

## **Una fábula en ruta: casi una novela de Juan I. Ortiz**

### **A fable on the way: almost a novel by Juan I. Ortiz**

#### **Resumen**

Este trabajo se propone realizar una lectura cerrada, immanente, de un poema extenso de Juan L. Ortiz, de sus últimos años. El análisis se concentra en dos ámbitos de problemas: por un lado, la cuestión del relato, de la narración incluida en el poema y sus relaciones con el tema tradicional del viaje o, más ampliamente, la representación verbal del desplazamiento; por otro lado, el problema de la forma lírica, de aquello que puede caracterizarla en el plano de la elocución y en la disposición de lo que todavía en la actualidad puede considerarse su unidad rítmica, es decir, el verso. Para ello, establecemos relaciones con las antiguas diferenciaciones aristotélicas y sus problemáticas de traducción entre fábula, acción y composición que, si las tomásemos literalmente, a partir de las supervivencias de la lengua griega en el presente, podrían enunciarse así: mito, praxis y síntesis. Sin olvidar que también “fábula”, que traduce así al latín el más general “mito”, se dice a veces en griego *logos*, que para Aristóteles unas veces es el tema o el argumento de la obra, y otras veces el lenguaje con el que se realiza, que incluye métrica, ritmo.

En la modernidad del poema estudiado veremos pues las derivas contemporáneas del género que en parte asume y en parte tensiona, puesto que no solo figurativiza una fábula, no solo narra y reflexiona, sino que también, y sobre todo, subordina la sintaxis y la convención comunicativa a las torsiones de una primacía de la materia verbal (sonora, gráfica, paratáctica).

**Palabras clave:** narración; poética; mimesis

#### **Abstract**

This work tries to make a closed, immanent reading of an extensive poem by Juan L. Ortiz, from his last years. The analysis focuses on two areas of problems: on the one hand, the question of the narrative, the narrative included in the poem and its relationship to the traditional theme of travel or, more broadly, the verbal representation of displacement; on the other hand, the problem of the lyrical form, of that can characterize it in the plane of elocution and in the disposition of that can still be considered as its

rhythmic unity, that is, the verse. To do this, we establish relationships with the old Aristotelian differences and their problems of translation between fable, action and composition, that if we took them literally, from the survivals of the Greek language in the present, they could be stated as follows: myth, praxis and synthesis. Without forgetting that also “fable”, which translates thus into Latin the most general “myth”, is sometimes said in Greek logos, that for Aristotle it is sometimes the theme or argument of the work, and other times the language with which it is performed, which includes metrics, rhythm. In the modernity of the poem studied we will see therefore the contemporary drifts of the genre that in part assumes and in part tensions, since not only figuratively a fable, not only narrates and reflects, but also and above all subordinates syntax and communicative convention to the twists of a primacy of verbal matter (sound, graphic, paratactic).

**Keywords:** story; poetics; mimesis

A la medida de una imagen del lenguaje articulado, todo acto de palabra podría pensarse como un trayecto, una suerte de recorrido. De un punto de partida a un punto de llegada, que puede ser final, la frase despliega su cinta con todas las características del trazado finito que le brinda su apariencia de sentido. Más aún si hablamos de literatura, donde el papel y las letras se siguen, se alinean a manera de mapa. El habla, con todo su aparato escénico, entonaciones, gestos, interrupciones, parece más difícil de reducir a la alegoría del trayecto. Pero ¿acaso el tema, aquello de lo que se escribe y de lo que se habla, puede ser también un recorrido? Si así fuera, entonces se recorrería lo escrito con los órganos apropiados, ejerciendo el acto de leer, que en sí mismo contiene más secretos de lo que parece y, a la vez, en el lugar del sentido, pensaríamos, imaginaríamos, según se decía antiguamente, un trayecto posible. Y más allá del relato de viaje, toda frase podría hacer referencia a ese desplazamiento, al que suele llamarse también acción o drama. Tenemos enfrente, por lo tanto, dos géneros tradicionales en su forma sintética: trayecto épico, evolución dramática.

