

2018

POLÍTICAS DE LECTURAS: JUAN L. ORTIZ

Luis Miguel Cervantes Osorio
University of Rhode Island, lmcervanteso@hotmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.uri.edu/theses>

Terms of Use

All rights reserved under copyright.

Recommended Citation

Cervantes Osorio, Luis Miguel, "POLÍTICAS DE LECTURAS: JUAN L. ORTIZ" (2018). *Open Access Master's Theses*. Paper 1412.

<https://digitalcommons.uri.edu/theses/1412>

This Thesis is brought to you by the University of Rhode Island. It has been accepted for inclusion in Open Access Master's Theses by an authorized administrator of DigitalCommons@URI. For more information, please contact digitalcommons-group@uri.edu. For permission to reuse copyrighted content, contact the author directly.

POLÍTICAS DE LECTURAS: JUAN L. ORTIZ

BY

LUIS MIGUEL CERVANTES OSORIO

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE

REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC STUDIES

UNIVERSITY OF RHODE ISLAND

2018

MASTER OF ARTS
OF
LUIS MIGUEL CERVANTES OSORIO

APPROVED:

Thesis Committee:

Major Professor Thomas Morin
 Susana de los Heros
 Gitahi Gititi

Nasser H. Zawia
DEAN OF THE GRADUATE SCHOOL

UNIVERSITY OF RHODE ISLAND
2018

ABSTRACT

El siguiente texto o colección de textos hecha en torno a la poesía de Juan L. Ortiz (11 de junio 1896- 2 de septiembre 1978) consta de cinco partes o mejor dicho fragmentos. Los denomino fragmentos pues esta investigación no se pensó como una sola cosa orgánica, sino que fue apareciendo conforme fui leyendo la obra de Juan L. Ortiz y releendo también otros poetas latinoamericanos. La primera parte o fragmento es una mera introducción que a su vez hace de advertencia al lector: debemos preguntarnos cómo actúa el poema en el mundo y saber que no se puede explicar filosóficamente un problema. El segundo fragmento es una breve recapitulación de la etiqueta que se la ha dado a Juan L. Ortiz como poeta bucólico y por qué, según ciertos críticos como Nosotti, está etiqueta no es propicia y se debería de favorecer más bien una lectura política, por mi parte propongo que quizá habría otra forma de leer su poesía, de modo que en este fragmento uso ideas de Mario Montalbetti sobre el poema como un objeto que se resiste a la “domesticación”, ideas de Gary Snyder. Trabajo sobre todo con base en *El junco y la corriente*, usando la edición preparada por Francisco Bitar en 2013. El tercer fragmento quizá el más denso es una evaluación de su libro *El junco y la corriente* y en específico del poema largo “Al Paraná”, usando ideas de Walter Benjamin sobre el shock y la modernidad, pero también evaluando el nexo de la forma de escritura del poema con el zen propuesto por Tania Favela. El cuarto fragmento nos lleva a otro libro del poeta: *De las raíces y del cielo* de 1958, donde considero que hay un cambio notable en su forma de hacer poesía, este fragmento pretende simplemente ser un ensayo crítico de un poema en específico. El quinto y último fragmento pretende ser una especie de conclusión o

mejor dicho comentario que quizá redondea, y deja abiertas nuevas preguntas no sólo sobre la escritura del poeta de Entre Ríos sino de la escritura de la poesía en general.

ACKNOWLEDGMENTS

I want to thank Professor Thomas Morin for all his help and useful suggestions. Also I wish to acknowledge Professor Megan Echevarría and Professor and Associate Dean of the Graduate School Andre Rusnock for all her help in the process of defending my thesis. Las but not least I wish to thank Gitahi Gititi for reading my text and making so many good suggestions.

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT	ii
ACKNOWLEDGMENTS	iv
TABLE OF CONTENTS	v
CHAPTER 1	1
CHAPTER 2	6
CHAPTER 3	16
CHAPTER 4	36
CHAPTER 5	43
Notas:	45
BIBLIOGRAPHY	50

CHAPTER 1

Fragmento primero o Introducción:

Debo hacer una advertencia al lector: El texto que se lee a continuación no tiene cuenta con capítulos como tal, sino más bien está conformado por fragmentos. Si he escrito “chapter” o “capítulo” ha sido por mera formalidad. El lector también notará que se emplea la primera persona en la mayor parte del texto. Esto es a propósito, no es ningún equívoco.

Antes de empezar quiero abordar un problema muy discutido entre los que nos dedicamos a la literatura o a su estudio: su utilidad. Cuando recién empecé a trabajar en este texto, recuerdo que mi asesor me dijo que estaría bien incluir una serie de ideas donde pudiera especificar la utilidad de mi escrito, por ejemplo si esto propicia una mejor comprensión del mundo o de ciertos valores positivos, o si aboga por la pluralidad de ideas y la democracia. En este punto debo decirlo: no creo que este trabajo sirva para justificar un sistema de valores, ni mucho menos para abogar por una pluralidad de ideas. Este trabajo simplemente es una serie de impresiones que he tenido de un determinado poeta y su obra en un determinado tiempo y espacio. La hermenéutica, a falta de un mejor término y pese a que me quiero alejar de ella, que hago de la poesía de Juan L. Ortíz es más bien un ejercicio de rescatar elementos que yo considero propicios para mí y para mi propio crecimiento. Si se puede encontrar en los siguientes textos algo que sea benéfico para el lector no será porque así lo haya planeado, será más bien pura coincidencia. No hay utilidad en el ejercicio que he realizado aquí. A lo sumo hay el gusto por leer y por pensar lo que esa lectura ha

ocasionado, y mi interés por apropiarme de recursos de otros poetas para mi escritura propia.

Dicho lo anterior, me parece que debería empezar por la pregunta ¿Cómo actúa el poema en el mundo? Me refiero qué efectos tiene ese objeto completamente material en nuestro mundo. Antes de seguir adelante me gustaría retomar aquí una idea interesante de Marcelo Pellegrini¹: la historia no acontece fuera de los seres humanos y tampoco el tiempo. Como si de cierta forma nosotros fuéramos esa historia y ese tiempo. Aprehendo esto con el sentido de que la historia y el tiempo son cosas materiales con efectos inmediatos. De la misma forma el poema está inserto en el ser humano, y me parece el arte en general, y por ende en la historia y tiempo. Lo mismo podríamos decir del lenguaje sin ningún miedo a sonar completamente psicoanalíticos: Es el lenguaje el que habla por nosotros. En pocas palabras, un sujeto ha producido un poema y en ese instante algo pasó en el mundo ya que pasó en el sujeto o quizá a través del sujeto. A su vez ese poema será leído por otro sujeto y el poema volverá a actuar en el mundo. Quiero decir que el poema actúa entonces como un objeto que sólo está activo en el momento de su lectura o al recordar un verso del mismo. Antes de seguir quiero aclarar que no me refiero ni a que debemos hacer una lectura que sitúe al poema en un contexto histórico, ni a que existe una serie de “reconfiguraciones”² por parte del sujeto que lee e interpreta el poema. Nada más erróneo, si acaso me gustaría alejarme lo más posible de la hermenéutica y de lecturas que contextualicen a un poema en una época. Esto sería por lo demás una explicación fácil y quizá hasta cierto punto barata. Debemos hacer una aclaración adicional: Ya que el poema actúa en el mundo y al ser leído se vuelve parte del mismo, puedo decir

que no hay distinción entre adentro y afuera. La lectura que tiene el sujeto y la experiencia poética ocurren simultáneamente. En pocas palabras: El mundo del sujeto es el mundo real, y el mundo real es el mundo del sujeto y del poema.

He empezado con estas aclaraciones pues creo que no podemos inmediatamente abordar o explicar un poema o una obra literaria en general y su acción en el mundo con datos solamente históricos o contextuales. Tampoco podemos explicar filosóficamente lo que hace o es un poema, ni podemos señalar o crear un significado para el poema³. O mejor dicho no debemos. Posiblemente esta aclaración sea más personal que nada: Intentar explicar los poemas de Juan L. o de cualquier otro poeta de formas filosóficas, sería hacer lo que Mario Montalbetti llama una “*interpretación cerrada*”. Una interpretación que pretenda o que lo diga todo, y por tanto termine por destruir el poema. Posiblemente todos los primeros esfuerzos que he hecho por escribir algo con respecto a la obra de Juan L. eran esto. Debo decirlo una vez más, no pretendo llegar a un significado, sino quizá describir una serie de experiencias poéticas.

Pellegrini me decía, a propósito de Gonzalo Rojas, que conducía a su crítica, y me advertía también que como poeta no se debe de conducir a la crítica. El poeta no tiene el deber de explicar lo que se hace o lo que se dice, si es que acaso se dice algo. ¿Qué acaso Juan L. no ha intentado conducir a su crítica? ¿Acaso esas clasificaciones hoy citadas por la crítica no eran parte de esa *conducción*? ¿*Qué no era acaso esa una especie de educación en la lectura de poesía por parte del ahora mítico Juan L. Ortiz?* Y cabe preguntarnos: ¿Qué acaso los nuevos trabajos en torno a Juan L. Ortiz no están sesgados por esa *educación*? Me gustaría agregar en este punto que quizá cuando el

poeta es suficientemente inteligente, su conducción, o esa educación, puede resultar positivo. Al final de cuentas todas las grandes tradiciones poéticas/literarias/artísticas no han sido ninguna otra cosa más que una instrucción o educación en una forma determinada de hacer poesía o arte.

Todas estas conducciones ⁴, o instrucciones nuevas, de las cuales creo que no sólo la lectura de Juan L. Ortiz, sino también la literatura latinoamericana ha sido víctima creo que no hacen otra cosa más que ocultar el funcionamiento del poema. Es por esto que me quiero dar a la tarea de revelar el funcionamiento del poema en el mundo Orticiano que es a la vez el mundo que es el nuestro. Me gustaría cerrar la introducción con quizá una comparación valiente y un poco ridícula: Si los críticos de la cultura se proponen a mirar al sesgo y usar el mecanismo marxista para poner de relieve el proceso por el cuál ciertos productos culturales funcionan en el mundo, yo como crítico literario me daré a la tarea de revelar los procesos por los cuáles un poema hace algo en el mundo, si es que hace acaso algo en el mundo.

