en esta casita, / tan a orillas del agua, / entre esos sauces como colgaduras fantásticas / y esos ceibos enormes todos rojos de flores! / Una penumbra verde la funde en la arboleda. / Así fuera una vida dulcemente perdida / en tanta gracia de agua, de árbol, flor y pájaro, / de modo que ya nunca tuviese voz humana / y se expresase ella por sólo melodías / íntimas de corrientes, de follajes, aromas, / de color, de gorjeos transparentes y libres...*

En otros poemas de *El agua y la noche* podemos ver algunas concesiones a las metáforas que el medio exigía en esos años, pero sin que ellas marcaran una senda en su poesía posterior: (*Los ángeles de Cocteau sentados en las cornisas / miraban caer la tarde con ojos violetas*), también una voluntad de formas que se expresan a través del octosílabo logrado con encabalgamientos que distraen el sintagma y que son, en cierta medida, distracciones del tema central: *Mi hijo se duerme aquí, / a mi lado, sobre el pasto. / Y entró en el sueño entre un / lujo agreste de juguetes...*

Con frecuencia también aparecen versos cerrados con un punto que los desvincula y acopla a los demás versos del poema, sin ligaduras sintácticas, y en los cuales la visión quiere transmitirse a través de unidades superpuestas.

Esta delimitación se concreta, se limita en algunos casos, en la reiteración de sustantivos apenas subrayados, a veces, por adjetivos que en vez de imponer la sustancia o los objetos, los aleja: (*Campanas. Oh, la infancia que era como estas hojas; Balidos. Las chicharras cantan; Primavera lejana. / Tarde que viene...*). En los poemas *Claridad, claridad, y Noche, noche* (p. 48 y 49) ambos se inician con esas enunciaciones sintéticas que si bien declaran el deseo, que la obra posterior confirmaría, de abarcar, asumir o centrarse en medio de las sustancias del mundo del espíritu, son aquí, todavía, imprecisiones o delimitaciones de una imagen no transmitida en su función poética. Ortiz, en estos versos, al dejar paso entero a toda objetividad exterior, deja librado al azar de la imaginación, la posibilidad

de reencuentro de esos objetos con el lector. Este queda al margen de aquellas intuiciones todavía, porque la simple nominación, que ya es afán de pureza verbal, no logra concitar toda la cargazón anímica que el poeta quiere encerrar en los sustantivos reiterados.

Pero lo que sorprende en este primer libro es la aparición de una voz propia, apartada, con algunos rasgos que al configurarse en sus libros posteriores, adquirirán una fisonomía particular y justificarán estos intentos iniciales de ordenar el mundo visto, vivido, sentido, que lo rodea en su juventud, a orillas del río Gualeguay, en la ciudad homónima donde trabajaba como empleado del Registro Civil, entre esos 27 y 35 años de su vida que señalan la aparición, aparentemente tardía, de un poeta nuevo.

MIRADO ANOCHECER el primer poema del libro, fechado en 1924, año de estruendos metafóricos en el Río de la Plata, o de sonadas estridencias de un modernismo rezagado, inicia una forma peculiar donde la intimidad de los símbolos crece en el encuentro certero de la imagen y las cosas que testifican: *Tras de la lejanía de las quintas oscuras / el sol es ahora sólo un recuerdo rosado. / Dos vacas melancólicas parecen que viniesen / del ocaso con toda su morosa nostalgia.*

En el último, dedicado a su perra Diana, Ortiz da una versión sobre la conciencia de las imágenes huidizas que también al poeta se presentan: (*Acaso, al fin, eran tu presa / las imágenes / con que yo volvía luego: / tímidas, asustadizas, / de piel suave, / pero de mirada pura...*) Toda su obra poética será desde este primer libro, una búsqueda o un acercamiento que traduzca la representación de esas imágenes en un mundo aparentemente igual, pero diversificado hasta el infinito, en este cambiante caleidoscopio de una sensibilidad singularísima.

Si *El agua y la noche* había recogido poemas con un sentido antológico de su producción hasta el año 1932, su segundo libro *EL ALBA SUBE...*, editado en 1937, es la suma de una selección que incluye treinta poemas escritos entre los años 1933 y 1936. La auto-crítica severa, la contención expresada en esta selección pone en evidencia, en el alejado lírico, un deseo de unir distintos momentos de

su poesía que no se contradigan o creen choques con la sensibilidad que los concita. Y en verdad, aquella unidad de estilo iniciada en 1932, alcanza, en este segundo poemario, formas que serán la iniciación de un camino recorrido desde entonces sin prisa pero sin pausa. Un paisaje presentado en su temblor más secreto, captado por ese *refinado nostálgico ultrasensible* en el transecurso de un tiempo fluyente donde el pensamiento parece surgir frente a su presencia de los mismos árboles del anochecer, frente al *éxtasis* que parece suspendido entre el cielo y la tierra, frente a *la gracia*, secreta armonía de las mañanas, frente a *la delicia*, detenida en la brisa, frente a *la paz* intangible del cielo, y en donde se manifiesta una ternura tocada por la belleza de esas presencias casi invisibles. Pero el poeta no está afuera de ese paisaje, observándolo o describiéndolo, sino que al insertarse en él, al vivir en él, comienza otra revelación más honda, más trágica, que abarca a todos los hombres que están fuera de esa dicha contenida en el canto de los pájaros, en la soledad de los árboles. En cierto poema clave (Estas primeras tardes, p. 53) podemos seguir la transformación del proceso que conduce a Ortiz a una hondura donde siente la necesidad de convocar a todos los hombres hacia el paisaje: (*Pienso que si todos fueran dichosos, / cómo respondería esta dicha a la paz fluída del cielo. / Guirnaldas humanas ondularían armoniosamente / cantando las canciones sencillas y bellas / de los poetas amados de todos...*)

En ese mismo poema Ortiz habla, por primera vez, de su tristeza, marcando con una pregunta definitiva el sentido agónico de una penetración, de una compenetración total con ese paisaje: *¿Es esta tristeza, entonces, la tristeza de la posesión?* Despojados de su exterioridad, el paisaje, que había comenzado siendo un momento atentamente observado por el primer poeta de *El agua y la noche*, es aquí el fruto de una aprehensión que al invadir las zonas más secretas del alma, las contagia de una melancolía sabiamente dulce en los límites casi imperceptibles de la más frágil música del espíritu. Sin embargo, su tristeza, no será nunca una nota aislada o negativa, sino el deseo de una reivindicación que amplíe los ecos de esa belleza que él capta en el paisaje: *Estos hombres que vuelven / sienten la gracia / de los puros espíritus / del crepúsculo?* se pregunta aquí, y más trá-

gicamente todavía afirma: *No, no es posible. / Hermanos nuestros tiran aquí, cerca, bajo la lluvia.*

Desecha entonces formas queridas en sus autores amados, en el refugio de la música (*¡Fuera la delicia del fuego, con Proust entre las manos...; Fuera, fuera Brahms flotando sobre los campos! Las músicas que soñaba Debussy para los parques...; paisajes que suenan como melodías perfectas, / versos de Rilke o de Brooke*) porque ellos conforman un mundo dividido o apartado mágicamente de la cruel realidad que el poeta no puede dejar de ver (*mientras bajo la lluvia*) *hombres sin techo y sin pan, / parados en los campos, / vacilan al entrar a la noche mojada!*)

El estilo peculiarísimo, es decir, más propio, al ampliarse en un acto de construcción estética, elabora en *El alba sube* nuevas dimensiones en donde queda enmarcada también, la aventura humana del desvalido, del hombre alejado de las gracias del paisaje.

A primera vista surgen de EL ANGEL INCLINADO, 1938, dos aspectos externos que lo diferencian del primero: el número reducido de poemas de éste (19) con relación a los 36 poemas que en un casi idéntico número de páginas se habían dado en *El agua y la noche*, y por otro lado, la repetición de algo distintivo de todos sus libros, el mínimo cuerpo de imprenta que, según confesión de Ortiz, fue elegido para su segundo libro por Aristóbulo Etcheagaray, y que desde entonces impuso de manera tan absoluta a sus editores, que en años posteriores negó la aparición de una antología porque la impresora carecía de ellos. La trivialidad aparente de estos datos tienen su sentido por cuanto podemos comprobar, con respecto al primero de ellos, que Ortiz comienza a buscar una expresión más amplia abandonando el poema breve del principio, como si a las fulguraciones o destellos con que alumbraba parcialmente sus temas, sucediera una mirada más honda, reposada y reflexiva. Con respecto al segundo, porque puede servir de punto de referencia para la unidad total de su obra consecuente con este cuerpo mínimo que quiere volatilizar hasta los signos de imprenta. Además, porque pone en evidencia, en esa obstinada simetría liliputiense de sus ediciones, una grafía particular que

juega sobre los blancos de las grandes hojas. Esa aventura caligramática de las relaciones entre el objeto y el espacio se cumplen con visión amplia y futura en el poeta enterrerriano, que, muchos años después, vería en la China milenaria, una armonía secreta derivada de un afán de pureza esencial, religioso, místico.