¿Qué pasa con el viaje en esos escritos que a veces eluden referirlo, que indudablemente se mueven, pero no sabemos en dónde, que llamamos todavía con el nombre de poesía? Su nombre remite más bien al acto: decir, hacer aparecer en palabras. Sin embargo, eso que se escribe allí ¿está pasando de un punto a otro, describe un recorrido? Por momentos, solo exclama la afirmación de ser, como si dijera una y otra vez: ¡esto que soy habla! Tiene además una característica opuesta a la

estructura de la frase, que la detiene o la refuerza o la hace volver atrás, que también la empuja más allá de sí misma: un corte rítmico. No podemos seguir diciendo algo de un género más que de manera excesivamente general. Tal vez el análisis, el seguimiento de un caso, un poema o varios que además redunden en favor del tema, que hagan señas acerca de un recorrido, pueda aproximarse a la forma y el sentido del viaje en una escritura que no narra ni representa cuando de todos modos narra, representa y expresa. Porque en última instancia no hay géneros sino en la convención, en la historia, tan arbitraria como la motivación de los significados, o en la morfología, la gramática de todas las lenguas.

Esta vaga hipótesis –una conjetura sobre el papel del viaje en sentido muy amplio dentro de la poesía lírica– parte en verdad del caso, del poema que inició estas reflexiones. Se trata de “Entre Diamante y Paraná”, que habrá podido ser, acaso, el último poema publicado en vida por Juan L. Ortiz, el más extenso entre los posteriores a la edición de 1970 de su obra reunida. Al menos, sería su último libro, una plaqueta en busca de cuyo texto los poetas y editores más jóvenes lo persiguieron durante meses. Es un trayecto breve, el título lo enuncia. Tan local que parece lo opuesto a las ofertas líricas del siglo anterior al suyo, de invitaciones a las antípodas, a lo imposible, el otro lugar, lo nuevo, lo desconocido, etc.

Pero si bien un poema épico como la *Odisea* podía reducir su despliegue, su *logos*, según Aristóteles (su *sermo* según una vieja traducción latina), a una sola frase, que sería algo así como: “Ulises, que anda muchos años lejos de su país (*peregrinante* dice el traductor latino), mientras en su casa le consumen los bienes (*domesticis rebus*) y amenazan a su hijo, finalmente regresa, se salva y destruye a sus enemigos” (cf. *Poética*, 1455b17-23: Aristóteles 1974, p. 190). “Lo demás son episodios”, concluye Aristóteles. Sin embargo, este *logos* del viaje parece dirigirse, más allá de las peripecias, los episodios, linealmente del extravío al retorno, de una isla puntual a la isla determinada por el deseo del héroe. Mientras que un trayecto moderno sería mucho menos orgánico, más arborescente tal vez. Cuando el recorrido es el verdadero destino, no se llega nunca a Ítaca. El otro lugar al que se invita, que se invoca al partir, no tiene siquiera un nombre, es el simple correlato de la ausencia de determinación del lugar propio. Citerea, ya que estamos aludiendo a Baudelaire, es lo otro de la ciudad, su enjambre, su constelación aparente y su caos igualmente aparente. Del mismo modo que la naturaleza se define por contraste con el mundo técnico en su momento industrial. “Allá”, adonde se invita a viajar, “todo no es más que orden y belleza / lujo, calma y placer” (Baudelaire 1975, p. 53); “todo le hablaría / al alma en secreto / su dulce lengua natal”. Pero ningún sitio nombrado, ni siquiera Citerea, puede cumplir tales promesas: “Mira, después de todo, es una pobre

tierra” (Baudelaire 1975, p. 118); y no ofrece más que un espejo simbólicamente colgado para el desencanto del hablante: “En tu isla, oh Venus, solo encontré de pie / una horca simbólica donde colgaba mi imagen” (Baudelaire 1975, p. 119). “La invitación al viaje” plantea entonces una partida sin llegada, impulsada por el ideal o la idea de totalidad orgánica, pero el viaje efectivamente finalizado, “Un viaje a Citerea”, llega a la desilusionante súplica: “Dame la fuerza y el coraje / de contemplar mi corazón y mi cuerpo sin asco” (1975, p. 119).<sup>1</sup> El viaje moderno, aunque imaginario en muchos casos, no cumple entonces con la realización orgánica del *nostos* griego, sino que va de la insatisfacción a la desesperación, como puntos baudelaireanos de partida y llegada.