II

Juan Laurentino Ortiz nació el 11 de junio de 1896 en Puerto Ruiz en la provincia de Entre Ríos, en Argentina y, falleció el 2 de septiembre de 1976 en Paraná, en la misma provincia argentina. A pesar de que podemos enumerar trece libros escritos por él, debemos decir que más bien dejó a lo largo de su vida, como bien aclara Sergio Delgado, un único libro que podemos llamar *En el aura del suace*. No obstante, es difícil poder hablar de este único libro. En todo caso creo que la *La obra completa* de Juan L. Ortiz editada por la Universidad Nacional del Litoral, y coordinada por el mismo Sergio Delgado, logran abordarlo de una forma mejor que la que yo podría

hacerlo. Por eso como ya he escrito antes yo sólo abordaré poemas específicos de esta gran obra, que está compuesta por trece libros editados y publicados entre 1924 y 1971. Creo que sin duda Juan L. Ortiz es uno de los más grandes poetas latinoamericanos del siglo XX y que ha sido poco leído. No me propongo a hacer una nota biográfica del poeta, sería motivo de otro estudio, y que sin duda requeriría visitar la Universidad Nacional del Litoral, y por otro lado quizá no pertenecería al reino del estudio literario. Baste al lector saber lo que he anotado para poder seguir con la lectura.

CHAPTER 2

Fragmento segundo:

Nuevas lecturas, o quizá interpretaciones, en torno a Juan L han empezado a surgir. Apenas en 2015 Mario Nosotti publicó un artículo titulado “Contra el mito del poeta contemplativo”. En resumidas cuentas el artículo pretende demostrar que las preguntas realmente importantes sobre el poeta de Entre Ríos no han sido contestadas nunca. Preguntas como: ¿Por qué “no hubo siquiera uno (crítico) que indicara que fue en la sociabilidad del Partido Comunista argentino donde la misma (poesía) encontró el terreno fértil para su despegue (sic)” (Nosotti), o ¿Por qué ningún crítico ha decidido investigar sus nexos con la AIAPE (Asociación Intelectual de Artistas, Periodistas y Escritores)? Y en cambio, según Nosotti, las preguntas que tienen que ver con la lectura de Juan L como un “poeta bucólico” o “poeta del paisaje”, han sido privilegiadas. Sobra decir que según el articulista estas últimas preguntas son dañinas para la lectura del poeta de entre ríos.

En un primer momento todas estas preguntas relativas al contexto político me parecieron importantes, pero después, sobre todo después de pasar más tiempo con la poesía de Juan L, me di cuenta que quizá no eran del todo importantes. Es tan pobre creer que descubrir los motivos últimos de Juan L. por unirse a algún partido político revelarán algo sobre su poesía como leerlo bajo el signo “bucólico”. Esto por dos motivos: 1) Para Juan L. no era realmente importante ser orador o escritor de medios radicales, sino como él mismo dice le interesaba “esa participación del pueblo, ese descubrimiento antioligárquico que me interesó muchísimo” (Bignozzi), y por "el testimonio vivo de la historia en la voz de los actores, sobrevivientes de Caseros, de la

guerra del Paraguay, muchos fugitivos de la Banda Oriental cuando el movimiento de Aparicio Saravia” (Bignozzi), en pocas palabras por una experiencia comunal, pero también muy personal, como si de cierta forma le interesara la historia en general y como experiencia. Y 2) Porque las dos lecturas intentan darle significado a la obra de Juan L., intentan clasificarla, domesticarla y encerrarla en la historia de la literatura ya Argentina, ya Latinoamericana. Lo cierto es que me parece que no sólo la poesía, sino la literatura en general, como bien percibió Shklovski, no son una historia de las imágenes, y la poesía no consiste en reunir símbolos para sumarlos después a una serie de imágenes, de modo que las ideas pueden aparecer inmóviles como cuadros. Sería, en última instancia, arrebatarle la vida al poema y a la práctica de la poesía.

Pienso, al igual que Mario Montalbetti, que los poemas que nos deberían de interesar son aquellos que pueden ser percibidos como “aberraciones significantes”, y quizá también lo que nos debería de interesar como lectores de poesía es hacer lecturas que no busquen significado o fosilizar una lectura. Cito a Mario Montalbetti: “El signo destruye el sentido para fosilizar la significación, es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado” (55). De modo que leer a Juan L. bajo el “signo político” o bajo el “signo bucólico” o bajo cualquier otro “signo” sería dañino. En cambio, y aquí también tomo otra idea de Montalbetti, deberíamos de reparar en el sentido del poema. Es decir, ¿A dónde es que apuntan los poemas de Juan L. y cómo lo hacen?

Específicamente quiero hablar de, o mejor dicho, intentar responder esta pregunta en *El junco y la corriente*, pues me parece que es un libro de transición. Es quizá el libro que abre la puerta a la última etapa de la obra de Ortiz. Recordemos que

este libro se escribió antes del 58, a pesar de ser publicado hasta el 77 como parte de la obra completa. La transición a la última etapa de la obra ortiziana se debe sin duda a su viaje a China, donde termina por ver la fuerza de una voz que se preocupa por ser casi universal. Wernicke al respecto escribe lo siguiente:

Ortiz parece sintetizar, en el último trecho de su obra, su recorte de lo “oriental” (o sea, su interpretación de China como una entonación, un modo de ser, una filosofía vital contemplativa) con un arsenal de recursos de la literatura del alto Modernismo occidental: el verso-constelación de Mallarmé como modo de exploración ideogramática de la página; la idea, en el poema-río, del continuum o fluir de la conciencia (Joyce) y cierta impronta de obra siempre inacabada o “abierta” (Cage, De Campos) (4)

Quizá podríamos hablar de una madurez del autor, aunque no todos los poemas del libro tengan las últimas mutaciones de su poesía. Toda la primera parte del libro, la de los poemas chinos, tiene una diagramación que se desprende del margen izquierdo y un verso largo que se encadena con otros, además que se enuncian en un “ellos” y no un “nosotros”, aspecto que se vuelve por mucho más notorio en los dos primeros poemas que inician la segunda parte de los poemas de Argentina; con la diferencia que los poemas argentinos incluyen a un “nosotros”, sin embargo poemas como “A la poesía de Jose Pedroni”, “Saludo”, “A la argentina”, “Vidalita de la paz”, que estarían dentro de los poemas denominados como “homenajes” por Bitar, tienen una diagramación más convencional, anclados al margen izquierdo. No podemos decir que el libro sea uniforme en cuanto a lo visual de los poemas, aspecto que en otros libros

ya domina por completo.

Juan L en una entrevista con Juana Bignozzi también declara, después de su visita a China:

ya no podría terminar como terminé ciertas cosas, tanto que ahora empiezo poemas cortos, que pienso que van a ser cortos y se me alargan no porque crea que hay que decir sino porque siento la necesidad. Siento que me requieren ciertos prolongamientos. Para no cernir demasiado un estado poético en la escritura. Lo que yo quería decirle es esto: todas esas cosas van mucho más allá de la palabra, con todo el respeto y la devoción, el sentido que tiene la palabra para mí, muchísimo, decir tarde, decir mañana, decir cielo... (Bignozzi)

Presiento también que esa necesidad por decir, y saber que todas las cosas van mucho más allá que la palabra tiene que ver con que a partir de este momento la obra de Juan L intenta desplazar significado⁵; un significado que se encadena a otro y a otros, un movimiento constante, o quizá mejor dicho, y en términos más favorables, desplaza el significado y busca un sentido. Podríamos decir que Juan L opera como bien plantea Haroldo de Campos, como una arborescencia, “correspondiéndose a una biodinámica espontánea, a una respiración vital” (42), que no busca anclarse en una retórica artificial, o política. ¿Pero cómo se lleva a cabo esta operación? Se lleva a cabo de manera estructural, a simple vista podemos notar el uso de los puntos suspensivos, o de comillas, o el uso de algunas palabras que no pertenecen al español y que no obstante son adaptadas, también las repeticiones de algunos versos, casi como estribillos, y sin duda alguna los nombres que a veces por más que se haga un trabajo

exegético no se pueden recuperar para dar sentido al poema⁶; también porque los versos se extienden tanto, o son cortados tantas veces que el mensaje se pierde, y parecería que “no hay ninguna meta que se pueda desear o concebir de antemano” (Rowe 12). Esto tiene que ver con que el yo lírico es más bien parecido al río que Juan L. observó durante toda su vida; se va moviendo a través de la memoria y del agua del poema, del río mismo, pero también tiene que ver con que si el río se pudiera decir, entonces sería domesticado, estaría cercado por el significado, y entonces aparecería ante nosotros como un artificio, como un adorno retórico. Justo como lo hacen los versos de Leverdén al hablar del Paraná. Justo como las lecturas bajo signos políticos o bucólicos quieren hacer con la poesía de Juan L.

Ahora me gustaría aclarar que aunque efectivamente Juan L. haya asimilado o quizá mejor dicho haya sido consciente de “un arsenal del alto modernismo occidental” (Wernicke) no estoy seguro que podamos decir que sus versos sean realmente los versos constelaciones de Mallarmé, o que sus versos tomen o exploren un fluir de la consciencia en términos Joyceanos. Más bien creo que tiene que ver con lo siguiente: En una entrevista hecha a Gary Snyder, el entrevistador pregunta por el ritmo y Snyder da una respuesta interesantísima:

el ritmo que intento apropiarme ahora es básicamente el del paisaje de la Sierra Nevada. Hay un ritmo de subida, bajada, subida, bajada, subida, bajada, o una subida y varias bajadas discontinuas que dibujan el ritmo de formaciones geológicas de ciento quince millones de años... ¿Alguna vez ha intentado cantar una cadena de montañas? Hay que sentarse en algún lugar y mirar una larga cadena de montañas.

Luego vas cantando hacia arriba y hacia abajo en toda su extensión (44-45).

