

TODAS LAS COSAS DECÍAN ALGO

Juan José Saer

El dos de septiembre de 1978 murió en Paraná, a los ochenta y dos años, Juan L. Ortiz, el más grande poeta argentino del siglo XX. La edición de su *Obra completa* por Sergio Delgado en 1996, para el Departamento de Publicaciones de la Universidad del Litoral, puso de manifiesto esa indiscutible supremacía que resulta todavía más meritoria cuando no se ignora que en la poesía argentina del siglo que acaba de pasar abundan los nombres prestigiosos, los movimientos más diversos, las revistas de vida relativamente larga, las ediciones cuidadas, el gusto por la traducción, las poéticas y los individuos originales, los textos perdurables. A veinticinco años de su muerte, la grandeza de la vida y la obra de Juan L. Ortiz cobran por fin su deslumbrante evidencia. Las mil ciento veintiuna páginas de su *Obra completa* constituye un monumento lírico-narrativo que, como toda obra literaria de primera magnitud, tiende a ser (ya lo he dicho a propósito de su poesía en otras circunstancias) *un idioma dentro del idioma, un estado dentro del estado, un cosmos dentro del cosmos*.

El más grande poeta argentino del siglo XX: si comparamos la obra de Ortiz a la de otros poetas a los que se les ha acordado ese rango o que podrían aspirar a él, como Lugones o Borges, salta a la vista la pertinencia de esa atribución a la poesía de Juan L.; la escritura de Borges se realiza más plenamente en su prosa, y en el último período de su obra poética propiamente dicha se produce una verdadera regresión hacia las formas tradicionales, que él solía atribuir a su ceguera, pretendiendo que la utilización del endecasílabo y de la rima le permitía memorizar mejor los versos que iba construyendo mentalmente. Es obvio que se trata de un mito, tributario del de la ceguera de Homero, destinado a subrayar la contribución de esa ceguera al ejercicio mnemotécnico

que exigía la retención de los hexámetros. En el caso de Lugones, después de la tentativa renovadora de *Las montañas del oro* (1897), su poética, en la que naturalmente encontramos muchos magníficos hallazgos, cristaliza sin embargo en el prólogo de *Lunario sentimental*, en 1909, donde reivindica el verso libre, pero sometiéndolo al molde del ritmo y de la rima. A partir de entonces, los versos de Lugones, libres o regulares, excelentes o execrables, quedarán encadenados a esa práctica obligatoria de la rima. Aunque difiere en casi todo de ella, la poesía de Juan L. Ortiz podría ser comparada en un solo punto, pero muy importante, con la de Oliverio Girondo: en ambos casos la evolución poética, desembarazándose de toda retórica impuesta del exterior, va modificando el lenguaje y la forma desde dentro, y si bien esa práctica conduce a resultados muy distintos, coinciden en el hecho de encontrarse al final de su evolución en las antípodas de toda expresión poética conocida. En ese sentido, Girondo y Ortiz, son los herederos de los grandes poetas franceses del siglo XIX, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautreamont, y constituyen lo que podríamos llamar la vanguardia *discreta* de la poesía argentina, cuya aparente ausencia, comparada al brillo renovador de Huidobro, Neruda o Vallejo, tanto lamentó nuestra crítica durante décadas.

Como la del universo, la materia de la poesía ortiziana está en continua expansión, y podemos decir que, un cuarto de siglo después de la muerte del poeta, a causa de la estructura singular de sus poemas, esa expansión prosigue su trayectoria por el espacio espejeante del sentido: así, el más extenso de sus poemas, *El Gualeguay*, que tiene 2639 versos, se presenta como un fragmento y se interrumpe con la aclaración puesta entre paréntesis: (*continúa*). Y la transfiguración poética del mundo no aparece a la manera de un inventario, aunque sea caótico, como en el caso de Huidobro o de Neruda, de Vallejo o de Girondo, sino a través de ondas sucesivas de evocación, a la vez precisa y evanescente. En

el borrador de una carta escrita a un destinatario desconocido, Ortiz explica: *sueño para lo mío con una «poesía» de pura presencia, de resplandor casi, sin «forma», o con la muy fluida y aérea de los estados interiores —armonía o visión...* La coherencia de ese proyecto fue sostenida por más de medio siglo de trabajo incesante, y podría decirse que en cada uno de sus libros, en cada uno de sus poemas y en cada uno de sus versos, el proyecto fue puesto en práctica de manera cada vez más lúcida, más certera y más radical. El hombrecito dulce y en apariencia desvalido que recomendaba la piedad para el conjunto de lo existente, únicamente a sí mismo no se la aplicaba, porque su trabajo sobre la forma poética fue un desvelo constante que lo atormentó durante toda su larga vida.