En el caso del poema de Ortiz, el título nombra dos ciudades como puntos del trayecto: Diamante y Paraná. Son poblaciones relativamente cercanas, a menos de cincuenta kilómetros de distancia, casi el espacio heroico que la anécdota belicosa de los atenienses hacía recorrer en unas horas para llevar noticias de batalla. Pero en la época tardía del siglo XX, se trataría más bien de una ruta que un auto puede recorrer en minutos. Sin embargo, el poema no anuncia que su motivo sea ninguna de las ciudades mencionadas, ni la extrañeza o la familiaridad de sus nombres, ni la característica de sus trazados, ni sus relaciones con el mismo río sobre el que se recuestan, ni la descripción de sus respectivas poblaciones. A lo que se apunta es al espacio intermedio: lo que hay “entre” ambas. Y antes de empezar el poema, hay algo entre los nombres, entre el exotismo de una piedra preciosa y otro exotismo que se ha vuelto familiar en el topónimo en guaraní, que además nombra el río paralelo a la línea entre los puntos urbanos. Entre ellos hay entonces algo, o más bien aparece algo. Y el poema intenta trazarlo antes que contar o cantarlo. Es sabido que también el carácter orgánico de la lírica antigua se ligaba a la voz, que se expresa, que elogia, celebra o denuesta acompañada de una música. Mientras que el ritmo de la modernidad, aunque persista, se desprende de una notación, se escribe. El recorrido del poema estará pues escandido, pero también diseñado. Su diseño debe ser interpretado tal como un músico se dice que interpreta una partitura. A lo cual se refirió uno de los autores más conscientes de la poesía como escritura, como planteo del espacio gráfico, Mallarmé, cuyos enigmas Ortiz nunca dejó de tener presentes.

Veamos cómo aparece el poema, cuál es su aspecto. Como en toda la obra, con una letra diminuta, la famosa tipografía en cuerpo ocho que el autor nunca abandonó y que para él asumía el rango de una elección ética y estética: la poesía como susurro, como rumor de un hilo de agua, como emblema de tenuidad y delicadeza, entre otras posibles interpretaciones que en ocasiones el mismo Ortiz llegó a declarar. Y, en segundo lugar, la apariencia gráfica es la de su última manera, que se inicia con el libro

*El junco y la corriente* (escrito al parecer entre 1957 –año de su viaje a China– y 1961) y donde los poemas de temas chinos abandonan la línea del margen izquierdo que hasta entonces acataban sus libros. Podríamos decir que la convención occidental, salvo excepciones que comienzan casi en el mismo momento de la autoconciencia mallarmeana de la unidad visual y mental del verso, además de virtualmente sonora, consistía en desobedecer el margen derecho: la línea termina no con el borde del papel sino antes, por otras razones. Dar razón de esa diferencia, de la decisión de no seguir adelante (de donde surge la “prosa”, *proversum*, ir hacia adelante), era en parte una cuestión para cada poema, y en una de las épocas originarias de la lírica occidental, en la poesía provenzal, esa *raço* o razón se escribía al lado, después del poema, precisamente en prosa. Sin embargo, la forma asumida, la estrofa, la rima, la cantidad de sílabas, ya habían razonado esa irregularidad del margen derecho. Pero desde Mallarmé, con un solo experimento en este sentido, la página se revoluciona y las palabras también pueden empezar más allá de la línea de caja izquierda.

En el caso de Ortiz, el hecho de que esta variación del lugar del verso en su disposición gráfica se inicie con los poemas referidos a China tendría también una explicación no occidental, puesto que se conoce por sus notas de viaje y por sus lecturas que la unión de poesía y arte caligráfico le interesaba mucho (puede consultarse la edición crítica de *El junco y la corriente* que incluye su “Diario de viaje”; Ortiz, 2013). Vemos entonces que, en ese trayecto entre Diamante y Paraná, se describe algo, pero antes se escribe, en letra diminuta, un zigzaguo de los versos que parecen oscilar en torno a un eje, donde los versos iniciales de estrofas (o párrafos, ya que no hay regularidad en sus formas) se acercan al centro, los versos largos tienden a empezar más a la izquierda, los cortos, que en muchos casos siguen a los más extensos, se ubican al medio o más a la derecha. Uno de los efectos de la letra chica y de esta disposición gráfica en meandro, por llamarla de algún modo, es que no se produce la caída de un verso fuera de la caja de edición y que requiera la convención de indicar su continuidad, mediante la barra, la sangría francesa u otro artilugio para expresar una unidad sonora cuando el grafismo se ha cortado. Y aunque la prosa, como caída de la unidad del verso, como supresión de la diferenciación que este efectúa entre unidad rítmica y unidad semántica, quede así prácticamente al margen, dado que todo margen ha sido abolido, Ortiz hablaba sin embargo del poema como de casi una novela. En un reportaje de 1978, tres meses antes de la edición de la plaqueta, cinco meses antes de morir, Ortiz decía: “Ahora tengo dos poemas larguííísimos, casi como novelas en verso. Uno es ‘Entre Diamante y Paraná’ y el otro, ‘El niño y el perro’” (Aguirre 2016, p. 220). No se conservan rastros de este último, perdido como quizás varios otros poemas inéditos

posteriores a la edición de la poesía reunida de 1970. Pero del primero se editó la mencionada plaqueta, de la revista *El lagrimal trifulca*, en Rosario, en julio de 1978; y se conservan también manuscritos. Sergio Delgado, en la edición de la *Obra completa*, describe uno de ellos: “dos bandas de papel de casi 80 cm de largo por 8 cm de ancho, escrito en sus dos caras de manera transversal a la banda, es decir, formando diversas columnas” (Ortiz 1996, p. 984). El poema entonces debe ser desenrollado, desplegado. Su espacio no es tanto la página, el rectángulo, sino esa larga banda, la cinta que se transita para unir dos puntos que por otro lado están fuera del papel escrito.