Creo que justamente esto ocurre también en Juan L., más que necesitarse un verso constelación, se necesitaba un verso que fuese como el río, que pudiese llevar el ritmo del río y de la vida del poeta, un verso que pusiera en práctica también una “distracción cuidadosa” (Snyder). La pregunta realmente importante sería ¿Cómo podemos cantar el Paraná? El trabajo del poeta entonces era ese, sentarse a contemplar cada fragmento y cada pedazo del río, esto incluye a animales, flores, contemplar la historia del río y también las experiencias personales del poeta. No es hasta ese momento en que Juan L. descubre que debe de volverse uno con el titán que conocemos como Paraná, que empezamos a ver estos versos más largos, más parecidos al río. Supongo que desde antes ya intuía eso, pero la necesidad por decir el río en términos de volverse uno con el paisaje no estaba tan bien formada. Esto también aplica para la idea del poema largo que Bitar asimila como un recurso de la poesía modernista anglosajona. No dudo que Juan L conociera estos recursos, pero lo que intento aclarar aquí es que la estructura usada por Juan L no corresponde a recursos asimilados sino más bien a recursos que el río le ha exigido, que la consciencia del todo demanda. Aquí hay otra idea interesante de Snyder que podemos tomar prestada, y es que él piensa que el poeta no debe de ser el portador del conocimiento occidental, sino más bien el portador de un conocimiento muy específico, muy sensible, el conocimiento del oficio y del redescubrimiento, y sin duda la forma usada por Juan L. se corresponde con esto. De modo que podríamos decir que justamente el sentido en la poesía de Juan L. apunta a ese conocimiento del río, a una

especie de descubrimiento/redescubrimiento del paisaje, y a un decir toda la provincia de entreríos transparentemente.

Por otro lado me imagino que es a partir de este momento que podemos hablar de una “orquesta” o cuando menos, de una canción oriticana. Primero porque presiento que Ortiz percibe una “interdependencia” (Snyder 26), pero también porque el ritmo del poema-río se va haciendo más complejo⁷. Esto no sólo lo podemos pensar como algo abstracto, sino que quizá varios de los poemas del libro que nos interesa podrían ser leídos a dos voces, como si existiera un coro y luego un contracoro, y como si varios poemas conformaran uno sólo, esto es sobre todo notorio en el “Villaguay”, que es el poema que cierra el libro. Sus últimos versos son: “Volveré con otro ramos/ para la ofrenda mejor.../ Ay, vidalita del aire hallado,/ toda una flauta cantará aquí...” (Ortiz 135). Ahora bien, como consecuencia directa de esta comprensión, el lenguaje también debe de modificarse para poder decir, o cuando menos señalar hacia lo que se percibe. Supongo que esto también plantea una pregunta interesante para nosotros, y es que el paisaje no se puede resumir nada más a la idea del río o de la naturaleza estática, sino también a la idea de movilidad, de dinamismo, y de cierta forma esto debería de ser pensando también en la naturaleza de la ciudad. Por ejemplo, quizá nosotros deberíamos preguntarnos: ¿Cómo podemos cantar una cadena de corporativos? Quizá justamente aquí está mi principal interés en la poesía de Juan L., pues en última instancia es la condensación de una experiencia y forma de conocer el mundo.

Ahora me gustaría hablar de otro punto interesante: el “lenguaje transparente”. Juan L. lo define como una serie de prolongaciones, como una serie de “notas

crystalinas” que van subiendo y luego se aclaran completamente. Al respecto de su lenguaje también dice lo siguiente: “no me siento seguro ni de la expresión, alguien me habló de "la riqueza del lenguaje", no... esto no lo es” (Bignozzi), y aclara más adelante que realmente le gustaría hacer algo transparente que apenas pueda decir. Imagino que esto es sólo posible cuando el lenguaje no designa un yo, o el que enuncia no queda del todo claro. Efectivamente los poemas de Juan L. hacen esa operación, o cuando menos lo intentan, van confundiendo o mejor dicho, van desplazando el significado hasta que ya no queda un sentido lógico, sino más bien una enunciación, o quizá simplemente el sonido de la palabra, el sonido del río. Podemos resumir esto diciendo que la operación de la “nota cristalina” es dejar a la palabra vacía en cuanto a significación. Sospecho que también se refiere a que podamos ver a través de ella, y entonces tener sólo ritmo, o mejor dicho sólo río. No hay pretensión en el lenguaje. Incluso podríamos hablar de una especie de pobreza del lenguaje, o quizá una sencillez.

Esto nos revela un mimetismo, revela una prolongación del conocimiento a través de la interrelación del sonido, del paisaje, quizá incluso podríamos hablar de una “función constructiva” (Tinianov 91), en el sentido de que, y como ya había escrito anteriormente, el ritmo y la forma es la del río, la construcción del enterríos real, y su forma de relacionarse con la vida. Podríamos decir que esta es una de las razones por las cuales para Juan L., vida y poesía son una misma. Sumado a esto creo que entonces también podemos deducir por qué Juan L., decidió escribir en provincia y no en la capital. De cierta forma la vida en la capital argentina de principios y mediados del siglo XX le quitaría esa posibilidad de contemplación, de prolongar el

conocimiento o la palabra, de experimentar otro tiempo. Presiento también que la experiencia de ese otro tiempo, ya lejano, ya vivido, no por él, sino por el paisaje, por el río, es lo que le da esa tristeza de la que ha hablado en algunas entrevistas y que también le da pie para prolongar la respiración, y el poema. Opera en ese sentido una falta de lenguaje: la ligereza no se da como un lenguaje preciso, y exacto, sino más bien por una tristeza, por algo que supera siempre al poeta, por un impulso por no expresar.

Efectivamente este movimiento o estado del lenguaje es difícil de comprobar lingüísticamente, porque siempre debe de haber alguien que enuncia, y parecería que la dicotomía entre significado y significante está siempre presente, en pocas palabras sin sujeto no hay lenguaje, pero aquí quiero decir, o más bien señalar, no un intento, sino disolución de sujeto en términos más poéticos, espirituales, en términos de fuerza y emoción, quizá incluso en términos naturales. Quiero decir que el río, como el poema simplemente existen en el mundo, los podemos escuchar y conocer sólo mediante la experiencia. Los diferentes nombres que obtiene el río, y sus diferentes tramos no son significados múltiples, u objetos completamente diferentes, son siempre lo mismo. En ese sentido podemos quizá decir que tenemos un poema-río muy real, totalmente anclado a la experiencia del mundo. ¿Qué es más real que la experiencia del mundo sin la necesidad de significarlo? En pocas palabras me parece que sólo podemos conocer la poesía de Juan L., como conocemos un río: observándolo, nadando en él y sobre todo aceptando que el río está ahí, se puede escuchar y no hay más que se pueda hacer con él.

En este sentido quiero defender lo siguiente en la poesía de Juan L.: Debemos de encontrarnos con su poesía como nos encontramos con un río, y experimentar el río como lo hacemos en la vida real: nadando en él, escuchándolo, sintiéndolo. Quizá más allá de esta experiencia no hay otro propósito en la poesía Orticiano. Las lecturas políticas, o simbolistas, o bucólicas no son suficientes, no son, quizás, necesarias. Por otra parte, el intento por dar valor a Juan L., diciendo que ha asimilado una serie de recursos occidentales para incorporarlos a su poesía es también inútil. La tradición que funda Juan L. es única, y comprendo que quizá sea todavía muy pronto para poder hablar precisamente sobre él. Creo bien lo que apunta Hugo Gola sobre Ortíz: “Los efectos de una obra como la suya comienzan a percibirse mucho tiempo después. Demandan una asimilación que es casi siempre lenta y que se va filtrando por capilaridad en el cuerpo de las generaciones posteriores” (Gola 34).

CHAPTER 3

Fragmento tercero

Reparemos en lo siguiente: Aunque *De las raíces y del cielo* haya sido publicado en el 58 y efectivamente como dice Bitar “con él se abre un paréntesis de silencio” (XIII), *El junco y la corriente* era ya un libro planeado y en proceso de escritura, cuando menos la primera parte, que concierne a los poemas chino, y a pesar de ser un libro que aparece en el 77 como parte de la obra completa *En el aura del sauce*, nos obliga a pensar que el paréntesis de silencio es sólo editorial y no tiene que ver con la escritura del poeta de Entre Ríos. La primera parte del libro que nos concierne *El junco y la corriente* se escribe al regreso del viaje a China del poeta en el 57, de modo que aunque no se publica inmediatamente sin duda sabemos que hubo un ejercicio de escritura. Las razones por las que aparece primero *De las raíces y del cielo* y luego *El junco y la corriente* sospecho tienen que ver con que Juan L tenía un proyecto de libro-poema, de hacer una obra total por un lado, por otro “de no disponer esos libros en la mera sucesión, sino de combinarlos a través del elemento que los conjuga” (Bitar XIII), es decir hay una negación a la clausura del pasado. Esto no es un simple capricho del autor, sino que revela una de las muchas posturas de Juan L en cuanto a su obra. De modo que sospecho que en la obra de Juan L hay una creciente negación a la clausura del pasado que al mismo tiempo articula mecanismos variados, en los que me detendré más adelante. La decisión por retrasar la publicación de unos u otros libros y disponerlos de forma no lineal es consecuencia de un proyecto planeado a través de la vida y experiencia del autor y no de una decisión editorial, que en parte confirmarían mi sospecha.

Francisco Bitar propone que en Juan L, en específico en el *Junco y la corriente*, hay un ejercicio de nombrar, es decir, que dentro del poema se puede fácilmente encontrar una estructura dialógica, sin embargo el interlocutor no es nombrado nunca, siempre hay una omisión por parte del yo lírico, también propone que “el nombre es un cúmulo de sentidos que el poema pondrá a circular y funciona gráficamente a partir de la cual fluye el texto” (XXII) y continúa “ en cambio, en esta fuerza de la cual es el origen, el nombre se pierde en remolinos que lo sustraen de la superficie” (XXII). La observación de Bitar es sin duda muy valiosa, y a pesar de que estoy de acuerdo con él en que a partir del nombre se va desprendiendo el poema, pienso que tiene más que ver con que en Juan L el río funciona como un cúmulo de distintos significados que poco a poco se van desplazando, lo que es más, me atrevería a decir que nombrar al río, al contrario de lo que Bitar propone, se fija un significado, se priva al río de su movimiento, por eso la insistencia de no poder decir el río:

Pero perdóname que insista

e insista:

no sé nada de ti. Nada, en realidad, de ti. Y no podré decirte
jamás... (Ortiz 71)

Debemos de recordar que el Paraná es el mismo río que el Gualeguay, y el mismo que llega a Villaleguay, el mismo que empieza cerca de Brasilia y se conoce como Paranaíba, y se divide en cientos de ríos que llegan también por Sao Paulo y se conoce como Río Grande y que eventualmente desemboca en lo que conocemos como Río de la Plata; en fin, a través de todo el sur del continente va cambiando de nombre, pero es siempre la misma agua que desemboca en Argentina y que pasa por Entre Ríos

la que ve el poeta, de modo que hay una mutación de lo mismo constantemente, el nombre y el sentido no se pierden, sino que se van desplazando, significando nuevas cosas como bien había planteado anteriormente.

