

Notas sobre Juan L. Ortiz

Oscar del Barco

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

incluso hay que

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

no puede tocar a veces el temblor de su vuelo o de su efímero
reposo?

¿O acaso por estar justamente separada
sólo ella sentiría la unidad de estos momentos como un halo? [...],

y prosigue:

¿Y por qué fuego, luego, de vagos abanicos, radiados,
pasaríamos

a la brisa que muere, ya estelar, sobre los tallos y los cálices
y la fuga imposible, triste, de los senderos?

¿Y en la alta noche ese hálito en que la sombra suspira de
improviso

con un anhelo frágil que sólo el cachilito y las hojas entienden?

¿O esa ligera paz de una oscura unidad recuperada?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

estas espumas, ay, tan perfectas en su infinita gracia anónima
que desde aquí nos turba con un sentido que quisiera aparecer
sobre su extraño sueño,

mientras por otro lado o de nuestra misma sangre dolorida,
manos, manos nos llaman... (I, 311).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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