El poema comienza con un motivo que es su primer sujeto: “Un cielo de prelluvia”, dice el primer verso (Ortiz 1996, p. 962). Y enseguida ese cielo, su carácter anunciador, se empieza no a describir sino a analizar, a desmenuzar en componentes cada vez menos asociables a una percepción clara y distinta. Quizás porque la sensación, que une colores y anuncios, que enlaza el silencio del cielo con las oraciones del escrito, no pertenezca al dominio de las distinciones, al concepto. El cielo entonces se demora en su definición; “un estupor de grises” es lo que parece demorar, “y de azules”, añade el tercer verso, “en inminencia aún de decidirse...” (Ortiz 1996, p. 962; a partir de aquí daremos el número de verso para citar este poema). Luego de esos dos puntos se abre una suerte de digresión o aclaración sobre la demora del cielo. El fin de la demora sería la interrupción ligera de su silencio: “arpas”, “brillos [...] que flotarían / en hilados” (v. 8-10), o sea tal vez la lluvia, su intermitencia. Pero eso que quizá caiga dirige de pronto la mirada al suelo que recibe su “tecleo”. Tenemos pues enfrente, bajo el cielo aún indeciso, que está “en una casi ceguera” (v. 11), el “tecleo” de hilos de agua por venir, “que habrá de cristlear, por su parte, se diría / en abismamiento / a los lados de las banquetas?” (v. 12-14). La pregunta que se indica al final, y que no se abre con signo de interrogación ni pronombre interrogativo como en gran parte de la poesía de Ortiz, más que interrogar, acentúa la incertidumbre del anuncio. Lo que sí señalan estas “banquetas”, conjeturalmente tocadas por el cristal de una probable lluvia, es que se está en camino, que el título se está desarrollando. Y de nuevo los dos puntos en un uso idiosincrásico dan paso a otro sujeto: “las ramitas” (v. 15). Precisamente, dadas la incertidumbre y la demora del cielo en abandonar su silencio y producir lluvia, la vegetación permanece expectante. Ortiz solía comparar las raíces de los árboles con una mano que pide, pero invertida. En una entrevista que le hiciera Francisco Urondo en 1970, le lee un poema que tiene el siguiente verso: “hundir hasta su inversión las raíces de la despedida”. E interrumpe la lectura para explicarle: “La inversión; la mano que pide, que clama, es como una raíz invertida” (Aguirre 2016, p. 73). De modo que en este caso podemos usar su explicación de la lectura para entender que esas “ramitas”, que están “digitando su

llamamiento”, tienen también la forma de manos suplicantes, todavía no atendidas. Y quedan tal vez ahí, al costado, a la espera, “en medio de un / misterio de marismas / sobre una nada de vidrios?” (v. 17-19). Ahora un espacio en blanco da paso al motivo que se ha estado rodeando, interrogando sin nombrarlo. “Pero el camino / se enciende, ahora, en la irradiación de la agonía” (v. 20-21). Sin embargo, no se lo describirá sino por todo aquello que lo rodea, lo que sugiere, los transportes no físicos que impulsa. El camino, esa pequeña ruta de provincia, tiene un desarrollo casi intraducible en los términos de una descripción más o menos realista, puesto que incluye no solo lo perceptible, el paisaje, el momento, el estado del clima y de la vegetación, sino también todo lo que hace pensar, el fantaseo y la rememoración de quien lo mira y lo transita.