Los versos también van mutando, se van haciendo más largos y se desplazan del margen izquierdo, como bien mencionaba; sospecho que además de ser un recurso asimilado después del viaje a China, cuando menos en éste libro, el movimiento también es uno de la memoria, podríamos decir que hay un movimiento de memoria involuntaria, así como el río se mueve la memoria del poeta también lo hace y pasa por diferentes lugares y tiempos como bien se observa en los versos cuatro a siete y 25 a 35 de “Al Paraná” que son:

antes, aún de los Añax y los Tupac hasta la misma
azucena de la armonía
nevándote, otoñalmente, la despedida
a la arenilla... (Ortiz 65)

y:

Y me he recobrado, luego, contigo, en la Anaconda que

decían.. .

y hasta cuando denunciabas

sobre ti

a los máuseres de las Compañías...

No sé nada. ..

Aunque te conocí, ha mucho, allá, donde mi río

es de tu eternidad

de Palmas...
y por el salmón o por el rosa de Ibicuy
y por las lunas de Zárate
y por la línea de tu agonía en el estuario, finalmente,
del alba... (Ortiz 66)

El río que siempre ha estado ahí ayuda a articular un significado que es perenne, que recorre distintas épocas, pero que también adquiere distintas significaciones, y de aquí mismo lo alegórico. Sin embargo ¿qué otros tantos significados alcanza el río al interior de la poesía de Juan L? Dejemos por el momento ésta pregunta sin responder.

A su vez Bitar propone una estructura elegiaca, no obstante él parte de la idea de que la poesía de Ortiz puede llegar a tener alguna forma épica nueva, cita la primera estrofa de “Entre Ríos” para comprobar esto, y demuestra que son versos hexadecasilábicos con cesura que son seguidos por versos hexasilábicos, no obstante esto es sólo observable en el comienzo del poema y es el único que presenta esta anomalía. El Paraná, por ejemplo, no tiene ninguna de éstas características en sus versos. Yo más bien lo atribuyo a un movimiento involuntario, marcado por el ritmo y no tanto por una consciencia de querer empezar con una estructura propia del poema épico, a pesar de que se use lo que Bitar denomina como un epíteto “oh tú, el que no puede decirse”; cabría agregar que el que Juan L use epítetos no quiere decir que sus poemas pertenezcan a un orden épico. Evidentemente el epíteto se refiere al río, pero también con sus enunciaciones se dirige al mundo, muy específicamente al mundo creado por Ortiz, que como he explicado anteriormente es también el mundo real y

comprobable, aquí no hay diégesis.

La idea del epíteto es fértil sólo si la fijamos como punto de referencia para poder hablar de un modelo dialógico. Me gustaría agregar otro aspecto: Hay sin duda un canto pero diría yo que es un canto completamente moderno y largo y no tanto épico. La idea del *poema largo* para Juan L probablemente viene del modernismo anglosajón, de Elliot y de Pound. Para el poeta argentino el poema largo, que no épico, una distinción que al parecer Bitar olvida hacer, tiene que ver con tres aspectos: 1. Formal. 2. Estructural. 3. El efecto de la lectura. Sin duda los tres aspectos antes mencionados tienen una vinculación muy íntima con el movimiento del río, el poema imita al río en todo momento y se parte en distintos meandros. Puedo agregar que no es sólo en los poemas de después del viaje a China en los que integra ese recurso dialógico, y la idea del poema largo; basta recordar los poemas contenidos en *La rama hacia el este* o *El álamo y el viento* para fijarnos que los versos se vuelven largos y se habla o a Octubre o a la noche. Si bien en estos libros todavía no hay poemas tan largos como los de *El junco y la corriente* que llegan a alcanzar los 587 versos, es cierto que ya hay una tentativa por ese decir que mencionábamos más atrás.

Por otro lado Bitar también menciona la idea de “retrospección”, como parte de la elegía, y la encadena con la necesidad de preguntar en Juan L., para esto usa el concepto de “media pregunta orticiana” acuñado por Hector A. Piccoli y Roberto Retamosa, que pretende explicar la aparición de las preguntas en el texto. El concepto consiste en que la pregunta se ancla a un movimiento dialógico no bien definido, es decir, hay una elisión del yo lírico y del interlocutor, sin embargo yo más bien lo identifico con que en la poesía de Juan L hay un afán por no llegar a una meta, o no

desearla, o incluso de no concebir algo previamente. Sin duda esto tiene que ver con que el yo lírico es más bien parecido al río, se va moviendo a través de la memoria y del agua del poema, del río mismo. El río tampoco tiene una meta concebida de antemano, nunca se sabe a dónde va a parar. Ya en otro poema de título “Al Paraná” de Laverdén, se pretende decir que quizá el río empieza en las minas de oro de los portugueses, pero nada se aclara. De modo que las preguntas no tendrían una respuesta determinada, y si existe respuesta quizá sea una verdad que irá mutando hasta eventualmente ser otra cosa. El movimiento de la pregunta y aparente “retrospección” la atribuyo a que el río pronto va encadenando experiencias, presentes y pasadas, como había señalado con la idea de la memoria involuntaria, pero con una innovación, se proyecta también al futuro. Cabría agregar para descartar del todo la idea de lo épico, que en la escritura épica no hay cabida para la retrospección o para la idea de memoria involuntaria. ¿Cuándo se ha visto que Rodrigo, Odiseo, Roldan, o Héctor se ensueñen con su memoria?

En un último punto Bitar reflexiona sobre el “nuevo tipo de estructura elegiaca” que usa Juan L: una estructura tripartita, yo-tiempo-río. Plantea que de esta estructura se puede trazar un mapa desde dónde leer el libro. No estoy del todo de acuerdo con esto, para empezar porque aunque Bitar proponga que hay una delta que traza el orden de los poemas chinos (139 Bitar)⁸, definitivamente no hay una delta entre los poemas dedicados a la tierra natal del poeta, lo que es más, me parece que en su “nueva estructura elegiaca” también omite todo lo que abarca el río, que tiene tantos meandros como la memoria, y también la misma experiencia del poeta. No estoy seguro de que sea una nueva forma de elegía, porque aunque sí hay melancolía,

no hay un lamento profundo, no hay una pérdida en la poesía de Juan L, tampoco es una poesía del yo, todo lo contrario, hay una especie de comunión con todo y todos como bien Tania Favela apunta: “ese sentido ético lo lleva a incorporarlo todo y a incorporarse en el todo, lo lleva a pensar en un “vivimos” antes que pensar en un “vivo”, y ese “vivimos” implica un compromiso, ese “vivimos” implica también un vivir(se) en los otros y desde los otros”(46), como bien podemos notar en los siguientes versos de “Al Paraná”

No sé nada...

O sé, apenas, que el guaraní te asimiló
al mar de su maravilla...

y que ese puma de tu piel que te devuelve, intermitentemente, el día
lo tomas en un rodeo, no?,
de tu destino... (Ortiz 65)

Los versos denotan primero la forma de nombrar el río de manera indirecta, Paraná significa relativo al mar. Los indios imaginaban que el Paraná era un extremo del mundo, el río daba vida, pero al ser tan grande como el mar la quitaba también, por otro lado apunta a que Juan L ve el río como el lugar en donde hay comunión; sumado a esto podríamos mencionar el tipo de enunciación que se hace en los poemas argentinos, siempre un nosotros: a un yo y un tú; quizá podría decir, como apunté anteriormente, que la melancolía en Juan L viene más bien de una “ensoñación”, de un imaginario completamente acuático y etéreo, que sin duda también se conjuga con sus convicciones políticas, citando a Helder: “gran parte de la pureza espiritual que emana de esta poesía está dada, podría decirse, por el gesto noble del sujeto poético, de no

reclamar una reivindicación personal ante un marco que estima agravante” (Helder qtd in Bitar XXIX).

II

Tengo la siguiente idea sobre la poesía de Juan L: las características anotadas anteriormente son una reapropiación de una forma de poesía que en nuestros días podría ser inútil. No hay pragmatismo en su escritura y sin duda la tendencia de la poesía en ese entonces no era lo lírico, y quizá desde el XIX ya no lo fuera. Es decir, frente a una época que no necesita el lirismo y vive constantemente en el presente, donde la literatura, desde el XIX, exigía otro método que obedeciera al vértigo creado por la modernidad tenemos la poesía de Juan L.

Este caso inmediatamente me recuerda a Baudelaire y sospecho que entre el poeta francés y Juan L conceptualmente no hay mucha distancia. Si sabemos bien que Baudelaire vivió en la Francia del XIX donde las circunstancias históricas no eran muy estables y le hicieron vivir justamente el auge del capitalismo y la modernidad, la circunstancia de Juan L no era muy distinta: Argentina al igual que Francia experimentaba cambios en el poder radicales que no concluirían sino hasta cinco años después de la muerte del poeta de Entre Ríos. Me imagino que el piso histórico inestable también propició lo que Benjamin percibe como una pérdida de experiencia, la experiencia de narrar para Benjamin, frente a medios como los periódicos o la vida de la masa. Para él:

hay una competencia histórica entre las diversas formas de la comunicación. La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y de ésta a su vez la

sensación... Lo que le importa a ésta no es transmitir el puro en-sí de lo sucedido (que así lo hace la información): se sumerge en la vida del que relata para participar como experiencia a los que oyen (Benjamin 127).