El primer poema *Fuí al río* es casi anecdótico y narrativo. El poeta ha ido al río y lo ha sentido enfrente suyo. Al regresar, siente el río en sí. Con júbilo, con una reiteración infantil, se cierra el poema celebrando la alegría de sentirlo atravesar su intimidad: *¡Me atravesaba un río, me atravesaba un río!*

Ese poema es el significado de una toma de conciencia de la ascensión del paisaje, la posibilidad extrema de escuchar las voces de las ramas, el diálogo de la corriente del río, el monólogo del cielo. Esa necesidad de salvar su soledad con la compañía de las cosas últimas se le revela como lo que él denomina *una angustia vaga*. Momento éste en la vida del poeta donde se condensa una actitud de la subjetividad anulada en la relación con la realidad exterior: *¿Era yo el que regresaba?*

En el segundo poema, aparece, en esa dialéctica acompasada de lo contemplativo y lo activo, la reiteración, insinuada en el libro anterior, de una adhesión, cálidamente humana, hacia el momento histórico. *En el dorado milagro de la tarde, unos niños juegan inocentes, y su risa es como el olvido y el desconocimiento en su pureza profunda de los últimos acontecimientos de la guerra española, pero que afligen al testigo ante la sangre / de sus hermanos lejanos / de las ciudades de España*. El poeta percibe que la risa se eleva sobre el hambre y agradece lo que aquí nombra como *fuerza pura* de ese milagro de la tarde, que hace olvidar el hambre, la angustia y la fatiga, en medio de jardines que parecen caer desde el cielo abierto.

Es decir, que el tema fundamental del *paisaje* se une al tema, muy importante también, de lo que podríamos denominar *la salvación del hombre con un sentido mesiánico*, como bien ha señalado Edelweis Serra en una de las notas más agudas que se han publicado sobre Ortiz: *Invocación mesiánica, alentada de idealismo sincero en su expresión cuanto referido a un reino totalmente de este mundo, inmanente a este mundo. Es notorio —agrega— que este men-*

saje no es polémico o de combate, como en la poesía política de Pablo Neruda, aunque sí apasionado ². Pero lo importante es que la vibración lírica que da lugar al poema no se resiente de materiales espurios que apunten en un sentido u otro al paisaje y al hombre, sino que ambos juegan en la armonía cósmica desde donde el creador ilumina su mensaje de belleza. En esa misma armonía está también otro tema, casi siempre oculto o tan unido al de la contemplación, que puede pasar inadvertido o implicado al tema amplio del *paisaje*, que, a simple vista, parece ser el leit-motiv de toda su obra. Me refiero al *olvido o la intemporalidad*, que en este libro, se puede ejemplificar en *El río tiene esta mañana. Esta mañana*. Es decir, no otra lejana, abstracta o genérica mañana, sino la que *hoy* ha visto el poeta. Tiene, dice, *como una fisonomía sensible, sensitiva* que cambia como toda dicha fugitiva, huidiza. Hombres en la costa y una mujer que va hacia una canoa forman con el canto de los pájaros, el agua y el cielo *un secreto ritmo* donde se percibe, donde él percibe:

Un momento de olvido musical, un momento.

El testigo ha captado un momento de la fugacidad, una vez más, pero ahora en la obra de Ortiz, aquellas esperanzas de encontrar la expresión por medio de melodías íntimas *transparentes y libres*, han sido sustituidas por estas evidencias. El paisaje no es estático y los seres que lo transitan tampoco. Ambos se mueven en un tiempo y un espacio coherentes en la mente del contemplador.

Desde el punto de vista estilístico, esa reiteración del pronombre demostrativo que compete a la primera persona, es utilizada en su doble relación espacial y temporal. El pronombre demostrativo tiene una connotación que lo asimila al grupo de los pronombres personales porque designan su objeto de acuerdo con el lugar que ocupan y con relación a la persona que habla. *El río tiene esta mañana...* o *Ah, esta tarde encendida...*, son ejemplos de una cercanía con un presente que se quiere perpetuar, y que el lector encontrará con frecuencia en su poesía. Más explícito, todavía, ese sentimiento que provoca en él el tiempo que está transcurriendo son los versos iniciales

² EDELWEIS SERRA, *Notas para la poesía de Juan L. Ortiz*, El Litoral, Santa Fe, 27/VIII/61.

de este poema: *En este momento casi perfecto de la tarde, / ¿qué es lo que me hace un poco triste? / ¿Es su eternidad o su fugacidad?*

En *Cielos de abril...*, uno de los primeros poemas de LA RAMA HACIA EL ESTE, de 1940, el poeta dialoga en intimidad con los cielos. Intimidad y uso del tono que corresponde más a esa intimidad y a una delicadeza que es una reverencia ante el paisaje en el dativo y acusativo del pronombre con los cuales se dirige a ellos con la convicción de una personalización absoluta y total: *Ah, como una música os despleáis, / os sonreís o morís entre la lejanía de los vapores bajos...*

Ya en *El ángel inclinado*, su acercamiento a los momentos del día y al cambiante y fugitivo tránsito de las cosas con el paisaje cercano, buscaba revelar el estado de ánimo más íntimo proyectando sobre el paisaje, circunstancias humanas: (*Ligero el día con nubes. / Sonrisa celeste del río, fugitivo; Flores, flores, mirándose; con árboles, un poco vanidosos, pero bellos*). También en aquel libro se nota el tránsito de la realidad exterior a cierta irrealidad interna que confiere, todavía tímidamente, estado de almas al paisaje (*Invierno. Tarde tibia / Como en una dicha diamantina todo. / Aéreos, casi, la hierba y el agua. / ¿Será en la noche inquieta, aterida, / un recuerdo translúcido, esta tarde?*).

Pero es aquí en estos CIELOS DE ABRIL de *La rama hacia el este* donde podemos advertir la seguridad con que Ortiz alude a esos estados de ánimo del paisaje. No proyecciones, en el sentido de los románticos que teñían el paisaje con sus propias angustias, melancolías o desvelos, sino el descubrimiento de una zona inédita de la realidad *transfigurada*. Estados cambiantes del paisaje sólo comparables a la música: *Cielos, sois una música. No sois todavía el pensamiento / ni la alta serenidad. / Cambiáis en movimientos de una armonía encantadora, / aunque son los acordes suaves los que más os gustan...*

Asistimos a la personificación del paisaje en un dibujo como irreal, en un desvanecimiento que parece desmayar las cosas borrando los agudos perfiles de los objetos. El poeta toma de esa realidad sólo algunas apariencias y las *interpreta*, las *traduce*: *Espíritu musical / de la tierra que aún sueña / Sueño, anhelo / de la tierra / pronta a abrir sus párpados verdes.*

En este libro se encuentra el poema titulado JORNADA en el cual

deslizó una referencia a las tareas burocráticas que cumplía entonces en el Registro Civil de Gualeguay: *Pero un cuarto helado me espera. Celda con gentes extrañas.*

Esta jornada tiene tres etapas del día que se inician con la mañana, continúan con el mediodía y declinan con el crepúsculo en la hora del regreso, pero en todas con *los fantasmas ensangrentados de los pueblos, que se levantan de los diarios...* En los tres momentos de esta jornada el choque del espíritu se produce frente al llamado de esta elegía como denomina Ortiz a ese estado (*antes hubiera sonreído a esta elegía*) por oposición con la realidad. En primer lugar, por la obligación y la responsabilidad individual diaria que lo obliga a desistir del llamado de un milagro que nace en el sol de la orilla. En segundo lugar, por el dolor de la guerra europea, cuyas noticias agobian a este hombre sensible e imaginativo perdido en un pueblo de provincias. En tercer lugar por la pobreza de los seres que pueblan el arrabal contiguo, y luego, la esperanza fraternal y exaltada en el saludo cordial al mundo son un optimismo que no declina nunca en su poesía.

A propósito de la palabra *arrabal* debe hacerse notar que en éste como en otros poemas, ella adquiere un sentido extensivo de esa zona alejada del centro en las grandes ciudades donde tiene un carácter de zona prohibida y particular. En una ciudad pequeña como es la de Gualeguay, la palabra *arrabal* no tiene significación local. Más preciso es cuando designa en otro poema de este libro *los barrios sin luz*. Entre estas dos versiones de *los barrios apartados* o *los barrios sin luz* existe una razón más profunda que universaliza ese paisaje entrerriano en los *arrabales* ya que esta designación aparece cada vez que el autor quiere transmitir una nota de tipo social, un tipo de evidencia de esa injusticia social que ha relegado a ciertos grupos humanos al abandono de los alrededores de la ciudad, fuera de una imagen de la felicidad apetecida para el poeta, que se puede divisar a través de grandes ventanales en la compañía de la música y los libros. En *El álamo y el viento*, encontramos una y otra vez esa denuncia: *por el silencio con hambre / de los arrabales...* (p. 92), *la sombra fría que sube sobre el arrabal* (p. 13) y en el poema *JORNADA*:

No amaré más el arrabal, con árboles y con calles verdes, como le amaba antes...