A partir de los años veinte, cuando empezó a escribir los poemas que en 1933 integrarían su primer libro, *El agua y la noche*, (publicado con la ayuda de Mastronardi, César Tiempo, Cordova Uturburu y Petit de Murat), esa forma tuvo en cuenta no únicamente las posibilidades sonoras y visuales del lenguaje, el aporte fecundo de los signos de puntuación a la música verbal, la relación plástica entre la hoja blanca y la tipografía, en la línea de Mallarmé, de Apollinaire y de Reverdy, sino también de cada uno de los elementos del poema, verso, estrofa, extensión, ritmo, contrastes entre el habla y la lengua literaria, y, de vez en cuando, y no únicamente al principio, algunos juegos con ciertos metros regulares y rimas discretísimas. Aunque podría entresacarse de su obra una buena cantidad de poemas cortos que bastarían para situarlo entre los mejores poetas de lengua castellana, en lo relativo a la extensión tanto del verso, como de la estrofa y del poema, toda su práctica formal, su visión del mundo y de la poesía, lo llevan con el correr del tiempo a practicar el poema extenso, particularmente en los años cincuenta. En 1953 escribe *Gualeguay*, obra maestra de la literatura argentina, poema lírico-narrativo de 586 versos escrito para conmemorar

los 170 años de la fundación de la ciudad; en 1956 publica *El alma y las colinas*, que incluye *Las colinas*, poema de 992 versos, y en 1959 comienza su poema más largo, «El» *Guauguay* (el artículo designa en este caso el río y no la ciudad), del que podemos decir que se trata de un poema *programáticamente* inconcluso, para sugerir a través de ese inacabamiento la inagotabilidad del mundo y la infinitud intrínseca de todo texto poético, a lo que también se refiere quizás la afirmación de Paul Valéry: *Un poema nunca se termina; simplemente se abandona.*

Todas las cosas decían algo, querían decir algo, declara el verso 83 de *Guauguay*, y ese verso podría cifrar la obra entera de Ortiz. Instalado en el cenit de su evolución artística, el texto conmemorativo es a la vez autobiografía e historia, fluencia lírica entrelazada con una vivaz épica doméstica, en la que la insistente construcción anáforica, habitualmente destinada a exaltar cohortes marciales, despliega en *Guauguay*, con gozosa musicalidad, el teatro íntimo de la memoria, evocando las personajes, los lugares y las cosas, llevadas y traídas por el río del tiempo que parece modelar el ritmo de los versos en una sabia deriva a la vez cívica y familiar, erudita y empírica, realista y metafísica, mística y política. No es por casualidad si Mastronardi se acuerda de Dante al comentar el poema, dictaminando también con temprana lucidez: *La libertad y la modestia parecen las líneas vertebrales de este óptimo trabajo. Pero creo que necesito ser más explícito: digo «libertad» porque creo que dejas fluir, de modo desasido y espontáneo, tu mundo íntimo, tus recuerdos más firmes, tu dadivosa subjetividad. Y hablo de «modestia», porque las personas y los hechos que finalmente convocas vienen a ser, ya reunidos, como un secreto carnet del alma (...)*

Este magnífico poema es la puerta grande que permite acceder el universo orticiano, que está incluido en el otro, pero al que a su vez, por una transposición sutil en la que se vislumbran ciertos vestigios barrocos, repertoriándolo con minucia y luci-

dez, lo engloba y lo trasciende. Lejos del barullo pretendidamente iconoclasta, la poesía de Juan L. Ortiz, hundiéndose *hasta los tejidos más secretos del silencio* (versos 183-4), va más allá de la mera gesticulación mundana destinada a derribar, para poner otros en su lugar, viejos ídolos retóricos: como toda gran poesía destruye la apariencia, la pulveriza, y echando en la molienda de la lengua, después de esa demolición necesaria, los restos del mundo, no únicamente lo reconstruye, sino que también, otorgándole una nueva evidencia, lo redime y lo regenera.



Yantra, temple de huevo, hoja de oro s/madera, 52.5 x 32 cm, 2000