

Juan L. Ortiz: la retórica seca de un poeta fluvial

Haroldo de Campos

Traducción: Gonzalo Aguilar

El gran escritor oculto de la poesía argentina contemporánea es J. L. (Juanele) Ortiz, poeta que nació en la provincia de Entre Ríos, en el interior del país, en 1896, casi un año antes de que se publicara, en la revista internacional *Cosmópolis*, el poema-constelar de Mallarmé, "Un Coup de Dés", esbozo o primera etapa del Libro ideal, doble del Universo, que el poeta francés nunca llegó a terminar.¹

Ortiz también, durante su vida como poeta, se ocupó de la realización de una obra-suma —un libro que se desliza, desembocadura de otros libros-afluentes—, que fue germinando y proliferando, casi sin resonancia pública (a no ser la de un pequeño círculo de amigos), desde 1933, fecha de su primera colección de poemas, *El agua y la noche*, de la cual fue, además de autor, diseñador gráfico y editor. Para 1958, ya eran trece los volúmenes dados a luz, siempre a expensas del poeta. Finalmente, en 1968, una editorial de Rosario (Ediciones Vigil) publica, en tres tomos, toda la obra ortiziana que estuvo a cargo del poeta y crítico Hugo Gola y cuyo título general fue *En el aura del sauce*. El año pasado, con introducción y notas de Sergio Delgado y textos críticos de Juan José Saer, Hugo Gola, Martín Prieto, D. G. Helder, Marilyn Contardi y María Teresa Gramuglio, la Universidad Nacional del Litoral lanzó la *Obra completa* de Juanele que contiene su libromatriz, precedido de un "Proto-sauce" (constituido de poemas sueltos), además de prosas y poemas recogidos que podrían ha-

¹ "El *Coup de Dés* es un poema o, si se prefiere, un libro; él, por ciertas ambiciones, ya es en sí mismo una muestra del *Libro*"; Jacques Scherer, "Le LIVRE de Mallarmé", París, Gallimard, 1957. Ver, en relación a este tema, el ensayo de 1963 que abre y titula mi libro *A Arte no Horizonte do Provável* (São Paulo, Perspectiva, 1969), donde enfoco ese carácter de "esbozo" de *Un golpe de dados* en relación al *Libro* (u *Obra Total*) soñado por el maestro de *Igitur*.

berse integrado en un cuarto tomo de la "obra en progreso" ortiziana.²

De hecho, el silencio alrededor de Juanele comenzó, poco a poco, a romperse. La figura del poeta de Entre Ríos se fue revisitando de un *aura* mítica, y su macropoema, compuesto de libros que desembocan en el "Libro", terminó proponiendo un interrogante, después del anunciado cuarto tomo inconcluso y de la muerte del poeta octogenario en 1978. Un poco a la manera de lo que sucedió en su momento con *Paradiso* de Lezama Lima, el cual también planteó el problema de la *clausura*, del término final, que fue respondida y no respondida, a un mismo tiempo, por el enigmático *Oppiano Licario*, que cierra y abre para una nueva dimensión el *opus* lezamiano, a la manera de un grimorio*, sin resolver la incógnita y sin descifrar su secreto.

Lo que caracteriza la empresa de Ortiz es un tipo extraño e inusitado de retórica. Una retórica *seca* y me atrevería a decir *opaca* ("Mi voz es opaca y sin brillo"³) por oposición a la retórica *jugosa*, resplandeciente y resonante, de sucesivos sedimentos metafóricos, dispositivo nerudiano que acabó profundamente arraigado en la dicción poética hispanoamericana.