En otro poema de este libro, titulado *Sí, el nocturno en pleno día*, vemos esa constante que se repite y alterna en su poesía. El paisaje, el mundo, el entorno, que posee una zona armoniosa, musical, oculta en lo más profundo del silencio que aparentemente rodea a las cosas: *nuestro silencio y el silencio del mundo, tan musicales, ah, tan musicales, en sus primeras zonas*, pero frente a esa realidad ideal, la cruda realidad, la dolorosa historicidad del hombre. Como en ninguno de sus otros libros, existe en *El álamo y el viento* un tono conflictual desgarrado, a veces incluso, desesperanzado, doliente, agónico, que muestra al poeta en una etapa de crisis entre esas dos fuerzas que lo llaman desde la contemplación y la solidaridad humana. En esa soledad y apartamiento del lírico más puro penetran, con avasallante dinamismo, restos de un naufragio que imprimen un tono único y que no volverá a darse con esa intensidad en sus libros posteriores:

*Nuestro silencio último está lleno de llantos y de desgarramientos.
El paisaje manchado de injusticia y de desolación.*

Una sensibilidad que ahora percibe el llanto de *las criaturas amarillas como animales acosados* y en los caminos *la inseguridad de pies llagados*.

Frente a ese nocturno en pleno día, el poeta *gime con el dolor del mundo*. Como se nota de inmediato, aquí, la adjetivación, los verbos y los sustantivos, se tornan, deliberadamente agresivos, para que la denuncia que soporta sobre su corazón, pueda ser transmitida en toda su evidencia: *llantos y desgarramientos, injusticia y desolación, los paisajes manchados, los pies llagados, las criaturas amarillas*. En esa zona musical ha irrumpido en forma brutal, un grito que convoca a la vida en su parte más cruel:

Porque en cuanto descendemos más nos sorprende el grito de la vida.
La vida grita, hermanos, en lo más profundo del mundo y de nosotros mismos.
La vida herida grita y es inútil nuestro intento de eludir el grito
en el adorable y reposante refugio de nuestra soledad o de nuestra comunión con
[las criaturas secretas del mundo.

En *Luna deshojada en el viento* (p. 24) se marca también este enfrentamiento del espíritu repartido entre la serenidad de un momento detenido en el tiempo y el pensamiento de una cruenta historia del hombre en guerra: (*Las criaturas que huyen bajo el fuego de los hombres, / esta noche, esta misma noche en que el viento aquí deshoja la luna...*). Esta noche, esta misma noche —dice Ortiz—, las criaturas que huyen bajo alas de espanto. Pensamiento que se evade hacia la realidad europea de esos días en busca de la contraparte de la armonía. Idea que se trasladará en partes a su próximo libro, en el cual flota, todavía, la ineludible presencia del mal y de la angustia, la muerte contagiada de brutalidad en los bombardeos:

El viento de la angustia de los niños lejanos, de las mujeres lejanas, bajo la muerte
[brutalmente alada.

Siete años después da a conocer, entre sus amigos, su quinto libro titulado *El álamo y el viento* que trae en su título la misma conjunción simétrica del paisaje y que está formado por poemas escritos entre los años 1941 y 1946, y nuevos poemas que delínean, con acentos propios, su estilo literario, dispuesto siempre a borrar las palabras que disuena en una orquestación sutil. La poesía de Ortiz va adquiriendo, a medida que crece, mayor complejidad de hondura, pero al mismo tiempo una diafanidad que alcanzará su cima en los últimos libros, y aún más, en las numerosas páginas inéditas.

A medida que crece su obra, una conciencia técnica del todo poética le va permitiendo decir con mayor amplitud las sutilezas de esos estados que quiere transmitir en una forma abierta y con palabras flotantes, aéreas, transparentes.

Palabras que son pesadas, medidas, gustadas y luego concertadas en ese todo que es el poema donde aquellas juegan en un entrecruzamiento como de gestos o silencios, aún cuando esa calidad plural de una poesía no dicha sino insinuada veladamente, no tenga todavía la transparencia que será evidente a partir de *La mano Infinita*, de 1951. Atenido todavía al desarrollo del tema del poema, si bien éste se inicia en cualquier momento de la evocación que lo provoca en su espíritu, se encarrila luego, pasivamente, hacia un orden más pensado que permite se-

guirla como si fuera una proposición narrativa. Pero la senda ya está abierta para el poema extenso, poema-río, que será un anhelo y un intento que Ortiz disfrutará con creces en esos largos viajes de la memoria creadora que se llamarán posteriormente "Las colinas", compuesto de 992 versos e incluido en *El alma y las colinas* o el no menos breve "Gualaguay", de *La brisa profunda*.

En *El álamo y el viento*, el verso se amplía en mayores armonías quebradas por las interjecciones, las oraciones interrogativas, la repetición de sustantivos, una puntuación de silencios reiterados, de puntos suspensivos que mantienen la frase en un acabamiento desleído, de conjunciones adversativas en contraposición con el engarce del verso inmediato, de múltiples encabalgamientos, seriaciones y en general, los más variados recursos o posibilidades expresivas del lenguaje que utiliza con una maestría que puede pasar inadvertida en el impacto emocional, pero que enriquece hasta el máximo sus poemas extensos, como por ejemplo, en este caso *La casa de los pájaros* (p. 32).

Para detenerme en algunas notas predominantes de ese estilo que ha comenzado a tomar sus particularidades más sobresalientes, con lo cual podría demostrarse la variedad de esos recursos, podríamos ver aquí la frase interrogativa o la palabra encerrada entre esos signos de pregunta, tan comunes en toda su poesía, donde el sentido del verso se refuerza en dirección contraria a la expuesta en primer término: (*Solledad de la calle con esta pálida nostalgia amarilla / fija sobre la casa como una aérea mariposa de duelo / ¿de duelo?*) o estos ejemplos de un libro anterior: (*No podéis, no, prestar atención / a las bellezas, a las gracias que os rodean. / ¿Las gracias?*); (*Debiera ser. Como un vuelo se pierde, sin embargo. / ¿Pero se pierde un vuelo?*) y (*Una fisonomía tenuemente tierna / apareció en la luz de Agosto / y se inclinó / ¿se inclinó?*). En el segundo ejemplo citado, la aparición de la conjunción adversativa, eliminada en los demás casos, subsiste siempre como intención en la interrogativa con la cual contrapone al concepto anterior, una posibilidad no descartada de que las circunstancias expresadas anteriormente no sean realmente como aparecen. Es evidente que esta forma ha nacido de un desdoblamiento del espíritu contemplativo ante una posibilidad dual de las cosas que denotan una imprecisión surgida de ellas y que el poeta no puede fijar or-

todoxamente sin que se desvirtúe su esencia cambiante, fugitiva. Es evidente, por otra parte, que ese “recurso” como el de todos aquellos aprestos de la conciencia estilística que se ponen en juego en el momento de la creación, no provienen de una mecánica regulada por la “técnica” del verso sino, como debe ser, impuesta forzosamente por la aparición de una emoción poética que se quiere transmitir en toda su intensidad y que para conseguirlo, recurre, inconscientemente, a uno u otro modo.

En este caso, los primeros intentos de intuir el mundo que nos rodea está en estas imprecisiones del espíritu que huyendo del conocimiento externo, ahonda en la mudanza de las cosas. De aquí surgirá otra clave de la visión del poeta frente al tiempo, que tiene que ver mucho con la idea de Bergson sobre un conocimiento no dogmático, sino abierto a nuevas intuiciones. “Situada en el interior de la realidad, que no puede expresar sino muy imperfectamente, la intuición descubre la evolución del mundo como la evolución de lo real creador...” según las palabras de José Ferrater Mora, serían las coordenadas coincidentes en la obra del autor de *El álamo y el viento*.

A este tipo de imprecisión conceptual podríamos sumar en la misma línea las numerosas fusiones de imprecisiones sensoriales expresadas lingüísticamente a través de la sinestesia, de variados grados en toda su poesía, de evidente procedencia simbolista: (*Colinas, colinas, bajo este octubre ácido...*; *Nos dueles, oh paisaje que no puedes cantar en la tarde agría e indecisa*;) en donde la trasposición sirve para aumentar en direcciones opuestas las realidades “movedizas” del paisaje incorporado: la *luz aguda* o la *luz mojada* para tomar al azar sólo dos ejemplos, diversifican también como en el caso de las frases interrogativas la realidad múltiple de un mundo pleno, henchido de sensaciones para quien posee una sensibilidad extremada en la carencia de esas sensaciones, que en todos los casos alcanzan el grado de *una ebriedad*, o *un éxtasis*, o *un delirio*, *una alegría*, en donde desaparece la posibilidad de una tristeza que, como ya he dicho, nunca es negativa en Ortiz, sino más bien *plenitud*, posesión total del mundo.

De esa extrema sensibilidad nacen también las interjecciones exclamativas que abundan en sus versos y por medio de los cuales acce-

de, en una inspiración profunda, al tono de recogimiento que la ternura de las cosas despierta en su ternura desvelada y atenta (*Ah, esta tarde encendida...*; *Oh: gracia fresca del pueblo...*; *Oh, dulce niña...*; *Ay, las sombras hostiles...*;) Ejemplos como estos podrían multiplicarse, ya que en sus poemas aparecen dichas interjecciones, contagiadas por las cargas afectivas que rodean su aparición en cada poema, y al mismo tiempo deteniendo el verso en una partícula celebratoria (oh!), con determinación durativa y relación temporal (Ah!) o como expresión ante una situación dolorosa denotando lamento (Ay!). Las interjecciones así utilizadas tienen un hondo valor expresivo para introducirse e introducirnos en un clima, en una atmósfera que parecía creada desde el primer libro (*Oh, vivir aquí...*; *Oh, la dulzura del río...*).