Hay una nube arriba, que se transforma en cisne o en capullo, de un color de oro y rosa, que atraviesa el cielo con el adverbio inventado “transcielamente”, y que “replica / el amanecer de unos suspiros” (v. 27-28). Más allá, pasajes de trigo, cintas de verde, todo bajo ese matiz de crepúsculo dorado y rosa, donde cada tono se armoniza, donde el paisaje, por así decir, no está separado de un interior: “suspiros”, “recuerdos”, dice el poema. La figura frecuente en este principio del camino es la hipálage: el amanecer suspira, los colores del trigo o el verde tienen como recuerdos. Sin embargo, no se trata de una sustitución simple y fácil de detectar, puesto que la sede de las sensaciones está como disuelta en la multiplicidad de lo que se percibe. No hay un quién que pueda allí suspirar o recordar y de alguna manera anclar ese movimiento de la hipálage que atribuye a elementos visuales una sonoridad, una actitud o un estado de ánimo. En cierto modo, la figura sería tan solo la instancia mecánica de poner una cosa interior en un objeto exterior, como el silencio en la antigua luna de Virgilio, o un pensamiento en la naturaleza, pero su concatenación, su inagotable reiteración, así como la ausencia del sujeto estable que permita revertir la sustitución, le imprimen una torsión al espacio del poema. Es como si la banda del manuscrito de Ortiz se pegara por los extremos luego de la torsión y se volviera el espacio no orientable de la cinta de Moebius: un camino al fin donde no hay adentro ni afuera, donde lo exterior es interior. El estupor del cielo del principio es la espera humana y animal de la lluvia, pero es también la reacción del todo ante la súplica de las plantas. La banda de Moebius no tiene tampoco un centro, un sitio nombrable a partir del cual se desarrolla: si se la corta exactamente por el medio de la cinta, genera otras bandas enlazadas, hasta el infinito.

No obstante, el poema no tiene esa circularidad salvo potencialmente, como si el pegado de la cinta hubiese de realizarse en el futuro. De modo que luego de la sinestesia y las hipálages, con el clima y el camino insinuados y coloreados de una tonalidad por momentos armónica, se produce un extravío, una nota disonante al costado de la ruta:

“Mas he aquí que uno de estos se extravía” (v. 38), dice el poema. ¿Quién o qué se extravía? El pronombre parece remitir al plural en el que terminan los versos anteriores: “rayos de jardín”, “recuerdos”, “visos”. Sin duda que puede ser que entonces se extravíe, se desvíe de la contemplación apacible del paisaje un recuerdo o algo que se ve, puesto que “viso” es una antigua forma de nombrar lo visto o la visión, la apariencia visible de las cosas. El desvío de todos modos le impone su violencia al avance del poema. Hay algo al lado del asfalto, o lo hubo. Y ese resto de pronto tiene que nombrarse: “lo que quedaba de un perrito” (v. 43). Con lo cual se abre el relato de una especie de tragedia: el perrito habrá sido abandonado, separado “de la madre y de los otros de la cría”, todos ellos “consignados”, según el término de Ortiz, es decir, entregados, enviados u ofrecidos a la mirada de alguien. La causa del abandono está en ese mismo “endoso”, en su apuro, su “fastidio”, el “desasimiento” de lo que no se quiere cuidar, ni siquiera mirar. Entonces el poeta, que se nombra porque escucha esa palabra (“consignados, me dijieran, sobre una bolsa” (v. 46)), reconstruye ese destino fatal, con la “piedad” que debe entrecomillarse porque depende de “lo fortuito”, del azar de que alguien pasara por ahí y se detuviera, cuando en realidad cualquiera que pasa es aspirado por el vacío que lo impulsa hacia adelante: “el zumbido / de un tiempo que quisiera apurar hasta el límite” (v. 56-57); ese “alguien” casi siempre está envuelto por su actividad, su día, donde no escucha el llamado a la “piedad”. Sin embargo, aunque casi nadie pueda sentirse consignado a esa piedad de los cachorros dejados al margen de su paso, de todos modos podrá conjeturalmente haber existido “ese desconocido / que le alzara su hijo / a un destino / al que solo le fuera dado lamer casi en seguida” (v. 62-65). La perra, no vista sino intuida por el extravío de la visión de un resto, el perrito, protagoniza entonces su propio destino: cruzar tal vez a través del tráfico por buscar eso que le hace latir el cuerpo. El poema sugiere un probable accidente, faros en la noche. También “el fin / de los escalofríos” (v. 79-80) podría aludir al apagarse de una vida. Y en ese momento, en el abandono absoluto, la perra habrá de haber sentido, conjetura el poema, la ausencia de un calor antes “asignado”, de donde la expulsaran con la cría, allí donde después no se escuchaban o no se atendían los aullidos que expresaban la falta de aquel lugar. Aun cuando esos mismos aullidos habrán podido atraer a otros, descendidos a ese costado, “respuesta, a pesar de los pesares, de alguna viejecita / o de algún linyera” (v. 97-98), tan abandonados acaso como los perros pero “con oídos”, como testigos no de la certeza pero sí de la probabilidad de la “piedad”. A ellos, que se acercan al amanecer a los echados de casa, también sin casa, el poema les consagra una serie de períodos. La perra y sus cachorros, dejados al costado del tráfico, que fueran indicados como “ellos allí” (v. 68), fueron oídos entonces por otros, “ellos así” (v. 105, 110 y 117), llamados