El discurso de Ortiz es *reseco*, *turbio* y orilla la prosa. Éste no excluye sino que incluye los recursos, aparentemente áridos, de modulación sintáctico-prosódica, los conectivos y disyuntivos, los índices de pausa y reluctancia, las reticencias, los versativos y los

² Tuve conocimiento de la obra ortiziana por medio del poeta argentino Jorge Quiroga, cuando éste residía en São Paulo. Con el fin de escribir un estudio sobre las *Galaxias*, Quiroga me entrevistó en mi casa, ocasión en la que me mostró, con entusiasmo, su ejemplar de la edición rosarina de 1968 (*En el aura del sauce*). Después de esa mirada, aunque rápida y superficial, de la inusitada poesía ortiziana, se me despertó el interés por el poeta de Entre Ríos, de quien sólo raramente pude después leer algún poema, hasta que llegó a mis manos, por intermedio del poeta Daniel García Helder, editor del conceptuado periódico *Diario de Poesía*, y gracias a la cortesía de Sergio Delgado, el celebrado volumen de la *Obra completa* (1 121 páginas más el índice), en la edición de la Universidad del Litoral. El *Diario de Poesía* es, además, una de las publicaciones más comprometidas en la divulgación de Juanele.

* "Grimorio" es una palabra de origen francés (*grimoire*) muy utilizada por Mallarmé y que significa libro secreto o mágico (N. del T.).

³ Palabras de León Felipe ("Mi voz es opaca"), tomadas como epígrafe por Juanele en su primer libro (1933). Cf. Hugo Gola, "El reino de la poesía", ensayo incluido en la edición de la *Obra completa* de 1996.

adversativos (especialmente los terminados en “-mente”). Su discurso utiliza puntuaciones como las comas y otros signos ortográficos, y abusa de ellos, arboresciendo, por la disyunción de ramajes, en el blanco de la página.

Esta “arbolatura” (expresión de Sergio Delgado) frásica, que comienza a acentuarse en la última etapa del poeta, no es, sin embargo, construida según un mecanismo regulador interno o un dispositivo de medida, como el “eje-medio” que utiliza, para la captación partitural de la respiración, otro poeta “arborescente”, el alemán Arno Holz (1863-1929), autor de *Phantasus*. El poema-libro fundamental de Holz, contemporáneo de Mallarmé, comenzó con la publicación de dos fascículos (1898-1899) y se fue agigantando asumiendo la forma de un “Opus-Atlas” en la edición de 1916 (de Leipzig) hasta alcanzar, acrecentado, una nueva impresión en las *Werke*, 1924-5, vols. 7 a 9, para, finalmente, en 1961-62, culminar recogido en los tres primeros volúmenes de la edición póstuma de las obras del poeta, organizada por W. Emrich junto con la viuda del autor, la (mera coincidencia) argentina Anita Holz.

No estoy proponiendo aquí un paralelo. Nada más distante del mundo “enterriano” de Ortiz, nada más diferente de él que el cosmorama centelleante, versicolor, de frondosas palabras aglutinadas en compuestos extremados hasta su agotamiento, del *Phantasus* (cuya rigurosa “álgebra textual”, cuyo calculado y meticuloso dispositivo de engendramiento fue estudiado por Max Bense). El lenguaje de Holz, entre el impresionismo y el expresionismo, es, al fin de cuentas, “abarrocado”, en el sentido tardío (e irónico) de un amaneramiento al mismo tiempo rococó y *Jugend-Stil*. El único trazo que acerca a los dos poetas es el gesto tipográfico emparentado, que tiende a la frase arborescente en el aireamiento de la página (en el caso de Holz, respondiendo a una precisa teoría del ritmo oral; en el de Ortiz, menos radical bajo este aspecto, correspondiéndose a una biodinámica espontánea, a una respiración vital).

En ambos poemas, el *horror vacui* del Libro con su boca abierta que jamás se sacia, aun frente al asedio incesante y *pervasio* de los gajos y retoños de una sintagmática proliferante. La frasística ortiziana, sin embargo, a diferencia de aquella de Arno Holz, no tiende a la armonización en una figura de base —silueta de conífera— reconocible en las variantes, con un columna axial que sustenta,

más o menos expandidas, las líneas-vértebras de la composición. El *escribivir* (expresión del poeta brasileño J. L. Grunewald), característico de Juanele, se deja desgajar, en la etapa final de su ambicionado *Libro*, como ramajes y ramúsculos agitados por el viento, abandonándose a enlaces y desenlaces en el recipiente de la página. Propone un ritmo libre, pneumático (una respiración: “el hábito, gris y blanco, del mar”), una ventilación y una casualística (una casuística versicular) *ad libitum*, próxima, en el plano visual, a la *action painting*, a la pintura gestual, más orgánica que geométrica (a no ser que se piense en una fluida y voluntariosa topología).