Sin embargo desde el *Agua y la noche* a EL AIRE CONMOVIDO, de 1949, esas expresiones si bien se han mantenido en un plano aparentemente semejante (lo cual ha llevado a algún observador superficial a creer que esta es una poesía que se repite), forman parte de una unidad estilística cada vez más definida y más amplia, más lúcida, que procede de un mismo espíritu creador que fue encontrando su herramienta a través del tiempo. Por eso el estudio de su obra admite la posibilidad de recorrerla paso a paso, con un sentido cronológico, o también separando el contenido de sus temas, o analizando los modos peculiares de su expresión o escuchando el sentido último de sus mensajes. Con respecto al primero, en este libro, el tema del paisaje se ilumina una vez más con un pensamiento que si bien no le pertenece, intercala como acápite en *Este río, estas islas*, y que dicen: *Para comprender este paisaje / habría que estar muerto...* Roza con este pensamiento el clima de una *muerte encantadora*, desde donde el espíritu podrá percibir sin interferencias, las renovadas gracias del río y de las islas cercanas. Pero de esa posibilidad final, nace renovada una aspiración de vida que forma parte de ese *optimismo* siempre celebratorio aún en los momentos más angustiosos de su obra. En ese sentido cabe recordar el poema JORNADA de *La Rama hacia el este*, que concluye celebrando con un saludo esperanzado a *las ciudades radiosas y fraternales del mañana*, o el final de *Pueblo costero* de *La Brisa profunda* donde ve, luego de la angustiosa caravana de famélicos y des-

validos habitantes de la costa, una *columna que irá, enorme, hasta el otro lado de la estrella...*

Fuerza del espíritu que no se rinde aún ni ante los gritos y los llantos, ante la pobreza de los desamparados. Conciencia de la necesidad de vivir (*No era la verdadera vida, la mejor vida, esa / de caminar alegres, a pesar de todo, a través de la noche...*) para preparar un mañana para todos *sin que nadie deba estar muerto para nada*, según esclarece interrogativamente en ese poema (p. 24). Pero como Ortiz es un poeta y no un filósofo, su lirismo lo lleva por esta vía abierta del paisaje que lo penetra en la cercanía del río y de las islas, hacia la contraparte de aquella actitud política de solidaridad. Entonces se pregunta de nuevo: (*¿O es que de veras sólo desde no sabemos qué formas, siempre / más allá de las que llamamos ahora vivas, / podríamos dar en el secreto de estas horas / que parecen venir de una desconocida gracia / con un sentido que se dijera no es de este mundo, / tal es su transparente inocencia, tal su sueño / espacial de allá lejos en que hay alas tenuísimas / que brillan y se apagan con una melancolía ya celeste?*). He incorporado a estas páginas estos versos porque son como una clave del leit-motiv del paisaje, que asediado desde distintos momentos y puntos de vista, da una y otra vez, dimensiones y frentes más amplios, lo cual impide extraer una sola consecuencia en línea recta de ese tema que se enriquece más y más.

En este caso asoma junto al paisaje una proposición que con todo lo que tiene de equívoco el pensamiento discursivo, podría unirse al tema derivado de *el olvido*. Despojados de nuestra individualidad y de nuestra conciencia, inmersa además en un tiempo determinado, concluida esta vida, entraríamos en el *conocimiento* de un éxtasis, de una nada, donde todas las cosas y los lugares amados temblarían con nuestra presencia ciega, un minuto, *un brevísimo minuto siquiera* que nos permitiría volver más dotados de esa gracia a *la eterna corriente*, donde nos perderíamos *como en el éxtasis del amor o de la música* (p. 26). Vemos cómo se unen alrededor del *paisaje, abierto* en un momento determinado con una fulguración que es un conocimiento profundo, no sólo el *olvido*, es decir, la pérdida de la conciencia del yo, sino como consecuencia de esa anulación del pensamiento que transcurre, la aparición de *un tiempo* infinito o in-temporal que en un fugaz destello

deslumbró al poeta. *Olvido* que califica Ortiz como *musical* en lo que ésta tiene de embriaguez capaz de obnubilación en la mente despierta. Habría que insistir aquí en el poema *El río tiene esta mañana...*, incluido en *El ángel inclinado*, cuyos versos finales expresan ese sentimiento de olvido:

Un momento de olvido musical, un momento.
Un momento de olvido para nosotros, claro.

Esa simetría de subtemas implicados podría ejemplificarse asimismo para un ahondamiento definitivo, con estos versos del poema *Septiembre*, de *La Rama hacia el este*: (*Qué aparición de gracia! / La tierra toda se nevó de gracias / con un olvido, / con una indiferencia, / puros, como de música, extraños o celestes.*)

LA MANO INFINITA, de 1951, se ilumina en la portada con una mano alada, desdibujada en una línea interrumpida en su aspiración, elevándose hacia una luz que nace de una estrella presentida. Este dibujo, como el de la tapa de *El aire conmovido*, una alada figura desprendida de la tierra, pertenecen al mismo Ortiz, cuyas incursiones por el dibujo y el mundo sutil de los colores convivieron con las primeras experiencias y necesidades de transmitir visualmente las secretas irisaciones del paisaje entrerriano. Esas impresiones visuales, perseguidas hasta los mínimos y más fugaces matices en las cosas vistas desde un paisaje de horizontes amplios, que en las distancias permite apreciar calidades de color que no parecen tener límites, forman parte de esa visión totalizadora que en su poesía da marco a la penetración y a la exposición de momentos de la naturaleza. En este libro, se inicia una nueva etapa donde los temas, el estilo y las concreciones formales de su lenguaje poético comienzan a unirse en una fluencia de claridad, que es su resultado inmediato, y que se torna deslumbrante y acendrada hasta cegar, paradójicamente, esa transparencia en un hermetismo más puro, más diáfano. Esas visiones no se atienen a otros elementos que no sean la visión interior, tal como ocurría en poemas anteriores donde aparecen menciones colorísticas externas destinadas a

las representaciones de percepciones físicas. *Ceniza azul de los atardeceres; islas azules; verde infantil de las colinas; orillas verdes, verdes; fugaces oros; celeste aún indeciso; humo amarillo, infinito, de las islas; colinas celestes; humos dorados;* son algunas de las referencias de color que se pueden mencionar de este libro y que se encuentran desde la obra inicial (*azul purísimo, ceibos enormes todos rojos de flores, penumbra verde*) y que a medida que ha ido creciendo su obra ha ido tomando características peculiares que se ajustan siempre al tono general del poema. Estos colores no son manchas aisladas en el paisaje, y tampoco contenidos dentro de dibujos rotundos y demarcados, sino que son, como en el impresionismo, vibraciones armónicamente fragmentadas hasta la abstracción. A través de la palabra, esas vibraciones, casi siempre de lejanías percibidas en la distancia del paisaje entrerriano, están dotadas de una "coloratura" verbal que no contradice el sentimiento inicial de penetrar en los más sutiles vínculos rítmicos que tiemblan como un anhelo, *apenas de color*, y donde el poeta percibe como una ebriedad, contrapunto o juego del sol en los paraísos lilas, *y allá en las colinas de un verde infantil*, unas casitas blancas también *aéreas casi*. Aparece así el color en todos sus poemas, iluminando el paisaje cercano o lejano con representaciones ópticas (*veladura de los vapores o verdes húmedos*) sostenidas en muchos casos por la sinestesia o la alusión, que alcanzan una multiplicidad, una sutileza, y una infinitud de materias percibidas que enriquecen su visión poética una y otra vez, con notas impresionistas y expresionistas.

Sin embargo es interesante notar que el problema del color en su poesía no está desvinculado del problema del tiempo. Conocedor como pocos, de la cambiante forma de los cielos y colinas de su provincia, frecuentados en una intimidad angélica, mística en su pureza más penetrante, Ortiz ha identificado siempre en sus poemas, los infinitos matices de la naturaleza, con un mes o una estación del año. A propósito, son innumerables los ejemplos que podrían citarse de esa connotación temporal y de la mención directa de los meses del año (*Los juegos en el sol de octubre; Es apenas Agosto; Marzo; No es tu luz, Octubre; cielos de Abril; Octubre, ya pesado de hojas; Oh. Marzo!; Septiembre;*) y aún más, en muchos casos, con referencias de días y horas (*Es apenas Agosto. / 15 de Agosto./...; Las 4 de una tarde de in-*

vierno...) para no tomar sino algunos ejemplos de sus libros anteriores. Aún más, el problema del tiempo se agudiza para fijar su mirada en un destello que dura sólo un minuto en el mes de octubre, en el momento exacto en que el cielo es un lila azulado, suavísimo, que parece esponjarse / al llamado de un anhelo... como dice en *El alma y las colinas* (p. 19). Lilas, azules, verdes atenuados por la lejanía, casi pálidos, o colores concertados en el deseo de dar la nota justa de los elementos cambiantes (*rosa-amarillo de las nubes, bajo una tristeza de plomo / y los pliegues rosas y grises de las aguas...*) en versos donde todos los elementos están destinados a poner aquí y allá, vibraciones del paisaje absorbido con todos los sentidos. Como Monet persiguiendo hasta su muerte los matices más increíbles de los nenúfares del estanque de su jardín, pintados bajo todos los efectos concebibles de luz y atmósfera, Ortiz ha creado en su obra, una monumental gama de abstracciones colorísticas que está imbricada en todas sus revelaciones del paisaje entrerriano, a través de valores cromáticos puros y luminosidades que al superponerse, brillan o declinan con los meses, con el día y con la hora.