luego como “ellos los aparecidos” (v. 122). Se trata de remisiones entonces al linyera o la viejita hipotéticos, “los únicos”, según se los define, “capaces de cortar a tiempo el lazo de lo definitivo / por correrse sobre unos hábitos...” (v. 108-109), y que se describen también en diversas figuras, “ángeles en trapos”, los que escuchan, los que se detienen a percibir “el extremo [...] del hilo” (v. 121) de unos seres. Estos “aparecidos” sin embargo no fueron vistos, son fantasmas de la escritura del poema, posibilidades abiertas por el signo de la muerte junto a la ruta. Se inclinarían “ellos”, entonces, como se inclina ahora, al escribir sobre una larga tira de papel con su caligrafía diminuta, ferviente de algo parecido a la “piedad”, el autor. Pero “ellos” vienen de inclinarse demasiadas veces para hurgar en la basura, para buscar algo, “lo recogido / de las bolsas de la noche” (v. 127), que si lo tuvieran tal vez podrían compartir con los perros abandonados, porque de pronto los hermana ese movimiento de hurgar, “nivelados [...] / por las urgencias de la bulimia” (v. 133-134), en el que aparecidos y arrojados utilizan sus “digitales”, ya no manos ni patas, ni dedos ni garras. No obstante, esta posibilidad, aunque mísera, parece un indicio de otro mundo, no el del fastidio, la incuria o la indiferencia, que luego el poema llamará por su nombre, el de las “técnicas”, donde el tiempo no para, sino aquel donde el azar o el encuentro podrían convertir a los que aparecen y llegan a escuchar, a compartir algo, en “elegidos”.

Pero es una elección sin ninguna voluntad que elija. “Pero elegidos / ellos, a la vez, por qué no?, para que el alba se redima” (v. 145-146). Se describe entonces una escena de redención, los despojados vienen a manifestar lo que el rocío de la hora representaba para el cielo, una especie de llanto tácito, aunque también unas figuras que lavan con su gesto unos indeterminados, y no humanos, pies. Sin embargo, a esta fábula del linyera piadoso, a su transfiguración en un representante del “espíritu” que une a todos los seres vivos, se le opone el desgraciadamente cierto mundo de los hechos perceptibles, “en las antípodas”, escribe Ortiz (v. 162). Como un “revés de apocalipsis”, bajo estallidos, teratologías, “los desfoliantes de amarillo” (v. 169), “esquirilas”, “todas las ‘técnicas’, en fin, / de la desintegración y de la perennidad de la agonía” (v. 180-181), parecen aludir a una violencia de la historia, o a varias. Se mencionarán “un infierno de tres décadas”, “la estrategia de la ceniza / que hundiría / para siempre [...] / a lo demás del continente” (v. 185-188), “los pronunciamientos de fósforo”, hacia el “Este”, “cayendo de unas alas” (v. 201), donde de manera alusiva se trata, sin dudas, de las guerras, las sofocaciones de movimientos colectivos, cuando pareciera, sin ninguna aparición, que no hay lugar alguno para la “piedad”. Pero no se muestra así tan solo en tales signos espectaculares, explosivos, por llamarlos de algún modo, esta ausencia de toda escucha y de toda atención o “espíritu”, como dice Ortiz, sino que también “en otro nivel”, está la