Viajante interior, con raras desubicaciones efectivas de su terruño de origen, Ortiz emprendió un solo viaje al exterior. A fines de septiembre de 1957, y por dos meses, visitó —en una comitiva solidaria de invitados especiales— la China Popular, la URSS y otros países socialistas. Jornada memorable. Memorable en el sentido de memorias, de los “trazos mnémicos” que el País del Medio, cortado por grandes ríos, dejó en la escritura del poeta enterrerriano, curvándose, en su curso, hacia la fluencia seminal del Libro-Río que Juanele pacientemente urdía. Poema-río de largo aliento, dígame de paso, es también aquél de João Cabral de Melo Neto, escrito en 1953: *O rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*.^{*} Poema de cantera prosística, a la manera de Berceo (“Quiero que compongamos tú y yo una prosa”), sólo que no en fluencia irregular, ramificada y dispersiva, como en el caso de Juanele, sino contenido en un cauce severo, en metro y rimario ascéticos.

Volvamos, no obstante, a la vertiente china, recogida en la primera parte de “El junco y la corriente” y estampada en las páginas 553-575 de la *Obra completa*, como afluente del *Libro “riocorriente”* (el “riverrun” de Joyce) ortiziano. El viaje a China parece haber actualizado, en geografía real y contacto personales, el antiguo interés de Juanele por la cultura china, sea por la poesía clásica, sea por la escritura ideográfica.⁴ Pero el laúd sónico ortiziano ni vibra en las pautas regulares del conciso verso chino, compuesto de caracteres monosilábicos y organizados según una

* Hay traducción al castellano en la extensa antología de João Cabral de Melo Neto realizada por Ángel Crespo y que se titula *A la medida de la mano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994 (N. del T.).

⁴ Véase el tópico “Luna de Pekín” de la introducción a la obra de J. L. Ortiz, firmada por Sergio Delgado.

compleja trama tonal, ni busca imitarlos con los recursos de un idioma occidental. Antes que eso, la elocución de Juanele convoca un desgarró y una disonancia que sólo congenia con lo chino en la casi impersonalidad, caracterizada por una retórica hialina, del tipo "cristal evasivo".⁵ Su parentesco oriental más nítido es con la caligrafía "desordenada", de estilo "delirante", como, por ejemplo, la del poeta-pintor Cheng Hsien (1683-1765), bizarro e independiente, que se autodenominaba "Feng Tzu" (o demente).

En ese estilo caligráfico, la mano del poeta pintor (y Ortiz, de hecho, lo era) desfigura el diseño ortogonal de los ideogramas impresos, confinados en cuadrículas, como si el pincel de bambú estuviese poseído por una corriente de viento, por una estética de ráfagas. En los poemas chinos de Juanele aparecen algunas palabras en la lengua del país (¿reminiscencias, anotadas o memorizadas, de las explicaciones del guía-intérprete de la comitiva?). Sin embargo, la grafía es caprichosa, comenzando por la del "Río Largo" ("Yangtze" o "Yang-Tsé", que el poeta entrerriano escribe "Yan-Tsé"). Como, a diferencia de Pound, Ortiz no interpola los ideogramas respectivos, resulta difícil indentificarlos.

"Kuan", por ejemplo, puede sugerir —si es pronunciado en la primera tonalidad— desde el sobrenombre de un héroe, canonizado como dios de la guerra, hasta un ave, la garza, cuando es dicho en la cuarta tonalidad, entre otros varios significados posibles. "Yin", según la tonalidad, corresponderá al *principio femenino*, al metal *plata* o a los verbos *imprimir* y *beber*, entre otras acepciones. Así, en el séptimo verso de "Cuando digo China...", con la indicación "Sanghai" (en vez del topónimo correcto, Shanghai, en ortografía portuguesa Xangai), la expresión "un porvenir como de *Kuan-yins...*" ¿qué querrá decir? ¿"Un porvenir como de garzas plateadas", con la "s" del plural agregada por Juanele al sintagma chino que es invariable? Mejor no investigar mucho más: la función de esos *calcos* chinos en el verso ortiziano me resulta, antes que todo, mágica, mántrica, de virtual talismán fónico, aun cuando se trata del monosílabo "tao", enigmáticamente asociado con la imagen de un "vuelo en cruz" por el poeta entrerriano.⁶