Impresionismo bien entendido por Mastronardi quien, en una carta dirigida a su viejo amigo señala: *Alienta en tu libro un impresionismo de la mejor estirpe. El deseo de fijar en justas palabras el fugaz instante es imperioso en tu espíritu, y esa noble propensión tiene su raíz en el impresionismo que, al fin de cuentas, es contemporáneo de Bergson. Insinuativo y poco apoyado, escondido pero firme, tu estilo trasciende lo regional y cerrado para darse con encanto en la más amplia sensibilidad poética. Rico en variados éxtasis —concluye en esa carta fechada en Buenos Aires en 1952— y en flotantes atmósferas evocativas, LA MANO INFINITA es obra que me depara el mejor, el esencial Entre Ríos, ese íntimo Entre Ríos que todos esperamos traducir al idioma estremecido del poema.*

En la cima de un despojamiento que alcanza máxima expresión, es capaz de reconstruir un cuadro de color y movilidad como fijado con su delicadísimo contraste que brota de esta manera:

Ella iba de pana azul entre las manzanillas. Ella.
La mañana pesaba ya dulcemente.

Pareciera que el poeta hubiera concitado a esta altura de su vida y de su poesía, los números más exactos de la memoria de un pasado vivo y despierto en esos matices, recordados con imprecisiones que sirven para lograr el clima poético diversificado en posibilidades entrevistas o soñadas de aquellas visiones (*¿En qué ligerísima penumbra sus labios florecían?*), en la reiteración de frases que vuelven al poema con insistencia acordada en ese verbo de movimiento (*Entre las manzanillas ella iba... y Ella iba de pana azul entre las manzanillas*).

De esas visiones interiores están contagiadas las páginas que desde este libro sirven como inmersión en el pasado lejano de su infancia, en los días vividos en Villaguay, y a través de los cuales se empieza a ver otro paisaje más rico en implicaciones sentimentales y en descubrimientos deslumbrantes para el niño observado ahora desde el atalaya del tiempo (*en que las claras muselinas últimas ya entonces no me parecían de este mundo...*).

Por ese camino de visiones interiores y recuerdos, las cosas contempladas en la cercanía y en presencia de las tardes, empiezan a ser símbolos o signos que estaban hasta ahora ocultos en esa diafanidad. Tal el sentido de esas manos que prestan unidad al libro desde su nombre: (*Qué manos, qué manos diáfanas hay en el aire de esta tarde?/ Manos que os dan pensamientos de luz serena?*).

En todas esas visiones está, claro es, el paisaje, las calles y las más sutiles vibraciones del aire de Villaguay y de Gualaguay. (Aquel hermoso pueblo de nuestra nostalgia, el de Carlos Mastronardi, el de Amaro Villanueva, el de Juan José Manauta y tantos otros!). Si pudiéramos atender día a día el proceso de su creación, podríamos reconstruir también dos visiones casi invisibles de ese Gualaguay: uno, que procede de la frecuentación inmediata y que se da en sus primeros libros, cuando Ortiz todavía vivía en su ciudad natal. Otro, que existe en su incommensurable memoria y que desde Paraná, ha comenzado a ver surgir en su espíritu a través del recuerdo, cada vez más materializado, más evidente a veces, que la misma realidad.

Es así cómo, en sus primeros libros, ese paisaje que incorpora a su lirismo, no necesita ser designado a través del nombre del pueblo.

Es simplemente la añoranza del río que está allí a pocas cuadras de esas oficinas a que alude (*Me iría al río, a la orilla del río, al sol de la orilla. / Pero un cuarto helado me espera. Celda con gentes extrañas.*) O es ese domingo del pueblo, de trémulas y melancólicas campanas (*El sol y el viento, solos, sobre el pueblo. / Alegría de cal, de callejones últimos*). Y están también, cómo no reconocerlas, *las quintas oscuras y el agua del escondido río / que gorgotea en la noche*. Y también la isla singular, frente a frente con el cantado Gualeguay: *Ese azul gris. / ese celeste / infinito, infinito / sobre la isla*. Una isla única que luego se multiplicará en la pluralidad de las islas que contempla desde las altas orillas del Paraná: (*Ah, el paisaje amable de Paraná se nos pierde. / Es posible ver con ojos limpios las islas de enfrente detrás de los sauces*). Es que en Gualeguay, sólo existe un río, una isla y también una plaza, *la plaza*. Nombrarla así y el que la vivió ya sabe cómo se llama, dónde está, cómo es el invierno en ella: (*Ambar frío de cielo, / soledad de la plaza*). Sólo las orillas son una duplicada visión de estas unidades. Orillas cercanas, que se unen en el reflejo del río y que separan apenas, los árboles centenarios del Parque con los árboles, ceibos, sauces, de la isla: (*Orillas. Isla de enfrente*).

En ese mundo del pueblo, sólo los amigos parecen multiplicarse en las invocaciones reiteradas: (*El río tiene esta mañana, amigos...; Ah, esta tarde encendida, amigos, esta tarde*). Amigos que se reunían en una casa, que todavía existe allá, frente al parque, y por donde pasaron todos los poetas jóvenes de esa época. Una casa en las afueras del pueblo, a cielo descubierto, por una de cuyas ventanas podría ver bien esa *luna abandonada* tantas veces penetrada en sus versos.

Años después, cuando reside en Paraná, y comienza a incorporar el paisaje de las colinas, las barrancas y las islas, empieza a verter sobre su lirismo, las visiones del pueblo que ha quedado atrás. Creo que ese tránsito es posible verificarlo en *El álamo y el viento* que recoge poemas de 1941 hasta 1946. Es en ese libro donde aparece, por primera vez, mencionado el hombre del pueblo. Ese poema es *Crepúsculo en el campo de Gualeguay*, y en él, Ortiz confiesa: (*Este paisaje es mi alma y será siempre mi alma. / Un espejo infinito para el cielo. / ¿Sabéis, amigos, ahora, la causa de mi vaga tristeza?*). Gualeguay empieza a vivir desde este libro, en una dimensión de pasado

cercano, de tiempo recuperado. Empieza en esta etapa de su obra, el acoplamiento de la realidad y el recuerdo, a través de una memoria increíblemente vasta, inagotable, fluente, minuciosa, presencia viva. Una memoria, sólo comparable, según creo, a la de aquel mago del tiempo perdido que salió a recuperarlo por los caminos de Swann. El recuerdo de Marcel Proust, es válido para encontrar un símil a la vastedad de la obra orticiana, cada día más enorme, más inconmensurable.

Ya en ese libro Ortiz vuelve los ojos a *La Casa de los pájaros* que es, no sé si el dato es importante, una simple casa de campo en el camino a la estación Carbó, y en la cual nos encontramos, muchos años después, para escuchar con Ortiz, esos pájaros que dormían entre las hojas de las palmeras. Esa casa de la estancia La Carmencita que nombra allí (*La media tarde, en el camino hacia La Carmencita, era irreal casi de celeste y de verde*) reabre una puerta hacia ese pasado.

En *El álamo y el viento* están también, comparados, los crepúsculos de Gualeguay con los de Paraná (*Ah, los crepúsculos de allá. Iguales a los de acá / La misma tristeza primaveral, límpida, / y los grillos, los grillos. . .*).

En *El aire conmovido*, esa visión lejana abre el libro con una evocación que reconstruye el encuentro amoroso (*Me esperabas en esa casa perdida entre los montes/... Te ví en el sueño, en la luz de un crepúsculo pobre / rodeada de aves blancas, blancas, que palpitaban*).

Ya en *El arroyo muerto*, esa aproximación a la memoria exige un tono afirmativo por donde parece acudir el recuerdo de un tiempo ido: (*Sí, fue en un crepúsculo de verano...*).

Pero es en *La Brisa profunda*, donde esa evocación toma cuerpo en un extenso poema de más de setecientos versos, titulado GUALEGUAY, donde parecen culminar, en ese momento, las innumerables alusiones que vagan por toda su poesía. En este sinfónico poema, toma dimensión máxima el recuerdo y la vida evocada. Vida de infancia, en las orillas del Villaguay, de Puerto Ruiz, de adolescencia y juventud en Gualeguay, de los años de búsquedas en Buenos Aires, del regreso al pueblo, al paisaje, a las fuentes puras del paisaje. Creo

que no existe otro poema donde las vibraciones secretas del ánimo hayan sido penetradas con tanto temblor, donde la biografía alcance alturas líricas tan elevadas. Es singular que ese poema comience como una continuación de todos los demás momentos contados antes:

Pues los primeros tres años fueron de Puerto Ruiz...
En lo profundo del terror infantil
la pitada del vapor hacia Baradero para la gracia del agua cristiana.
La inundación, el agua gris, hasta la vereda.
Y en la *escuela vieja* rosa era, nó! las canoas atadas

Ese poema es una cantera infinita de momentos recuperados, de instantes fugitivos en el ánimo infantil, en la esperanza del joven, en las luchas del hombre. Tiembla todo el poema con hallazgos de una maravilla como ésta de un carnaval en el pueblo: (*Las mascaritas respondían a nuestro saludo y eso nos conmovía extrañamente*), de situaciones familiares observadas por el niño atento que ahora recuerda *el amor prohibido de una de mis hermanas mayores / contra la pared de su angustia, cuando al anochecer traía, / la 'pasada' furtiva*.