Podríamos decir que lo que vale es más bien una experiencia que en verdad se puede continuar, que no sea desechable. En Juan L detecto esto, no se transmite “el puro en sí de lo sucedido” y a lo largo de su poesía hay varios mecanismos que lo impiden, mecanismo que Wernicke señala, pero que no concluye que se usen para no transmitir el en sí ni para sedimentar una experiencia:

el uso intensivo de los puntos suspensivos, el uso de comillas para resaltar algunos “préstamos” o palabras poco usuales en el español... la presencia recurrente de signos de interrogación al final de los versos o frases, el uso reiterado de los modalizadores “casi” y “apenas”, el uso del condicional, las repeticiones o reafirmaciones de ciertas palabras formando suertes de letanías en algunos versos (3)

Retomando la relación entre el poeta francés y Juan L, debemos dejar en claro que para Benjamin la operación de Baudelaire consiste en fundamentar su poesía en lo que él llama “shock”⁹, y se hace la siguiente pregunta:

cómo puede fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del shock se ha convertido en norma. De dicha poesía debiera esperarse un alto grado de consciencia; despertaría la idea de un plan que pone por obra al hilo de su propia elaboración (131)

Para Baudelaire se plantea el terror de ya no poder crear más y centra su obra en justamente ese terror. Ahora bien, podemos decir que en Juan L existe la misma

intención, es decir, poner de relieve el terror de la pérdida de experiencia, aunque no en cuanto a un no poder seguir creando, sino más bien en un estado de no comunión entre el hombre y todo lo que lo rodea. Me parece que es por esto que justamente Juan L retoma la idea del “poema largo”, y también un mecanismo narrativo que se va encadenando a un constante recordar propiciado por cualquier objeto o movimiento que el río propicie:

Qué, pues, todo ello y lo demás,
si tú no sabes y no podrías saber, por otra parte, de las milicias de la
ceniza,
ni de una sociedad de sílabas
ni de una codicia de millas...
ni menos de los intercesores de los últimos,
como tampoco de la caballería que se atreviera a rescatar
el sol... de las neblinas,
para el “interior” al “exterior” no?, por ahí: del azar o del
olvido:

qué...? v85-95

(Ortiz 69)

Me parece también que esta intención de hacer comunión, y de recordar, tienen que ver con el proyecto de vida del poeta, así como Benjamin plantea que Baudelaire “hizo asunto propio para con su persona espiritual y física los shocks”, Juan L decide alejarse del centro del país y de la vida literaria: lejos del vértigo moderno que también abarcaba a la literatura, aunque sin duda siempre estuvo enterado de los cambios y de

las distintas tendencias literarias de Argentina, como parte de su proyecto poético.

“Notemos pues que en la poesía de Ortiz no se encuentran los paisajes urbanos, una actitud desafiante y desenfadada, el vértigo por la vida moderna, y otras más notorias características generacionales”(Friedemberg 19), como bien se puede notar en los versos uno al 25, y 25 a 35 de “Al Paraná” que ya he citado anteriormente, cabe agregar que ejemplos como estos se pueden encontrar en muchos lados del poema citado, pero también de otros poemas como “Villaleguay”. Podemos concluir que más bien se encuentra otro motivo, quizá el motivo de una experiencia que se debe de narrar, en sentido benjaminiano, en una experiencia de todos y para todos, justamente lo que Saer denomina en Juan L lírica narrativa tiene que ver con quizá recuperar un fragmento de historia y bienestar mediante la poesía, “nada de lo expresado en los poemas podía ser ajeno a la experiencia cotidiana del poeta. Nada de lo experimentado con la palabra podía distanciarse de su existencia” (Gola 10), de nuevo los versos 25 a 35 nos son de ayuda para corroborar esto, pero también los versos siguientes que son los versos 80 a 85, que después se juntan con los versos 85 a 90:

Y qué de aquél de la “Rinconada” enfrentándolos, el
único,
más “adelante” que el siglo
y junto a la aorta del “país”?
Y qué del otro que te cruzara por tres veces
para salvar a Mayo
de los cuernos de la derecha y de los cuernos del sur...?
(Ortiz 69)

Lo histórico y la experiencia de lo histórica está mediada en el poema, como bien habíamos planteado. En este aspecto quizá podemos hablar de una epistemología Ortiziana ¹⁰, Hugo Gola señala que la obra poética de Ortiz no se construye de otra cosa sino de “un mundo complejo, tejido con la precaria circunstancia de todos los días, con la alta vibración de la historia, con la angustia secreta de la pobreza y el desamparo, y la repetida plenitud de la gracia” (9). El “mundo complejo”, que de cierta forma es también nuestro mundo, de Juan L es trazado a partir de la consciencia de su época, de un shock que no es exclusivo del XIX, sino que se continua en la Argentina de mediados del XX, en el mundo después de la guerra, pero también es un mapa hidrográfico, un mundo dominado por el río que va fluyendo y atravesando distintos lugares y momentos, y a pesar de que el río cambie de nombre, el agua que fluye, la consciencia que fluye continua siempre siendo la misma, lo que cambia en todo caso es la memoria.

El mundo de Juan L, así como el río se conforma de muy variados elementos, lo que a él más le interesa: los matices, las progresiones, los procesos, la sutileza de los sonidos, la experiencia de lo fugaz, las variaciones de la luz, las mutaciones del río, las correspondencias e interrelaciones de la naturaleza (Favela 44), de forma que cada uno de estos elementos tiene su canto propio, y es Juan L quien lo ordena para conformar una orquesta. Hugo Gola afirma que se necesitó de “un movimiento cada vez más amplio para registrar tantos matices de la memoria, tantas reclamaciones de lo viviente” (13); de modo que era inevitable para Ortiz conformar una orquesta con todos los matices percibidos por él. La orquesta funciona porque en cada movimiento que registra el poema hay una autonomía, cada verso canta por sí mismo, y a pesar de

que en “Al Paraná” esto suceda notoriamente, también podemos citar el caso del “Villaleguay”¹¹, que no sólo plantea la conformación de un poema-orquesta, sino de un libro-poema que es parte de un canto que conforma una sinfonía más grande al cerrar el libro con los siguientes versos:

Volveré con estos ramos para la ofrenda
para la ofrenda mejor...
Ay, vidalita del aire hallado,
toda una flauta cantará aquí... (Ortiz 135)

Quiero agregar que quizá aquí estemos frente a un funcionamiento involuntario de la memoria: cada verso es un avance hacia lo desconocido, y en esta marcha surgen palabras y recuerdos, situaciones, e ideas imprevisibles en el comienzo. Basta con leer los fragmentos citados para también corroborar esta idea. Es por eso que

para Ortiz la palabra poética es creación. No existe para él discurso lineal, precipitación ansiosa sobre el filo del tiempo, sino desplazamiento sutil y múltiple, captación simultánea del espacio-tiempo, vigencia permanente de todas las áreas de los sentidos, ejercicio reiterado de aquellas correspondencias que tempranamente descubrió Baudelaire (Gola).

En suma podemos decir que hay una experiencia histórica y una experiencia comunitaria.

Agreguemos algo más a su escritura: podemos hablar de una monotonía del estilo, como Gola señala; todo auténtico escritor es espléndidamente monótono en

cuanto en sus páginas rige un molde al que acude, una ley formal de fantasía que transforma el más diverso material en figuras y situaciones que son casi siempre las mismas (Pavese qtd in Gola), pensando en esta monotonía de estilo viene a mi mente esa misma consciencia de la escritura parecida a la de Flaubert en Juan L, pero no sesgada por el aislamiento del mundo político como bien ya he señalado anteriormente. Por un lado en Juan L encontramos la preocupación por un estado prolongado que sin duda tiene que ver con el método muy cuidadoso de escribir, sin embargo también se puede detectar una mezcla si no de estilos, sí de motivos, desde Bergson hasta Eliot, Pound, Cummings, y Debussy. Con esto no quiero decir que Juan L esté emparentado a una tradición naturalista, pero sí quiero decir que él era consciente de distintos movimientos que hicieron madurar el arte literario. En este sentido estaría más ligado al impresionismo. Sobre todo hay una consciencia de que toda poesía debe de ser en cierto grado contemplativa, del mismo modo también hay un esfuerzo en continuar la tradición de trabajar en el arte literario, ya tomando un esteticismo pasivo, ya calcando temas o versos de otros poetas, ya centrándose en una experiencia o en el zen.

Probablemente si pensamos detenidamente los puntos anteriores, también se vislumbra parte de su propuesta: debemos despertar del sueño de nuestra época y después recuperar una experiencia ya perdida por medio del movimiento de la memoria involuntaria y el río que rompe la idea de la historia lineal y progresiva¹². En palabras de Tania Favela:

la poesía para Ortiz posibilita entonces la unidad, la reunificación de un mundo dividido, sufriente; pero esta unificación sólo se hace posible

cuando el lenguaje se vuelve receptivo, cuando se vacía de todo discurso de autoridad, cuando renuncia a la rigidez de lo predeterminado por el ego y se hace flexible (Favela 43).

Sospecho que esta comunión puede apuntar a la esperanza de una utopía redentora, pero ¿estaría bien decir utopía? ¿Será que Juan L era tan ingenuo? Para Saer es más bien que “tenía como objetivo el tratamiento de un tema mayor, del que toda su obra es una serie de variaciones: el dolor, histórico, o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza, que para esta poesía es la condición primera del mundo” (qtd in Friedemberg 17). No obstante no estoy seguro de que Juan L estuviera completamente centrado en querer eliminar el dolor para poder apreciar la belleza; Auerbach a propósito de los artistas puramente esteticistas dice “lo puramente literario, incluso en los grados más altos de entendimiento artístico y en medio de la mayor riqueza de las impresiones, limita el juicio, empobrece la vida, y deforma a veces la visión de los fenómenos” (475), sin embargo en Juan L hay otros intereses además de lo meramente estético o artístico literario, hay también una atención política.