supuesta “civilización”, que se autoinflige los así llamados “bienes” (v. 204-205). Descienden sobre la “floresta” unos entrecomillados “súper”, también sobre “los que pisan”, sin saberlo, “unas minas / del combustible” (v. 218-220). El poema describe entonces una suerte de catástrofe producida por la modificación técnica del ambiente: se cierne en torno, no como inminencia o como anuncio, sino como algo dado, un continuo que no ha dejado de ocurrir por siglos, “una fatalidad de aluminio” (v. 222). Puesto que, en su trayecto, que lo llevó del cielo y el paisaje al perro muerto junto a la ruta, a la imaginación de una escena de posible piedad hacia la camada de perros por parte de los desclasados, restos también, pero redentores de su opuesto, el desastre actual, Ortiz vuelve también su mirada hacia el origen de una fatalidad que no era un destino sino una desgracia, “el suicidio / en comunidad de las tribus / ante el solo trueno que anuncia el genocidio” (v. 230-232). Los habitantes anteriores, que persisten todavía como fantasmas de sí mismos, como nombres y mezclas de rasgos, pudieron escuchar en un solo disparo todas las explosiones de una matanza sin tregua. Pero no solo ellos, también al margen, si existiesen, como los perros sin casa y los ángeles-linyeras de la visitación escasa de una cierta “piedad”, serán desalojados de su ambiente. Hay un “expatriamiento” incluso de los habitantes míticos de la vegetación y del río (“las dríadas del origen”, según las llama Ortiz), que se escapan, se desvanecen, por la transformación de la selva en propiedad agrícola y del agua en fuente de energía. La “presa” entrecomillada por Ortiz tiene que ser alimentada o desangrada por el paso de ríos ahora desnudos de su animación originaria, vaciados del sentido de sus nombres, como “fantasmas, acaso, ya, del fin / de Nandurú-Arandú...” (v. 240-241). La vacilación de las comas intenta poner en el ritmo del verso el tono sentimental de una desolación en curso. Pero ¿qué significa el nombre en guaraní? La edición crítica de la obra no lo aclara; las mayúsculas indicarían un lugar. Aun así, la segunda parte del nombre, según ciertos diccionarios, *arandú*, significaría “sabio”, aunque algunos más locuaces agregan que también sería un “meteorólogo”, un experto en advertir los próximos movimientos del clima, como aquel que en el primer verso podía ver “un cielo de pre-lluvia” y luego verter desde esa observación un despliegue de sucesos actuales y pasados, lejanos y próximos, en la forma de una elegía por los derrotados que contiene además su principio de impugnación de lo dado.

De inmediato, tras la denominación en guaraní, el verso siguiente interpela al poeta Stefan George para plantearle una pregunta compleja. Si pudiera localizarse en una banda de Moebius un punto determinado, donde en su historia se produjo el pegado y la torsión de la cinta, en esta aparición del simbolista alemán, en esta especie de cita podría situarse el viraje, una conciencia del paso de afuera-adentro, puesto que Ortiz

interrumpe la diatriba contra la devastación técnica del paisaje para pensar en su posible plenitud, en su íntima intangibilidad. Le pregunta entonces al poeta muerto si existe un momento completo, “un recuerdo de círculo” (v. 244) que produjera como un eco “sobre la propia palidez también en ida / de la ruta” (v. 246-247). Y ese recuerdo circular saldría entonces de su propio rango interior para unirse a lo visible, de lo cual nunca estuvo separado. Solo el olvido haría creer que el momento pleno se separó de la experiencia sensible. Entonces ese momento (“un casi imposible / de memoria [...] / que nos toca seguir” (v. 247-250)) nos hace volver (al poeta, a su interlocutor, a nosotros que seguimos la vía del poema) del olvido, de la muerte que lo representa (“Estigia”, escribe Ortiz). ¿Hacia dónde? Respuesta: “hacia los espacios, por qué no? del devenir” (v. 254). Y en ese posible devenir, ya no asolado y desolado por la historia de las destrucciones, o sí pero como en una travesía que superase esa “penumbra” o “la misma sombra”, aparecerían “ellos”, que no podemos nombrar, aún por existir, los “instrumentistas de lo invisible” (v. 259). ¿Y qué otro instrumento tocarían en el futuro, en la continuidad de la experiencia interior y exterior, sino el mismo del poema, la lengua que seguirán hablando?

En este punto termina el manuscrito, según el testimonio del editor, pero la plaqueta retoma esta interrogación que afirmaba una salida posible, con otros nueve versos y una observación, una objeción: “aunque... aunque...” (v. 260). La posibilidad invisible del devenir no remediaría entonces las “ondas” que tocan las orillas, que las galvanizan, por así decir, “en una rosa aun de cinc” (v. 264), pero “desde el fondo del río” (v. 266) algo presiona, que no se reduce a la explotación del presente ni a la indiferencia del tiempo lineal, algo que circula y posee la cualidad del círculo, y que puede por lo tanto curvar esa mirada ciega que no ve lo que hay al costado, en las escenas de la orilla, en las palabras no conminatorias, tenues, interrogativas. La música de los versos, su melopea sintáctica y transcripta en meandros gráficos, hace sonar de nuevo, bajo presión, “una piedad que se decide / a amartillar el propio corazón de los siglos...” (v. 267-268). Como si el gesto de acercamiento, aun imaginario o meramente verbal, a la desgracia de otro ser, o a su resto que cuenta su historia, pudiese contrarrestar todas las huellas de dolor que se encuentran entre Diamante y Paraná. Como si la ruta se curvara tanto que ya no avanza y volviera siempre, como nosotros, una y otra vez a la demora del poema, a su inminencia de sentido que nunca termina de caer.