En este poema, aparecen, no sólo los paisajes, los momentos del río, aquellas lunas solitarias de otoño, el brillo de las islas, sino infinidad de personas y amigos, con sus inclinaciones, sus juegos, sus sobrenombres: (*Y la voz de 'Tacuarita', doblemente húmeda, pero sin ceder aún al rocío / tocando el alba ya con la 'endecha' de Ezeiza...*), también sus autores queridos (Maeterlink, Tolstoy, Barret, Juan Ramón, Anatole France, Pierre Louys, Verlaine, Poe, Tagore, etc.) y también los poetas de su generación. Así Amaro Villanueva: (*Amaro, que apareció por ahí en una fantasía lenta y azul de cigarrillo que se quema / y en una tibia luna árabe sobre las palmeras de la plaza...*), Carlos Mastronardi: (*A Carlos, el tercer Carlos, lo traía el estío, más blanco aún de gran ciudad...*) también a Cesáreo Bernaldo de Quirós: (*A Don Cesáreo lo había visto por el Parque pero lo conocí mejor, allá / por el Potrero de Ferreyra, sobre los tapices muertos de la orilla...*). Están en esos versos aquellas escenografías montieleras que erizaban el aire público de demasiadas lanzas, según dice con una sonrisa tierna e irónica. Están en este poema, más sin-

gulares que nunca, esos personajes únicos en toda su poesía: El Parque, el río, el cementerio, la noche de los barrios. En este poema, Gualeguay, está celebrado a través de sus hombres y sus mujeres, no ya innominados como otras veces, sino designados y fáciles de identificar entre quienes vivieron y viven cerca de ellos. En sus hijos, Ortiz reconoce el pueblo (*Te conocí, pues, ciudad, por algunos lados de tu pena y de tu noche / y en la pureza de esa maravillada flor sensible de tus hijos más marginados...*). Este poema, escrito en celebración de los 170 años de la fundación de Gualeguay, no agotó de ninguna manera sus imágenes creadoras. En realidad, ese poema está construido como una salutación en la cual se mezclaron, de manera particularísima, seres queridos y conocidos por el poeta, y momentos de su paisaje, en una forma de verso libre y fluido, altamente lírico como todo lo que escribe este gran poeta. A pesar de su extensión no es este poema, sin embargo, un alarde de arquitectura sostenida, sino un adentramiento en zonas abiertas del lenguaje cotidiano, con reiteraciones que destruyen las posibilidades meramente conceptuales, con detalles que salen al paso del lector para iluminar una zona oscura del tiempo, con alusiones veladas, con referencias que parecen perder la senda de una narración allí presente pero llevada al plano lírico por la virtud de una sensibilidad que aún en los prosaísmos que parecen contagiarla aquí, oculta una vibración que estremece, una percepción que deslumbraba.

Dentro de la obra de Ortiz, este poema GUALEGUAY y el mayor todavía titulado LAS COLINAS que aparece en su libro *El alma y las colinas*, son los grandes frutos de una concentración de la memoria que está como devastando el camino de todo el pasado en vías de comunicación de testimonio. Son estos dos grandes poemas dos valiosos ejemplos de síntesis de la obra total, el primero de claro sentido autobiográfico, el segundo de destacado sentido paisajístico donde las colinas entrerrianas tomando formas de niñas, se expanden por una geografía que es seguida, perseguida, paso a paso, por el poeta.

Y digo que son ejemplos de síntesis, no porque en ellos el material poético haya sido despojado hasta la médula, sino porque en ellos se verifica una afirmación anticipada en este estudio, de que toda su poesía, todos sus libros, todos sus poemas, forman parte de

un todo indivisible marcado por la atención de su sensibilidad hacia la naturaleza y el hombre inmersos en un tiempo totalizador que él capta en distintos momentos de una vida dedicada a esa cetrería del espíritu.

Cuando Ortiz publica *La Brisa Profunda*, cuando escribe mejor sus poemas y en particular éste que analizamos en estas páginas que, según testimonios directamente personales, le insumió vigiliias nocturnas interminables en largos meses de insomnios atentos al paso de los estados que rescataba del pasado, tiene frente suyo más de 57 años de vida, detrás, el tiempo disperso en miles de fugaces instantes recuperados en palabras y cada vez más la posibilidad de expresarse, de darse a los demás en esa totalidad. Quiere decir que si toda la poesía de Ortiz ha sido la búsqueda de un despojamiento retórico desde el punto de vista expresivo para poder *trasmitir* o *traducir* sin traiciones, esos momentos del espíritu, ese despojamiento adquiere aquí, caracteres que en muchos casos podrían ser denunciados como prosaicos, pero que en realidad, nunca alcanzan las fronteras donde el concepto esteriliza a una intuición ascética en sus visiones, que se da en imágenes puras, en intuiciones puras. A su vez este poema es la prueba de que el señalado hermetismo de su poesía no es sino una transparencia que sólo deja ver el territorio de una *poesía-estado* que utiliza, para poder captar el silencio de la infinitud donde recoge sus frutos, las maneras o modos más explicitados, más amplios, más aclaratorios, al mismo tiempo, que los más secretamente individuales. Comunicación de una poesía que es un diálogo, o monólogo a veces, de almas secretamente, misteriosamente unidas en una misma vibración. Pienso que el posible hermetismo de su poesía, más evidente para los espíritus perezosos sin duda, nace de esa duplicidad de estilo que capta hasta los más sutiles meandros de un pensamiento rico, de un sentimiento rico mejor, dejando de lado todos aquellos vínculos conceptuales que organizan el pensamiento discursivo. Es esa la razón por la cual, aún en poemas de aparente facilidad como GUALEGUAY, donde lo autobiográfico ofrece numerosas claves al lector, éste es desplazado hacia una zona donde no cuentan esos hechos como referencias históricas o temporales, sino como reflejos de intuiciones teñidas por lo inefable poético, por la emotividad.

EL ALMA Y LAS COLINAS incluye uno de los más extensos poemas que en nuestra lengua se hayan escrito en celebración del paisaje natural de colinas y llanuras. Cerca de un millar de versos sostienen el poema-río titulado *Las Colinas* (p. 18/58) donde lo descriptivo, que hubiera podido ser el fruto más inmediato, es superado por una indagación lírica surgida de una sola mirada totalizadora que le otorga dimensiones universales por encima de los regionalismos más atrayentes. Una vez más Ortiz se enfrenta con un paisaje que conoce palmo a palmo, pero esta vez en una síntesis mayor que nace del animismo con que contagia a esas colinas, semejantes, según el anhelo del poeta, a niñas puras que desde el Paraná al Uruguay danzan en las estaciones del año.

No es éste, sin embargo, un poema fácilmente reducible a esquemas. En primer lugar porque sus dimensiones parecen no impuestas desde afuera, sino desde la fluencia interior que provoca sus hallazgos parciales, sus descansos rítmicos, sus adentramientos en zonas, no solamente líricas de vibraciones cromáticas y sonoras, sino también épicas o históricas. Están aquí concentradas las mejores características de un estilo peculiar y los decaimientos y desfallecimientos que forman parte de un anhelo único de literatura testimonial íntegra.

Poema de madurez expresiva y de experiencia madura también, que, como una sinfonía orquestada por el tiempo, no desdeña ninguno de los elementos que surgen del paisaje contemplado a través de ese tiempo que se le ofrece en palabras. Palabras tocadas todas por la gracia de una sensibilidad que las convoca sin altibajos en un tono particular y sostenido aún en los momentos más tenues del poema, ampliado por la incorporación de elementos sociales y humanos que sin romper las categorías de su sensibilidad, andan en él, en los hombres pobres de los ranchos *de latas viejas mal unidas*, en los chicos *temblando por el sol corrido del recreo* y en todos aquellos testigos de la gracia de las *niñas* que siguen sus danzas por encima de las contingencias.

Están aquí, también, los meses del año nombrados a medida que llegan al paisaje de sus colinas, para cambiar la fisonomía de la naturaleza que dócilmente se entrega a las mutaciones del tiempo creador de nuevas formas, como en una infinita rueda de acontecimientos

que sólo a un poeta de magnitud visionaria le es permitido aprehender. Pero no es el tiempo cronológico el que destaca aquí esas diversidades sino solamente los nombres de algunos meses que tampoco pueden seguirse con seguridad matemática y real en esa transformación sin límites, por lo cual se hace prescindible todo acercamiento lógico al hilo que engarza estas cuarenta páginas. Más bien habría que pensar en un intento de poetizar hasta el fin último de las cosas dentro de un espacio también ilimitado e infinito que, en este caso, se ha sostenido en una característica del paisaje de colinas, para partir desde allí hacia la diversidad total del mundo sentido como una representación sin horizontes. No es la vaguedad, sin embargo, el camino por el cual Ortiz marcha en esta poesía hacia la universalidad, sino precisamente, el acercamiento a referencias concretas de plantas, animales y características geográficas cuyas connotaciones inmediatas reflejan un conocimiento poco común en un lírico aparentemente distraído en las *gracias* de la naturaleza.