III

He hablado muy poco de algo que también es importante en la escritura de Juan L: su nexos con lo zen. Si bien he hablado de una experiencia que se proyecta en la escritura, y la emparejo con una percepción sobre la modernidad para Tania Favela la misma experiencia, sin embargo observada bajo la influencia oriental en Juan L, lleva al poeta entreterriano a “acceder a un nivel de conciencia en el que entrevé la maravilla de la compenetración del uno con el todo” (35). Hay otro factor importante

en el análisis de Tania Favela y es que ella nota que

las palabras poseen vida y memoria, y el poeta, desde la perspectiva de Ortiz, debe saber borrarse a sí mismo para que esas otras voces, distintas y al mismo tiempo próximas a la suya, se tejan en el poema. Para Juan L. Ortiz la poesía es naturaleza y el lenguaje una herramienta que permite al poeta acercarse a, o alejarse de, esa naturaleza. (Favela 39-40).

La observación de Tania me parece acertada porque justamente en el canto del poeta es donde Juan L logra vislumbrar un poco de la realización de su proyecto poético, que como bien he dicho quizá plantea un estado de bienestar generalizado.

Otro aspecto que es importante destacar aquí es la disolución del yo, la renuncia a la mente. Favela plantea que la operación de Juan L es la de

renunciar entonces a la mente ordinaria, a la mente que se estanca, que se detiene y, por lo tanto, a la mente que se divide, que fragmenta; no a la mente total, que es a la que apelan tanto Pai Ya como Juan L. Ortiz. La mente total es la mente que retorna a su estado de fluidez y que sigue el impulso, el ritmo, la respiración del universo. La mente total supone el vaciamiento de la subjetividad y la desfragmentación de la realidad (Favela 40-41),

cabe notar que esta renuncia a la mente se articula a partir del río. Mi planteamiento acerca de que el río muta y desplaza significados a partir de la historia o un movimiento de la memoria, no está para nada lejano de esto; pensemos en los versos 5 a 11 de “Entre Ríos”:

Si el sauce eternamente se va,
Hojeando sus pececillos, siempre, en una cita de ríos
que no pueden verse...
se va para la red que no sigue
la fuga de las escamas...
qué mallas, entonces, para lo que sólo se adivinaría
de este viaje? (Ortiz 39)

A partir de estos versos el poema durante más de 500 versos va articulando una renuncia a la mente, que también se pueden observar en otros poemas del autor; pensemos en “El Paraná”. Por otro lado debemos de pensar que la desfragmentación de la realidad no apunta para nada a una mirada ingenua sobre la misma, todo lo contrario: la realidad desfragmentada en Ortiz ayudaría a reaprenderla, a crear nuevas consciencias sobre ella. No sólo es capaz de observarlo en la realidad argentina, sino también es un aspecto que quizá Ortiz observa con las prácticas culturales en cuanto a la poesía en China.

A propósito de la práctica cultura en china, Juan L menciona que “en Rusia se siente un experimento, en cambio en China se siente el acento puesto en la revolución”, para él el acento estaba puesto en la Revolución porque en parte la idea de fraternidad en China fue cargada por aedas que iban cantando “donde menos población había, porque sentían la necesidad... No iban solamente a las ciudades donde pudieran tener más éxito de público, no, no, sino a los mercados humildes” (Bizogni), agrega más tarde que después del triunfo de Mao en China una de las primeras medidas que se tomaron fue la de imprimir varias ediciones de poetas chinos.

De esto se puede objetar lo siguiente: Juan L omitía lo que significaba ese movimiento de la poesía en China, que pronto concluiría con lo que hoy conocemos como “Gran Revolución Cultural”, y que sin duda está asociado a una medida violenta que pretende centralizar el arte, y la revolución. Con esto hay que ser cuidadosos, no quiero decir que Juan L haya apoyado las medidas culturales de Mao, o que haya omitido las consecuencias de la revolución cultural, sino que más bien debemos de pensar que Juan L tomó la idea del canto que unifica a los hombres. Es decir que en este tipo de canto hay un pasado, una experiencia que muy bien puede ser reaprendida. Me gustaría repetir una idea aquí: el reapropiarse la idea del canto que trabaja el pasado para crear una forma de poesía que unifica o pretende unificar a los hombres no significa que se es partidario de las ideas de la revolución cultural China o de cualquier otra agena política.

Por otro lado, me parece que lo que realmente nos debe de preocupar es si en la escritura del poeta, y no en las posibles circunstancias biográficas, existe la omisión antes mencionada o la ostentación de llegar a un bienestar generalizado, o lo que yo identificaría como restaurar una experiencia que la modernidad ha arrancado. Con respecto a esto Tania Favela hace una excelente observación: hay en Ortiz una transparencia del lenguaje que “nos lleva a pensar en la disolución de las fronteras entre la palabra y su significado, entre el lenguaje y el mundo, y entre el yo y los otros” (40), me parece que las citas y lo antes expuesto corroboran este planteamiento. En la poesía de Juan L definitivamente no existe omisión alguna en tanto lo universal, todo lo contrario. Hay una inclusión del todo, en a “El Paraná”, incluso en “Entre Ríos” se trata de abarcar todo lo que el río recorre, todo lo que la memoria y la

imaginación del poeta puedan abarcar y reformular. Además hemos de observar que nada hay de panfletario en sus poemas. Y si un proyecto político está articulado en *El junco y la corriente* es porque

el tema de la revolución está presente como un eco detrás de los ríos y las montañas y las personas que va recorriendo como un paisaje de una China interior. A su vez, la selección de poetas y poemas chinos, también comunica una clara intencionalidad de reivindicación política, sin caer, por otro lado, en un facilismo panfletario (Wernicke 59),

y esto se logra sin duda por medio de la total incorporación del zen y de la resistencia a la modernidad a su poesía como bien ya se ha expuesto. Por último me gustaría exponer que en el último poema de *El junco y la corriente*, “Villaleguay”, citado más atrás, es donde podemos notar más claramente el proceso de disolución del Yo. Si pensamos que el poema puede ser leído a dos voces, e introduce la tentativa por crear una orquesta que lo abarque todo y todos los demás poemas que comprenden el mundo de Ortiz, que a su vez, es el nuestro, podemos releer todo el poemario, o incluso toda la obra Ortiziana como una renuncia a ese yo y más bien pensar en una realidad común o total.

Para concluir pienso que quizá se podría criticar mi inclinación hacia la idea de lo que Nosotti llamaría “poeta contemplativo”. Quizá desde este enfoque se podría plantear que si Juan L tiene una consciencia universal de todo lo que la vida humana es y si en su proyecto poético/político hay una especie de reconciliación con una experiencia ya perdida, ¿cómo es entonces posible que en su obra no haya nada que explíctamente indique una afiliación política? No obstante yo pienso lo siguiente:

Juan L no era para nada un santo de la poesía, así como tampoco era un radical comunista, y si de alguna forma tenemos esas ideas es sin duda una consecuencia de las lecturas que se le han dado. También y como bien ya he expuesto tampoco omitía la situación política de su país, su poesía no es panfletaria. Me imagino que Juan L sentía justamente el espíritu de su época, así como también lo sintió Baudelaire, de modo que sería una ingenuidad decir que omitía preceptos políticos o que era un poeta del paisaje. Justamente es por esto que he tomado la precaución de en primer término descartar algunos de los criterios con los que se ha estudiado a la poesía de Juan L. Cabría aquí agregar algo más: recordemos que el poeta murió dos años antes de que pudiera existir una crítica a los ideales zen que en China compaginaron muy bien con el comunismo y por otro lado recordemos que en la poesía de Juan L no existe esa omisión, existe todo lo contrario, una inclusión y recuperación de una experiencia perdida, de modo que para Juan L “la poesía, en un acto de amor, busca la comunión entre los hombres (Favela 42)”.

CHAPTER 4

Fragmento cuarto

Como bien he dicho en el fragmento anterior, la poesía de Juan L. deja sin duda una sensación de satisfacción, de la restitución de algo que antes estaba fuera de su lugar. Al principio es difícil saber cómo lo logra o el por qué lo logra, mejor aún qué es lo que restituye, y debo de decir que al final, si es que la lectura tiene final, también resulta complicado saber la respuesta a estas preguntas. Podríamos decir que genera pura experiencia de lectura. A pesar de esto, después de dar algunas lecturas un poco más atentas tengo ya unas ideas más precisas y claras. Para exponerlas he escogido un poema de *De las raíces y del cielo* titulado “Sí, mi amiga...”. El poema es corto de extensión; no obstante, es largo y sobre todo profundo en cuanto a ideas, que quizá no necesiten de toda la interpretación a la que serán sometidas. Cito a continuación el poema entero.

Sí, mi amiga, estamos bien, pero tiemblo
a pesar de esas llamas dulces contra Junio...

Estamos bien... sí...
Miro una danzarina en su martirio, es cierto,
con los locos brazos, ay, negando la ceniza
y el crepúsculo íntimo...

Estamos bien... Cummings que se va, muy pálido,
al país que nunca ha recorrido,
mientras Debussy enciende el suyo, submarino...

Estamos bien... Pero tiemblo, mi amiga, de la lluvia
que trae más agudamente aún la noche
para las preguntas que se han tendido como ramas
a lo largo de la pesadilla de la luz,
con la vara que sabes y la arpillera que sabes,
en las puertas mismas, quizás, de la poesía y de la música...

Estamos bien, sí mi amiga, pero tiemblo de un crimen...

Cuándo, cuándo, mi amiga, junto a las mismas bailarinas del
fuego,
cuándo, cuándo, el amor no tendrá frío?