Por eso “contar” lo que narra el poema, de alguna manera, es sacarlo de su círculo propio, pero también es devolverle un pensamiento que le pertenece y que existe en la prosa crítica. La forma que se da es la manera en que el poema piensa su relación con las palabras, los seres y las cosas. Pero esa forma que reflexiona por medio de su

autolimitación, en 268 líneas encadenadas, se dedica sin embargo a narrar, hace un mito. “La poesía es narración de ciertos estados íntimos, siempre fue narración”, declaró Ortiz en una entrevista (Aguirre 2016, p. 9). El mito, decía Aristóteles (*ho mythos*, es decir, el relato, la “fábula” en versión latina), es la imitación de la acción (*he mímisis tes práxeos*) (Aristóteles 1974, p. 146; *Poética* 1450a4-5). Y así, lo que narra el poema, su mito, es mímisis de la praxis: producción verbal de cosas vistas y dichas. La narración de Ortiz compone entonces su mito: la luz crepuscular de la inminencia, la ruta, el perrito muerto, su historia posible con los marginales, la maquinaria de usos técnicos del lugar que dejan esos márgenes, su violencia, la posibilidad de otro tiempo en el interior del tiempo... De pronto, la fábula no puede concentrarse, no aparece la “síntesis”, ese modo único de su núcleo, al estilo de “Ulises, tras muchas peripecias, regresa a Ítaca”. Salvo que pudiera ser algo así: “el poeta, entre Diamante y Paraná, describe el paisaje, pero piensa en todas las cosas del mundo”. No se trata entonces de una “composición de los hechos” (*ten sýnthesin ton pragmaton*) (Aristóteles 1974, p. 146), sino que el poema disuelve su propio trayecto y se da vuelta a mirar su materia, palabras, versos, sintaxis, encadenamiento y deshilachamiento simultáneos. Aquello que Aristóteles consideraba secundario con respecto al mito (la fábula), inaugurando un grueso malentendido que se extendería hasta Hegel, es en este poema lo inicial, pues el verso ve el cielo, el perro, la ruta, los sufrimientos, y también hace ver, gráfica y sintácticamente, la vuelta de toda praxis sobre su sentido último, alojado en la lengua, y no solo en la que hablamos sino también en la que se habló y está ahí, semiolvidada, como toponímicos de la zona que recorre. No habría entonces fábula, imitación de acciones, por un lado, y después métrica o género o elocución, por el otro, sino que su materia crea el mito. En términos románticos tempranos, la poesía es la única praxis artística que crea su propia materia. Y se trata de una forma de logos no sintética, a la que el mismo Aristóteles llama metafóricamente “logos aromático” (*hedysmenos logos*) (1974, p. 145; *Poética* 1449b28) y el traductor al latín del siglo XVI, Antonio Riccoboni, le dice “*suavem sermonem*” (*iam dico suavem sermonem habentem numerum et harmoniam et melodiam*), es decir, con sabores de “número, armonía y melodía”, que en griego era “ritmo, armonía y canto” (*ton rythmón kai harmonían kai melos*). Así, como escribiera Platón en boca de Sócrates, “no cuando son prudentes (*émphrones*, como Ulises), los poetas líricos (*melopoioi*) hacen (*poiousi*) sus bellos cantos (*ta kalá melé*), sino cuando han entrado (*embosin*, se han montado, embarcado) en la armonía y en el ritmo” (citado en Aristóteles 1974, p. 265; *Ion* 534a).<sup>2</sup> Y ese embarque, ese trayecto, no tendría otra meta que sí mismo y lo que hace ver.

## Bibliografía

- Aguirre, O. (2016). *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Buenos Aires: Mansalva.
- Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Baudelaire, Ch. (1975). *Oeuvres complètes I*. París: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Ortiz, J. L. (1996). *Obra completa*. Edición de Sergio Delgado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Ortiz, J. L. (2013). *El junco y la corriente*. Edición de Francisco Bitar. Paraná/Santa Fe: Universidad Nacional de Entre Ríos/Universidad Nacional del Litoral.
- Platón (1922). *Diálogos II*. México: Universidad Nacional de México/Secretaría de Educación Pública.

---

## Referencias

1 Traducciones nuestras.

2 En una antigua traducción mexicana, anónima, se lee con otra elocuencia: “Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor” (Platón, 1922, p. 356).

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2019

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2019



Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.