El poema, como otros de Ortiz, se inicia con una interrogación que demuestra la visión transformadora del paisaje inmediato en la animización sugerida por la palabra *niñas* (*¿Véis esas niñas que en Octubre bajan rítmicamente / como para mirar recién el río Paraná? . . .*) que en este caso, se prolongarán en una extensión no común, adquiriendo las características agrícolas por donde ondulan: (*Celestemente sensibles de lino y pálidas de avena, / con cabellos de maíz y pliegues de trigo, ellos llegarán. . .*). Iniciada así la metamorfosis geológica, descubierta en un alumbramiento de su intuición y su ternura condensadas en este verso: (*Y continúan niñas porque sus rasgos siguen puros.*) por donde se identifican las dos purezas presentidas por la sensibilidad que las unió en el principio, fácil sería seguir los arrobamientos, los desmayos, los cambios, y, en una palabra, *los momentos*, de esas niñas-colinas: (*Y algo lánguidas, por distinto lado, se acercaran al Uruguay. . . ; Y acaso vacilaran, luego, las niñas. . .*).

La coherencia expresiva del extenso poema es una demostración cabal de la persistencia de un estilo donde conviven armoniosamente, relaciones idiomáticas regionales, galicismos incorporados al verso en forma directa y en cierto momento, sonidos onomatopéyicos con los cuales, desde distintos lugares, Ortiz asedia las relaciones más secre-

tas del paisaje que visitan sus niñas entrerrianas. Regionalismos, galicismos y onomatopeyas (*que diera también sus úú úú úú úú...*) son sin embargo, formas de una misma intención valorativa del lenguaje. El lenguaje poético para Ortiz ha sido desde su primer libro la búsqueda de una *tonalidad* musical de las palabras. Algunas de ellas, se incorporaban a su verso en algunas ocasiones entre comillas: “el perezoso”, decía en *El agua y la noche* por ejemplo. Con esas comillas se destacan al mismo tiempo, se apartan del contexto, la forma exterior de la palabra y también su contenido íntimo, subrayados ambos por esa fórmula utilizada con frecuencia por nuestro poeta. En ocasiones esas comillas son como el subrayado irónico de una situación: (*que irizaba de demasiadas lanzas...*) según señalaba en su poema GUALEGUAY de *La Brisa profunda* refiriéndose a los poetas costumbristas de las primeras luchas entre la *nueva sensibilidad* y los continuadores del modernismo criollo. En otras, para acentuar con una nota especial una palabra que él quiere sentir vibrar un tiempo más que las comunes, y aquí entramos al terreno de los galicismos que sus críticos han señalado en muchas oportunidades. *Feério, reveries, suite, élam*, para citar los más frecuentes, no tienen para Ortiz traducción que trasvase a nuestro idioma, las dos vertientes sonoras y de contenido de esas palabras, tal como él las ha frecuentado en la lengua original. Pero fundamentalmente, su apoyatura rítmica se inclina hacia el aspecto sonoro de esas palabras. Esta confesión significa, además, una voluntad expresiva que no se limita solamente a esos galicismos sino que está en toda la obra poética de Ortiz, vigilando cada una de las palabras que se incorporan a sus poemas. De esta manera, podríamos considerar cualquier verso de cualquiera de sus libros, como una serie de notas musicales extremadas en su acoplamiento sobre la base de afinidades previamente contempladas en su interioridad por un profundo conocedor de la lengua. En otro hermoso poema de *El alma y las colinas*, titulado *Dulce es estar tendido*, Ortiz habla de la compenetración con un espíritu que desde el cielo, contemplado a través de la ventana, permite esa fusión (*Dulce es estar tendido / fundido con el espíritu del cielo...*) de la cual van a proceder luego, sin violencias o estridencias, (y de aquí proviene una tonalidad única en nuestra poesía) aquellas palabras que orquesten el sentimiento

y la intuición casi mística en un medio donde la Naturaleza fluye hacia su espíritu. Lo importante, lo distintivo y lo que hace de esta poesía, una experiencia poco común en nuestra literatura, es que esos valores expresivos no han sido saqueados en nombre de los valores literarios o formales, sino simplemente conquistados como el fruto maduro de una búsqueda que ha durado más de medio siglo, en un hombre que, silenciosamente, se ha volcado a una poesía cada vez más concentrada. Conforme a este esquema, un solo verso de Ortiz bastaría para detener largamente al lector quien dispone, si es que logra sumergirse en la intuición inicial, en un juego de notas altas y bajas, moduladas a la misma altura que lo conceptual que ellas contienen :

y el agua era de luz niña, niña, entre las gramillitas...

Inclusive existe en sus diminutivos, esa doble fusión que le permite arrancar una sonoridad más explícita en la palabra, al mismo tiempo que la contagia de una ternura que aniña las cosas más pequeñas. Y algo importante aún: el silencio, que como los blancos de las grandes páginas de sus libros, está flotando entre esas palabras para darles una duración, un tiempo, que es privativo solamente de su lírica, de un estilo también lúcidamente único.

El último libro publicado por Juan L. Ortiz se titula *DE LAS RAÍCES Y DEL CIELO* y ofrece características que lo distancian de su obra anterior, siempre en lo que podríamos denominar una depuración de formas, y por esta vía, la definición de una poesía más herméutica en su búsqueda de esencias. Las dificultades que ofrece su poesía a medida que va creciendo en el tiempo, radica en el acuerdo que el poeta sustenta tácitamente al organizar su poema, entre lo comunicado y las palabras de esa comunicación. Poesía que se transforma a veces en una inabarcable explicitación de sus temas y al mismo tiempo, poesía que quiere trasvasar estados de alma, cuya persecución o logros se han ido alejando de las cosas concretas que se veían con una nitidez inmediata en sus primeros libros. Esta depuración de los temas anteriores, esta desnudez, es un anhelo en

quien ha atravesado una experiencia de identificación o identidad total con el mundo de representaciones. En *Deja las letras...*, poema que es una invitación a la búsqueda de esa pureza: (*Deja las letras y deja la ciudad... / Vamos a buscar, amigo, a la virgen del aire... / Yo sé que nos espera tras de aquellas colinas / en la azucena del azul...*), aparecen cuatro versos que son una parte fundamental de su poética y cuya intención ha estado flotando tenuemente en toda su poesía como una voluntad de ocultamiento frente a la realidad:

*Hay que perder los vestidos y hay que perder la misma identidad
para que el poema, deseablemente anónimo,
siga a la florecilla que no firma, no, su perfección
en la armonía que la excede...*

La anhelada pérdida del ropaje exterior es también una referencia en otro poema de este libro titulado ELLA..., en el cual es dable seguir el curso de un pensamiento poético (*Oh, la embriaguez de plata de ella / en el aire de los zarcillos...*) hasta llegar a lo que denominaremos *poesía como silencio materializado*. Esa búsqueda de un silencio como apenas materializado, convertido en los cuerpos gráficos mínimos que utiliza desde 1937 en sus libros, pone en evidencia una avidez visualizada hasta sus últimos extremos para poder transmitir, sin interferencias materiales, las visiones intuitidas. Esta poesía tuvo una primera etapa en la cual quería trasvasar todo, absolutamente todas sus impresiones, hasta las más fugaces: en “un canto tenue, tenuísimo, perfecto”.

Existe en EL ALAMO Y EL VIENTO, de 1947 el poema *La casa de los pájaros* que puede ejemplificar ese anhelo de introducir al mundo en sus ámbitos de espacio y tiempo, sin limitaciones. De ese anhelo surgió una poesía *explicitada*, con derivaciones casi barrocas en sus detalles que era el camino de una poesía pura, liberada de lo literario, en cuanto ésta tiene de pretensión ilusoria frente a la realidad multiforme que trataba de transmitir, una vez penetrada.

En su último libro, en cambio, lo explícito de su mensaje adquiere un carácter más secreto y más cerrado como si la comunión anhelada hubiera sido lograda ya y quedara fuera de ella, todo un mundo de signos demasiado literarios. Desde aquí la poesía de Juan L. Ortiz pa-

rece ser, como dice en su poema *ELLA*... donde se encuentra encerrada con sus alegorías, alusiones y referencias poco descifrables, toda la trayectoria de su concepción poética, *menos que una vibración en la corriente de las profundidades*. Adquirirá así, en este último momento, y el mayor de su poesía, la visión de una transparencia donde el paisaje y las referencias de lo cercano se distancian hasta una infinitud secreta, hasta lo que denomina *el perfume séptimo de las cosas* con un lenguaje que se hace cada vez vez más hermético, y donde su lirismo se trasparenta más en una pureza esencial.

Libro que condensa toda una trayectoria y que será sin duda, clave para comprender la obra futura de este gran creador, infatigable creador de un mundo poético vasto como el universo.