El poema empieza con una voz que le afirma a “su amiga” estar bien; sin embargo, me parece que aquí la palabra *bien* tiene que ver con un estado de gracia y no tanto con un estado de bienestar; quiero decir que la palabra *bien* denota una virtud. Tampoco debemos reparar mucho en pensar quién es esa amiga de la que se habla, pues evidentemente esa amiga, ese espíritu femenino, sería la poesía; ya en otros poemas habla de una niña o una niña con una flauta triste o que simplemente observa el mundo... Retomando la idea: el estado no es absoluto pues poco después encontramos una oposición “pero tiemblo a pesar de esas llamas dulces contra Junio...”. De esta segunda parte del primer y segundo verso quiero resaltar las palabras “tiemblo”, “llamas”, “dulces” y “Junio”, pues son las primeras palabras del poema que nos introducirán en varias atmósferas o campos semánticos que he identificado: el de movimiento/tiempo, sagrado/religioso, y naturaleza. Debo aclarar que de primera instancia no podemos descifrar que existe un campo semántico religioso o sagrado, pero sí uno de movimiento y otro que tiene que ver con la naturaleza. El de movimiento aparece desde el principio muy claramente con “estamos” y luego con “temblar” y “Junio” que evidentemente se refiere a una época del año, específicamente invierno, pues nos debemos acordar de que Juan L. es argentino; el campo de la naturaleza aparece casi paralelamente con el campo anterior: “tiemblo”, “llamas”, y nuevamente “Junio”. Como bien he escrito, creo que las palabras contrastan con el estado de bienestar o de gracia, pues ese estado supone a un

ser estático, que al final de cuentas no se encuentra tan estático ni tan en estado de gracia pues siente ese “frío” que probablemente esté ligado a una especie de melancolía, de un añorar algo, y que ligaría al imaginario de este poema con el agua y quizá con el viento también; bien aclara Bachelard que estos elementos son usados con frecuencia por poetas que tienden a esa melancolía característica (cabe aclarar que no uso de forma peyorativa “melancolía”); esta melancolía o añorar sería el “pero”; también ayuda a esto el final con puntos suspensivos del primer verso y que ya desde temprano nos invita a un ensueño. Tenemos por lo tanto una tensión entre dos estados que no diría que son precisamente opuestos: un estado de gracia (estático) y un estado de movimiento.

El tercer verso ya no funciona como afirmación; ya hay una duda implícita. La fórmula es una forma de no acabar de formar la imagen anterior. Esta incapacidad es en este caso un recurso para poder poner en evidencia la tensión entre el estado de gracia que durante todo el poema se afirma, y el estado que lo contradice que en este caso es un movimiento constante, y a su vez ayuda a manifestar esa experiencia melancólica propia del invierno. A este propósito ayudan también los puntos suspensivos: ese decir “estamos bien... sí...” ya no funciona más como afirmación, sino que se invierte sobre sí mismo y ahora es un preguntar constante, un dudar: “¿estaremos bien?”. ¿Cómo, si no con la duda, es que podemos poner a navegar a la imaginación, a la consciencia?

A partir del cuarto verso empezamos a intuir el campo de lo religioso y lo sagrado, cuando nos enteramos de la “danzarina en su martirio”¹³ (es importante notar que es un espíritu femenino también), y poco después leemos la negación, la ceniza y

el “crepúsculo íntimo”. Esto me parece especialmente importante porque la danza sin duda está relacionada con un acto religioso, con una forma de movimiento que acabará en un éxtasis. Pensemos en los trances proféticos o en su función en Grecia. Podría parecer que esa lectura es un poco forzada, pero yo diría que no, pues al usar “danzarina” no solamente hace referencia a alguien que baila, sino a alguien que danza; los danzantes, además de ser hábiles en sus movimientos, solían hacerlo en procesiones o eventos públicos, y estaban ligados a rituales religiosos¹⁴. Por si fuera poco, también tenemos la palabra *martirio*, que sin duda está cargada siempre de un sentido religioso, de purga. Diría entonces que el negar la ceniza y el crepúsculo íntimo tiene que ver con negar ese estado de gracia estático, y más bien incitar a un movimiento... ¿Qué no se tiende a pensar que el estado de comunión entre el hombre y lo divino debería ser un estado de tranquilidad absoluta? Quizá en gran parte esta sea la propuesta de Juan L.: poner en movimiento el bienestar para poder estar nuevamente ligado a lo divino. Por último, quiero añadir aquí algo sumamente importante: evidentemente esto es una escena, una imagen que incita a una especie de alerta o movimiento, pues el yo poético está mirando, en este caso “mirar” está empleado como un verbo transitivo pues hay un objeto, una situación que es víctima de esa observación, de ese aprehender el mundo. Me parece que hasta este momento el poema nos lleva efectivamente a eso, a una manera de poder mirar el mundo, aprehenderlo y darle movilidad, casi como la invitación a un viaje, después de todo “la imaginación no es un estado, es la propia existencia humana” (William Blake qtd in Bachelard).

En los versos siete a nueve tenemos la afirmación nuevamente cortada y puesta en duda por los puntos suspensivos, como si existiera algo indecible al interior del poema. Este recurso será usado continuamente en el poema y nos irá revelando información; sin embargo, retomaré este punto más adelante (aclaro también que no solamente es el manejo de los puntos suspensivos lo que revela partes del viaje o que evita también la formación entera de imágenes); tenemos también el movimiento, pero ahora de dos figuras que sin duda son interesantes: Cummings y Debussy. Me interesa en especial la figura de Debussy pues el yo poético mira cómo enciende su submarino. Supongo que se refiere entonces a la obra del músico “La catedral sumergida”: ¿no es justamente eso lo que hace Juan L., sumergirnos? O quizá llevarnos por un recorrido acuático donde vemos apenas figuras distinguibles, ensoñadoras. Quiero agregar que la aparición de estas dos figuras responden también a un estado de bienestar, es decir, la aparición de estas dos figuras sí incitan al movimiento, pero el poder contemplar la poesía y la música respectivamente son parte de un resguardo, o de una comodidad. De nuevo veríamos el contraste entre lo móvil y lo dinámico. Creo que esta tensión constante es también parte de la tarea poética de Juan L., invitarnos al viaje mediante la imaginación y la construcción de estas imágenes que a veces no acaban de formarse y que interrumpe intencionalmente, “imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva” (Bachelard 12), esto es a lo que nos invita Juan L. desde el principio del poema, a un movimiento constante parecido al de un río, y la interrupción en la formación de esas imágenes responde precisamente a que el ensueño nos invita a no poder contemplar en su totalidad las imágenes de ese recorrido. Nuevamente, nos encontramos frente a ese estado de gracia, de bienestar que no podemos apreciar

completamente porque hay un movimiento, un ensueño y una preocupación que nos transporta constantemente a otros lugares.

Es por eso que los versos diez a quince son el cenit del poema, o creo que estaría mejor decir la parte más profunda del poema, pues son una oración realmente larga que va configurando una imagen realmente compleja: la de “las preguntas que se han tendido como ramas/ a lo largo de la pesadilla de la luz”, sin embargo no se termina de formar pues se ve interrumpida en el verso quince por un “quizá”. A esto justamente me refería cuando más arriba anotaba que los puntos suspensivos (y no solamente estos) actuaban como una especie de llave de paso que corta la continuidad del poema. En algunos casos usa los puntos suspensivos, como en la imagen del primer verso, y en otros, como aquí, usa ese adverbio que expresa probabilidad o duda. El fin del poema es mostrar constantemente esa tensión que hay entre una certeza que se traduce en un estado de bienestar y la constante duda. Pienso que en gran medida ese recurso de cortar las imágenes llenas de un impulso tiene que ver con la idea de Juan L. de la poesía: “La poesía es “visión”, un estado febriciente de la sensibilidad... Y eso tiene un ritmo porque si se viviera permanentemente en esos estados se agotaría la propia potencia” (Conti 68). No obstante, ese cortar de imágenes no supone volver el poema un lugar estéril o acabar con toda la fuerza que ya tenía el poema sino, como lo revelan los versos dieciséis a diecinueve, con poder reconectar el caudal de imágenes ya no a una certeza sino a una pregunta llena de poder y no necesariamente con una respuesta: “cuándo, cuándo, el amor no tendrá frío?”. En la pregunta se da entonces esa comunión entre el bienestar y el movimiento; no quiero

decir que se resuelven en una síntesis, o que la tensión que suponen estos dos estados en el poema son antitéticos, sino más bien son armoniosos.

Quiero agregar que el poema también me parece en gran medida una síntesis de su pensamiento poético, pues Juan L. plantea dos estados

De vigilia y de lo otro, que aparece como oponente pero que no lo es, me refiero al sueño... Es vigilia, entonces, en cuanto es descubrimiento... Y por otro lado es también enajenación, éxtasis, en cuanto tiene que despersonalizarse para poder aprehender eso que es inefable” (Conti 67),

de aquí que surja esa invitación al viaje. Ese invitar al viaje del que tanto hablo me parece que tiene que ver con un reconciliar a lo humano con lo divino, pues plantea Juan L. que antes la palabra podía usarse para nombrar genuinamente, para tener una conexión con una divinidad trascendente e inmanente al mismo tiempo, el pecado era entonces la separación de la divinidad. Precisamente como ya he explicado, mediante las imágenes cortadas, la constante tensión entre elementos que son móviles/estáticos, la comunión armoniosa de esos elementos y el ensueño Juan L. logra restituir ese lazo con lo divino.

CHAPTER 5

Hasta aquí me gustaría hacer una recopilación de las ideas expuestas, espero, con suficiente éxito en el texto:

1) Juan L no puede ser leído bajo una sólo perspectiva. Me parece que es un poeta de una gran fuerza imaginativa, tan grande como para poder crear su propio mundo. Es decir, en él convergen varios motivos, varias escuelas, y sin duda sin fin de ideas.

Además de que no podemos afirmar que pueda ser categorizado de una forma solamente. De nuevo categorizarlo sería restarle fuerza al poema y llegar a salidas fáciles. Sería, quizás, ceñirse a esa nueva moda académica de valorizar un autor únicamente porque parece “revolucionario” o se puede leer desde esa perspectiva. Habría que agregar otra cosa, sí efectivamente Juan L. es “revolucionario” en el sentido Benjaminiano que ya expliqué en el texto y también en la nota 16.

2) No creo, a diferencia de Bitar, que el Junco y la corriente en algunos poemas, como Al Paraná, siga un esquema épico, que sí de poema largo; tampoco creo que en él haya elegía, pero sí un modelo dialógico. Por otro lado, también creo que el no nombrar al río en los poemas de Juan L, tiene como propósito, no fijar un sentido, pues de alguna forma el nombre fija y estabiliza, a diferencia de lo que Bitar propone, que la imposibilidad de nombrar tiene que ver con que hay un sentido sólo. También aquí planteo que en Juan L, el río funciona al interior del poema como un fluir de la memoria: el Paraná es un río gigantesco, y así como la imaginación del poeta, y la memoria del poeta que siempre muta y revela cosas nuevas, el río tiene infinitos meandros.