⁵ En el original, "cristal fugitivo". Expresión contenida en un dístico de Ortiz ("Triste, triste de no poder vestir para alguien / los cristales fugitivos y las sedas frágiles del tiempo"), citado por Sergio Delgado, *op. cit.*

⁶ Etimológicamente, el ideograma "tao", escrito con doce trazos de pincel, equi-

Otro poema de la serie china, que me parece interesante considerar, es justamente el titulado “El gran puente del ‘Yang-Tsé’”, que se refiere a la visita hecha por el poeta el 27 de octubre de 1957 a esa obra de ingeniería (una vía ferroviaria, toda de acero, de 1670 metros de extensión, construida en la década del 50). El puente liga el norte al sur del país. Sucede que el *topos* de la “Torre (o Pabellón) de la Grulla Amarilla”, vinculado al paisaje del “Río Largo”, tiene una extensa tradición en la poesía china, desde los clásicos de la dinastía T’ang (Ts’ui Hao y Li Po), pasando por Wei Ku’en (1646-1705), hasta el *chairman* Mao Tse-tung, más conocido como guerrero victorioso y después omnipotente jefe de Estado que como poeta y calígrafo.

vale a “camino” (en japonés, “dô”, “tô”, es el segundo de los dos “kanji” constitutivos de la palabra “shinto”, designativo del shintoísmo, religión tradicional del país; el primer ideograma del compuesto significa “divinidad”, “espíritu”). Se escribe con el pictograma de “pie” o “pegada” (una “bota” estilizada), representando “movimiento”, en el cual está inscrito el de “cabeza” (“caput”, la parte eminente del cuerpo, y también “jefe”), indicando “principalidad”, algo como “camino-real”; este segundo pictógrafo es metonímico, reproduce un “ojo” encimado por una saliente “ceja”, poniendo en foco la zona de la cara y de la visión). Es un concepto-llave tanto del taoísmo como del confucianismo. Pound lo interpreta como “el proceso”, en un sentido ético-pragmático, reconociendo en él “un pie que transporta la cabeza o la cabeza conduciendo los pies, un movimiento ordenado, guiado por la inteligencia” (Confucio, *The Unwobbling Pilot / The Great Digest*, 1952). Hugh Kenner (*The Pound Era*, 1971) argumenta que Pound, involuntariamente, como otros traductores, se sirvió del texto confuciano editado por el filósofo heterodoxo Chu Hsi (a.d.C. 1130-1200), contemporáneo del trovador provenzal Arnaut Daniel. Promotor del neoconfucianismo, Chu Hsi habría infiltrado en este concepto confuciano de matiz eminentemente pragmático-político, un taoísmo de vertiente metafísica o mística (trascendentalista).

En cuanto al taoísmo, en él pueden ser reconocidos, según Etienne, dos tendencias, una de carácter mágico o shamánico, con tónica espiritualista y anhelo de vida inmortal; otra, que correspondería más fielmente al pensamiento de Lao-Tsé (“el Viejo Maestro”), de cuño ultra-rousseauiano, envolviendo una política y una ética, algo como una inactividad-activa, una debilidad-fuerte (una lucha marcial como el judo o la técnica de guerrillas de los vietnamitas contra el invasor norteamericano serían ejemplos de ese taoísmo asimilable como norma de conducta).

Confucio, que para algunos sería contemporáneo y más joven y que para otros precedería en algunos siglos al pensador del *Tao Te King*, se habría pronunciado, según los primeros, sobre el Viejo, comparándolo a un “dragón”, por su inaferrabilidad, es decir, por el carácter evasivo de sus palabras. Desde el punto de vista histórico-cronológico, la datación correcta parece ser la de los segundos. En ese contexto, la visión de Ortiz parece haber sido modulada por la versión *mística* o *mágica* de las enseñanzas del enigmático sabio chino. De ahí —quién sabe— la asociación entre el “tao” y la imagen de la “cruz” alada del poema sobre Yang-Tsé.