En septiembre de 1962 y luego de una insistencia casi metódica solicitándole algunas referencias directas sobre su poesía, Ortiz se expresó de esta manera en una carta que me enviara desde Paraná. Salvando las referencias personales creo interesante darla a conocer, pues es una de las pocas páginas que de él conozco, escritas en prosa, sobre su poesía: *... Pensaba contestarte, pero a la vez no sabía cómo responder a tus preguntas, por lo menos concretamente respecto a los poemas míos que prefiero y a los autores de mi devoción. Prefiero en realidad conversar sobre esto, aunque si me apuraran en relación a los primeros, diría que me inclino sobre todo sobre los que aún no han adquirido forma y me duelen todavía porque no se avienen a esta fatalidad para a parecer. Y en cuanto a los segundos que padezco parecida debilidad para con las imágenes poco menos que virtuales en que se revela y trasciende a la vez y continuamente, el espíritu. Ello, desde luego, con toda la vaguedad e ingenuidad y gratuidad y hasta paradoja que quieras, bien que con la esperanza, o seguridad, más bien, de mi parte, de entendernos sobre el particular así tengamos oportunidad de charlar.*

Sobre la evolución creadora, igual giro al próximo encuentro... No sé... Quizá me ilusione cada vez más sobre el despojamiento o la fidelidad al desarrollo interior o a las reverberaciones, si cabe, del choque... No sé... Eso sí, la urgencia expresiva va en aumento... Y en otro plano, desde hace un tiempo, he sido llevado a eliminar los epítetos, a emplear en su reemplazo, sustantivos

y verbos, en contradicción quizá con el mismo movimiento que tiende incesantemente a abrirse. Pero éstas y otras de que te dispense son minucias gramaticales o prosódicas que sólo me atañen. Los que ya no me pertenecen son: LA ORILLA QUE SE ABISMA y EL JUNCO y LA CORRIENTE, listos desde hace rato para publicarse mas sin ninguna posibilidad aún. Tampoco son míos tres largos poemas: a Entre Ríos, a la Argentina y al Paraná. Este último es el Paraná sentido por el Gualeguay. Y a propósito: nuestro río marcha, y marcha... Habría también para unos cuantos cuadernillos: acaso ocho del peso de los públicos y con una impresión corrida.

Y menos, desde luego, tendría derechos sobre las cosillas que han ido quedando al margen y que compondrían algo a llamarse probablemente LOS HOMENAJES, tan denso, como lo otro. Y todavía menos sobre las traducciones de poetas poco conocidos del oriente europeo y de los tres orientes... Y no olvido aún las narraciones NIÑOS y BESTIAS, totalmente extrañas...

A esta breve nota personal sobre su poesía, había que agregar una página que con grandes caracteres anuncia JUAN L. ORTIZ EN LA PEÑA DE VÉRTICE, con este subtítulo *Habló de Poesía nueva, de poetas y de escuelas, con vigorosa originalidad*. Se trata de la versión taquigráfica de una conferencia que Ortiz pronunció el sábado 22 de septiembre de 1934 y que fuera publicada en su totalidad, a siete columnas, en EL DIARIO, de Paraná, el lunes 24 de septiembre de 1934 (p. 9).

EPÍLOGO

Al finalizar esta ligera revisión de sus temas, su estilo, su mensaje, y por consiguiente, su poética, estudiadas parcialmente en cada uno de sus libros con la intención de cercar desde distintos ángulos una poesía siempre de límites imprecisos, cabría intentar una clasificación general del desarrollo cronológico de esa obra⁴. Si así fuera eventualmente y hasta tanto podamos abarcar la parte inédita de su poesía (casi nueve libros más) podría sustentarse una pirámide de crecimiento en la cual quedaría como punto de partida EL AGUA y LA NOCHE, que tiene en sus dimensiones antológicas (1924-1932), la forma de una necesidad expresiva ya particular y la conciencia de una peculiaridad estilística aún no definida pero centrada desde ese libro,

en lo que podríamos denominar *la inmediatez* del paisaje.

EL ALBA SUBE y EL ANGEL INCLINADO, con poemas de 1933-1936 y 1937, en los cuales Ortiz ahonda en los temas más significativos de su lírica acercándose a la mejor imagen de sí, lo pone en posesión de un lenguaje que se ha revelado totalmente consustanciándose con los estados de alma que el poeta quiere transmitir.

En el otro par de libros subsiguientes LA RAMA HACIA EL ESTE y EL ALAMO y EL VIENTO, aquellas dimensiones espiritualizadas de lo natural se empiezan a cargar de un contenido universal a través de las dramáticas experiencias de la guerra europea que convergen hacia el lejano Gualaguay, en una sensibilidad atenta a los sonidos dolorosos del hombre y del mundo.

A esos libros de crisis de la sensibilidad solidaria con el hombre suceden EL AIRE CONMOVIDO y LA MANO INFINITA, en los cuales, y especialmente en este último, es dable percibir un estado de madurez que deviene en serenidad, en una profundidad que parece el rasgo distintivo de una dulzura casi melancólica en las armonías del sentimiento.

Luego, aquella *inmediatez* (para seguir el hilo de una sola de las guías de esta infinita red de relaciones), se vierte hacia el pasado del poeta, quien recoge los frutos de una vida que es memoria exacta y la más fiel que pueda darse en una literatura y con la cual se iluminan los extensos poemas GUALEGUAY y LAS COLINAS de LA BRISA PROFUNDA y EL ALMA y LAS COLINAS.

Experiencias éstas que parecen liberar a Ortiz de los mejores momentos de esa memoria para dejarlo, al fin, en posesión de una clarividencia que desde aquí se acentuará en DE LAS RAÍCES Y DEL CIELO, publicado en 1958, y los dos libros inéditos que he podido revisar titulados EL JUNCO y LA CORRIENTE y LA ORILLA QUE SE ABISMA, así como el extenso poema titulado *Entre Ríos*.

Es claro que este ordenamiento no responde sino muy lejanamente, a la riqueza de una obra que, como lo he expresado anteriormente, admite enfrentamientos diversos. Así, por ejemplo, podría estudiarse toda su obra en relación únicamente con el paisaje, o con los temas históricos que cruzan sus páginas a través de referencias semi ocultas en las alusiones permanentes que contiene su poesía, estudiarla intentando ordenar una metafísica que incluya las particu-

laridades de un pensamiento devorado por la sensibilidad, o, para llevar el ejemplo a extremos menores pero posibles, a través de los signos y símbolos que andan en sus poemas (las manos, los colores, el ángel) o a través del problema del tiempo, generador potencial de toda su lírica, o, desde el punto de vista formal, en las múltiples *fórmulas* literarias de un estilo lúcido, dotado de un material expresivo infinitamente rico.

Reconozco que en este estudio preliminar me he sentido tentado por esa diversidad, pero será obra de futuro su concreción sin límites de espacio y tiempo, y ojalá, de críticos más atentos que puedan encontrar otros metales más valiosos, que están, estoy seguro, en esta inmensa obra poética.

4 OBRAS PUBLICADAS DE JUAN L. ORTIZ

- EL AGUA Y LA NOCHE, (1924-1932) Biblioteca Editorial P.A.C., volúmen 2. Impreso en Talleres Gráficos Ediciones Comerciales, 1933 (54 p.).
- EL ALBA SUBE, (1933-1936) Ediciones Rumbo, Buenos Aires. Talleres Gráficos Domingo F. Costa, 19 de enero de 1937 (60 p.).
- EL ANGEL INCLINADO, 1937. Ediciones Fera, Buenos Aires. Talleres Gráficos Domingo P. Costa, 22 de octubre de 1938 (52 p.).
- LA RAMA HACIA EL ESTE, Ediciones ATAPE, Buenos Aires, 1940. Talleres Gráficos Juan Perrotti, 22 de junio de 1940. (50 p.).
- EL ALAMO Y EL VIENTO, Ediciones Sauce, Paraná, 1947. Impreso en Talleres Gráficos Editorial Mayo, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1947. (100 p.).
- EL AIRE CONMOVIDO, Ediciones Sauce, Paraná, 1949. Impreso en Castro, Barrera y Cia., Buenos Aires, el 4 de noviembre de 1949. (42 p.).
- LA MANO INFINITA, Editorial Llanura, colección Salamandra, Paraná, 1951. Impreso en Castro, Barrera y Cia., Buenos Aires, 10 de octubre de 1951. (54 p.).
- LA BRISA PROFUNDA, Editorial Este, colección *Daniel Elías*, Paraná, 1954. Impreso en Castro Barrera y Cia., Buenos Aires, el 25 de octubre de 1954. (84 p.).
- EL ALMA Y LAS COLINAS, Editorial Este, colección *Daniel Elías*, Paraná, 1956. Impreso en Castro Barrera y Cia., Buenos Aires, el 20 de abril de 1956. (58 p.).
- DE LAS RAÍCES Y DEL CIELO, Editorial Este, colección *Daniel Elías*, Paraná, 1958. Impreso en Castro Barrera y Cia., Buenos Aires, el 18 de diciembre de 1958. (40 p.).

ALFREDO VEIRAVÉ. (Juan B. Justo 147, Resistencia, Chaco). Profesor en Letras, poeta y crítico. Nació en Gualeguay (Entre Ríos) en 1928. Es secretario de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste. Publicó los siguientes libros de poemas: *El alba. El río y tu presencia*; *Después del alba, el angel* (Faja de Honor de la SADE, 1955); *El angel y las redes* (premiado por la SADE, el Consejo del Escritor y el Fondo Nacional de las Artes).