- 3) Si más bien opera en Juan L un movimiento imaginativo, y también de memoria, ¿Cómo es que funciona este recurso? Me ayudo para pensar el funcionamiento de este mecanismo con Walter Benjamin y en todo caso plantear una resistencia contra el vértigo moderno.
- 4) La idea de Tania Favela, sobre una lectura de Juan L a partir del zen es muy fértil y tampoco está tan apartada de mi idea sobre memoria, y modernidad.

Notas:

1: Tuve la oportunidad de platicar y tomar clase con Marcelo Pellegrini durante el verano de 2018 en España. Las conversaciones que tuve con él, ya en la clase, o fuera de la clase viendo el fútbol o tomando un café, fueron bastante más que provechosas. Lo cito de esta forma pues nada de lo que platicamos quedó escrito, únicamente las notas que hice de memoria y después de cada conversación.

2: Desde luego me refiero al termino Riceour, o a cualquier otro término similar dentro de la hermenéutica que pueda ser una salida fácil para la lectura de un poema o una obra literaria. A continuación una explicación brevísima de Riceour:

Configuración, refiguración y lectura: es la transición entre mimesis II y III. Aquí plantea por un lado que los paradigmas que ya tiene el lector estructuran sus expectativas y que por otro el acto de leer es el acto de seguir una historia mediante la actualización, sin embargo el texto también contiene lagunas, "espacios de indeterminación" aclara que en casos extremos es deber del lector el reconstruir la trama. De esta forma "el texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor" (148).

3: Me refiero al texto titulado "Desdichadas lecturas. Sobre "los reyes rojos" de José María Eguren", donde Montalbetti explica porque su lectura, aunque eficaz desde un punto de vista literario es en realidad deficiente pues carga al poema de significado.

4: ¿Acaso hacer una edición titulada *Estas primeras tardes... y otros poemas para la revolución* y suponer que todos los poemas contenidos ahí son pensados para la revolución no es otra cosa sino instruir al nuevo lector en una lectura sesgada?

5: Juan L. Ortiz no es el único poeta Latinoamericano que emplea la estrategia de desplazamiento de significados. Pensemos en todo el neobarroco, Sarduy, Lezama Lima, y en el también argentino Néstor Perlongher, inclusive César Vallejo usa esta misma técnica. No obstante cuando hablo de desplazamiento de significados no me refiero a una operación barroca o neobarroca. Hay que decirlo, en Juan L no hay una intención barroca. El motivo es sencillo y hay que volver a escribirlo: Juan L opera como bien plantea Haroldo de Campos, una arborescencia, “correspondiéndose a una biodinámica espontánea, a una respiración vital” (42).

6: Para ver un estudio completo sobre la retórica Ortiziana consúltese el formidable, aunque ya viejo libro de *Edelweis Serra. Cosmos de la palabra: mensaje poético y estilo de Juan L. Ortiz*. También a propósito de los nombres o lugares cito las siguientes palabras de Mastronardi: “Pero creo que necesito ser más explícito: digo <libertad>, porque creo que dejas fluir, de modo desasido y espontáneo, tu mundo íntimo. Y hablo de <modestia> porque las personas y los hechos que finamente convocas vienen a ser, ya reunidos, como un secreto carnet del alma, como una vasta ternura retrospectiva que no aspira a lograr autonomía <exterior>. Pienso en el lector – no de nuestro medio y nuestra época- y me pregunto si los nombres que les propones son canjeables para él” (Alzari 23).

7: Pensemos en el poema Staliningrado. Aunque el poema hace referencia a un suceso determinado en la historia Rusa, y nos sitúa ante un sobreviviente del “Aurora”, plantea que ese suceso termina siendo el detonante de toda una serie de eventos. Oh, él supo, a la sazón, que los siglos iban a fundirse sobre los pies, por fin,

y sus treinta años mismos fueron los que apuraron, alegremente, la mecha para el trueno del río...

Pero no sospechó, quizás, en la gran “conspiración”

Contra el ser que se iba encontrando, a sí mismo, debajo de las llagas...

Y pudo imaginar la ronda que después ritmaría los países,

hasta dar vuelta a los aires, casi,

en primer círculo primero de las manos alrededor del mundo,

el primer círculo de las manos abriéndose, todavía, sobre las orillas del éter,

hacia las asambleas del éter?

La pudo imaginar, él, entonces, él, de pie sobre el relámpago? (Ortiz 37-38)

8: El mapa del delta es un dibujo de Juan L, y es exclusivo de china, de modo que ese mismo mapa-dibujo, no se puede empatar a las localidades mencionadas por Juan L a lo largo del libro, quizá si tomamos tres destinos: Paraná, Villaeguya y Gualeguay, pero si empezamos a sumar al mapa otros lugares del mundo Orticiano pronto tenemos más bien el trazado total del río que va desde Brasilia hasta Buenos aires.

9: Benjamin retoma la idea de shock de Freud, y expone que para defenderse del shock existe la consciencia. Es decir que la consciencia, para poder defenderse de un estímulo muy fuerte externo crea sensaciones como miedo, horror, angustia que protegen del shock. No obstante cuando no hay consciencia, y el shock logra afectar directamente al sujeto, la experiencia no pasa por la consciencia, más bien se sedimenta en el subconsciente. Lo que le interesa a Benjamin es pensar cómo es que esa experiencia que ha provocado una marca en el subconsciente se puede reactivar para recuperar la experiencia perdida por el shock: en este caso la experiencia que ha

eliminado la modernidad. Benjamin también plantea que el mecanismo de la memoria involuntaria planteada por Proust sirve para recuperar una experiencia que no estaba en la consciencia, una experiencia que se sedimenta. Pues bien, mucho de esto hay en Juan L.

10: Juan L dice sobre él mismo “los años y el estudio, la experiencia, sobre todo la experiencia, la experiencia poética, la experiencia humana, la experiencia íntima, me han permitido dar algún esbozo sobre de forma a mis relaciones frente al mundo, frente a las cosas, frente al paisaje con todos los elementos que lo constituyera, ambicionando para la poesía la mayor flexibilidad de movimientos y la mayor amplitud de sentido, sin desmedro, claro está del necesario ritmo y de la necesario ligereza” (Ortiz qtd in Friedemberg 16).

11: Me gustaría plantear que en específico “Villaleguay” se puede leer a dos voces, como si de cierta forma existiera un coro y luego un contracoro. Quizá exista algo de dramático en este poema. Habríamos de plantearnos si algunos de los poemas de Juan L se pueden leer también a dos voces.

12: Para W. Benjamin el trabajo de la revolución es despertar virtualidades del pasado. Juan L veía en China la revolución en trabajo, mientras que en Rusia sólo veía una idea de revolución. Él lo atribuía a que en China la revolución se había encadenado a la labor de los aedas que todavía existían en la China que él conoció. De modo que la revolución es una reintegración con el pasado que tiene efecto sobre el presente, en China evidentemente pasaba porque los aedas iban cantando poemas del pasado para articularlos con la revolución que recién triunfaba en China.

13: El Doctor Juan Alcántara me ha sugerido muy acertadamente que la metáfora de la

que estoy hablando (“Miro una danzarina en su martirio, es cierto,/ con los locos brazos, ay, negando la ceniza”), tiene más bien que ver con la intemperie, con el contraste de estar en un espacio cerrado, protegido y pensar en el exterior o en el invierno.

14: Aunque el verbo que usa Juan L. Ortiz es “danzar” y realmente viene del francés, en español tenemos también el verbo “bailar” que viene en realidad del latín “saltare” que significa literalmente dar pequeños brincos. No sólo el fuego baila o da esos pequeños brincos que producen crujidos, sino también una especie de ave de la provincia de Entre Ríos el *Saltator coerulescens* o pepitero grisáceo tiene un movimiento similar. Hago notar esto porque es fácil leer la imagen del poema y desplazarla a nuevos significados, ya al paisaje natural o ya al plano completamente etimológico.

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de cultura económica: México, 2005. Impreso.
- . *El aire y los sueños*. Fondo de cultura económica: México, 2012. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*. España: Taurus 1972. Web.
- Bigozzi, Juana. “La poesía que circula y está como el aire”. *La biblioteca de Marcelo leites*. 25 de septiembre 2015. Web. 1 de noviembre 2014.
- Conti, Jorge. “Juan L. Ortiz en el límite”. *Poesía y poética*. Universidad Iberoamericana: México DF, 18, 1995. Impreso.
- De Campos, Haroldo. “Sobre Juan L. Ortiz”. *Poesía y poética*. Universidad Iberoamericana: México, DF, 30, 1998. Impreso.
- Favela Bustillo, Tania. “La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L Ortiz”. *Acta Poética*. 35. 2. Web. 20 de septiembre 2015. Web.
- Montalbetti, Mario. “En defensa del poema como aberración significativa”. *Todo hombre es una isla*. Peru, Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso
- Nosotti, Mario. “Contra el mito del poeta contemplativo”. *Revista de cultura*. 20 de mayo 2015. Web.
- Ortiz, Juan L. Ed. Juan José Saer. *En el aura del sauce*. Argentina, Santa Fe: Universidad Nacional del litoral, 1989. Impreso.
- Ed. Francisco Bitar. *El junco y la corriente*. Argentina, Paraná: Universidad Nacional del litoral, 2013. Impreso.
- Ed. Daniel Freidemberg. *Antología*. Impreso.

— Ed. Hugo Gola. *En el aura del sauce, vol II*. Impreso.

— Cord. Sergio Delgado. *Obra completa*. 2015. Impreso.

Rowe, William. “Aproximación a una lectura de Juan L. Ortiz”. *Poesía y poética*.

Universidad Iberoamericana: México DF, 18, 1995. Impreso.

Snyder, Gary. Trad. Martha Block. *En torno al oficio del poeta*. México, Tlaxcala:

Universidad Autónoma de Tlaxcala, sin año. Impreso.

Tsvetan, Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo

Veintiuno editores, 1978. Web.

Wernicke, Guadalupe. “Juan L. Ortiz: traductor de poemas chinos y poeta

orientalista”. *Primer simposio internacional interdisciplinario Aduanas del conocimiento*. 12 de octubre 2015. Web.