Mao escribió su poema en 1927, después de visitar el sitio histórico: la Torre, ubicada encima del Río Largo, de donde, según la tradición, un anciano subirá a los cielos montado en una grulla amarilla para no volver a la tierra nunca más.⁷ Ortiz, en el inicio de la segunda estrofa de su poema sobre “el gran puente”, habla de la “Casa de la garza amarilla”, designación aproximativa, como se percibe, del pabellón con la torre que, en chino, se dice “Huang Ho Lou”, título, además, de la composición de Mao que tematiza este *locus classicus*.⁸ No me parece plausible que Juanele, durante su estadía en China, haya tenido la oportunidad de conocer, en traducción, el texto de Mao, ya que, como se sabe, sólo en enero de 1957 el líder chino permitió la publicación en revista de un conjunto de poemas de su cosecha. Aunque la visita de Ortiz haya sido en octubre de ese mismo año (lo que haría totalmente improbable esta suposición) nada indica que eso haya ocurrido y las *Notas* a la serie china nada dicen al respecto.

De todos modos, hay algunas coincidencias en las referencias, sea la apuntada más arriba, sea la aparición, en los poemas de ambos autores, de alusiones a las colinas denominadas Serpiente (en cuya cima se yergue la Torre) y Tortuga (en la otra márgen del Yang-Tsé, frontera de la anterior). Esas colinas, en el poema de Mao, son comparadas a cerrojos que protegen el curso del río (Ortiz alude a “la primera gran armonía / desde la Colina de la Tortuga hasta la Colina de la Serpiente”). Según el traductor y estudioso Wang Hui-Ming, la referencia a la “Torre de la Grulla Amarilla”, en el cuarto verso de la octava de Mao, podría ser una alusión a los antiguos héroes que, según el clásico “Cantar de los Tres Reinos”, ambientado en el siglo III de nuestra era, se habían reunido, sin éxito, en ese lugar, buscando un acuerdo de paz. El tema heroico tampoco está ausente en el poema de Juanele. Después de invocar a los personajes asociados a la “Casa de la garza amarilla” y a los grandes poetas de la dinastía T’ang, Tu-Fu y Li-Po (“¿Qué dirían de él los de la “Casa de la garza amarilla”? [...]

⁷ Ver mi artículo “A Torre do Grou Amarelo - De Li Po a Mao Tse-tung”, en el suplemento “Mais!” de la *Folha de São Paulo* (20.6.97), en el cual publiqué mi “transcreación” del poema del líder chino.

⁸ Podríamos suponer que J. L. Ortiz haya usado “garza” en vez de “grulla” para evitar la cacofonía con “amarilla” (N. del T.).

¿Qué dirían de él Tou-Fou y Li-Tai-Pé?”), Ortiz remata la serie de frases paralelísticas en refrán con: “¿Y qué dirían, ellos, de sus héroes?” (los héroes, en este caso, serían aquellos que habían vencido al “Río Largo”, construyendo el puente unificador de los extremos del país; no conseguí identificar la referencia a Li-Pin, en la tercera estrofa, pero la alusión parece encajar en la nómima de los héroes).

Hay aun, en el poema ortiziano, una alusión enigmática al “torbellino” (“se abrazarán sobre el torbellino”), mientras en el poema de Mao está la imagen de las aguas turbulentas (Mao recurre a una palabra-duplicada, “t’ao t’ao”, para expresar este torrente agitado), comparadas en su poema a la marea-creciente que le apresa el corazón (“Marea del corazón, tan alta como las olas”, en mi traducción).⁹ Pero el paralelo no va más lejos. Aunque el poema de Juanele insinúe el motivo utópico de la solidaridad y de la fraternidad universales (utopía que, en la poesía ortiziana, “a veces parece coincidir con el socialismo, pero que, en general, se presenta de un modo abstracto, difuso, cósmico”)¹⁰, el dispositivo retórico del que se sirve el poeta disuelve todo en un rocío de frases reticentes, truncadas, que se organizan (o des-organizan) como pespuntos —como toques de pincel— sobre un vacío de pintura taoísta. Una errancia temática semejante, indecible, también creo encontrarla (engendrada, es verdad, por una práctica escrituraria diferente) en ciertos poemas “orientalizados” de Lezama como, por ejemplo, en “La prueba de jade”, que traduje para el portugués en mi estudio de 1971 “Una Arquiteutura del Barroco”.¹¹

Esta “dificultad en estar del todo” (cito de memoria una expresión de Cortázar) de la sintaxis ortiziana, esa vocación de interludio y *suspense*, ese obsesivo pespuntar en la página de frases-desunidas que se suspenden en otras frases de raíces aéreas (proceso que se marca justamente a partir de “El junco y la corriente” y que va ganando respiración diagramática en la tipo-

⁹ O: “Maré do coração, tão alta ‘como’ as ondas” (HSIN CH’AO CHU LANG KAO / coração maré ir avante / exsurgir onda alta”).

¹⁰ Daniel García Helder en el pasaje final de su hermoso ensayo “Juan L. Ortiz - Un léxico, un sistema, una clave”.

¹¹ En *A operação do texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

grafía ortiziana en “El Gualeguay”, “La orilla que se abisma...” y en los inéditos que hubiesen constituido el “Cuarto Tomo” a partir del poema “Vi unas flores...”¹², ese proceso opera más por expansión y desmembramiento que por eversión y ruptura (en este último sentido, Ortiz jamás alcanza la radicalidad del Vallejo de *Trilce*, por ejemplo), y parece perseguir un, quizás, punto punzante, en el que todas las tensiones sean conciliadas en la totalidad compaginada del “Último Libro”, siempre diferido porque jamás puede ser concluido en el bio-ritmo finito de la vida humana.

Vita d'un Uomo llamó Ungaretti a su poesía completa. Ungaretti, un poeta muy diferente, es verdad, en cuanto al timbre estilístico —desértico y barroquizante al mismo tiempo— y que casi sólo tendría en común con Ortiz la fama de *hermético*, pero que es recordado, con razón, por Hugo Gola, en conexión con el tema *existencia y poesía*, un tema que en Juanele se expresaría a través de una “serenidad crispada”.¹³ Pues bien, “Vocación de Entre Ríos” pienso que podría ser la rúbrica definidora de la práctica poética ortiziana, alargada y dilatada al sabor de una vida-tiempo de más de cuatro décadas. Una praxis continuada, diuturna, de esa retórica *opaca* —paradojalmente *seca*— que rige un mundo poético *fluvial*, es cierto, pero de aguas morosas: “profusas, inmóviles, indolentes”, frenadas por la interferencia de “islas aluviales” (como lo describe el poeta J. J. Saer¹⁴). Así, Juanele Ortiz, poeta mesopotámico, viene proyectando, cada vez más, su perfil achinado, su figura de junco ribereño aclimatado en la soledad entrerriana, sobre la poesía de su país (y requiriendo, también, su pasaporte para el mundo, para la *Weltliteratur*).

¹² En el número 33 (otoño de 1995) del importante tabloide argentino *Diario de Poesía*, se publica (se reedita) una significativa entrevista a Juanele, de 1945, sobre las relaciones de su poesía con su región natal, bajo el título “El otoño en Paraná”, acompañado de un poema de la última etapa (1970 o 1971). “No puedo abandonar otoño...”. Este fascinante poema está recogido ahora en la *Obra completa*, sección “Poesía inédita” (pp. 946-952).

¹³ Hugo Gola: “El reino de la poesía”, *op. cit.*

¹⁴ J. J. Saer, “Sobre J. L. Ortiz”, en el número especial (número 18, 1955) de la excelente revista *Poesía y Poética*, dirigida por Hugo Gola y publicada trimestralmente por la Universidad Iberoamericana (México).



Sin título, 1961, pluma y tinta
sobre papel, 28 x 21.5 cm