

Nota sobre Juan L. Ortiz (II)

Oscar del Barco

Juan L. Ortiz tuvo la sensación “de cierta cosa que trasciende, de cierta realidad profunda, por un momento casi de iluminación”, de un “tipo de conocimiento [...] extensivo a toda criatura viviente, incluyendo a los animales”, y fue proyectado más allá de sí, en identidad con el conjunto de los seres. “Conocimiento” en cuanto apertura que le permitió ser *tocado* por la “cosa que trasciende” otorgándole, así, el misterio de la poesía, en cuanto ésta “es un conocimiento único, en el sentido que, a través de ella, por ella, uno se inserta en ese misterio”¹, abandonándose entonces en cuanto figura, reificada, de la diferencia. La poesía, agregó, “me permitió captar ciertos matices de una realidad que me trascendía y que intuía muy profunda, inaccesible casi”. De esta manera llega a la asunción del misterio como a una suerte de propedéutica, poética y ética, semejante al principio macedoniano, “Manténte en el misterio”, que debería leerse en la instancia del ruego, y al reconocimiento de la “utilidad del misterio” del que habló Paul Valéry refiriéndose a aquellas “oscuras fórmulas que hacen posible la esperanza cuando todo lo claro resulta terrible o nulo”. El decir poético se asume, en consecuencia, como la expansión no-discursiva de una intuición esencial que conforma la totalidad de la vida. Más allá del llamado acto *creador* lo que se muestra es la cotidianeidad, que se ha vuelto misterio, como matriz del suceso poético. Para Juan L. Ortiz este sentimiento de apertencia constante al mundo, de respuesta en exceso a la llamada de lo que es, fue un don o una iluminación que en la poesía se expresaba como gracia: él era así. Vivía, en y con el conjunto de las cosas y de los seres, sacramente; o, dicho de otra manera, las cosas y los seres llegaban a su absoluto

como absolutas, por gracia de su intenso grado de apertura y recogimiento. Y era así tanto para el periodista que llegaba a entrevistarlo como para un perro o un pájaro. Edelweis Serra dice que en él “la unidad en el todo y la totalidad en lo uno alcanza como tema su máxima expresión en la identidad hombre-naturaleza y en la comunidad de todos los hombres entre sí”, agregando en una nota lo dicho por el propio poeta respecto a que “*esta comunión tiene una dimensión religiosa*”². La unidad con el todo asumida religiosamente fue su panteísmo propiamente poético; vale decir que no se trata de un panteísmo conceptual sino de una experiencia vivida que funda la poesía y es sostenida en una copertenencia inescindible por la poesía. El panteísmo en cuanto vivencia del misterio: el hecho de que *algo sea* excede a la comprensión racional, ya que nada hay fuera del *algo* captado en intuición de revelación como para servir de referencia a una explicación. Juan L. Ortiz hablaba del “misterio musical que rodea todas las cosas”³. No es un misterio de desolación sino de exaltación y alegría: *musical* es el nombre de la presencia de un Dios sin nombre (sin *ser* que pueda sostener el nombre). El panteísmo anuncia la inmanencia vivida de Dios en *todo*, o el vivir el todo con el solo nombre posible de Dios; entendiendo la palabra inmanencia como una metáfora, ya que en sentido estricto no hay un Dios inmanente al todo, como si se tratara de entes extraños que se unen, sino que lo que llamamos todo *es* lo que llamamos Dios, es una teofanía determinada de un todo y de un Dios imposible: la mutua apropiación no agota lo que no puede nombrarse, salvo idolátricamente, como Ser. El panteísmo intenciona una experiencia de la realidad a la que por su intensidad, por ese *más* sin razón, *nombramos* Dios. Esta afirmación, y la que en un sentido opuesto sostiene la existencia de un Dios personal, pueden parecer abstractas. Sin embargo están marcadas por una diferencia que fue trágica: en el Dios personal está implícita la posibilidad de su ausencia, de su abandono del mundo, y la consecuente oscuridad que hace del hombre una criatura desgraciada (a este alejamiento inaccesible al sentido lo mencionó la poesía de Hölderlin); en el todo-es-Dios del panteísmo, en el extremo opuesto y más allá del peligro de convertir a Dios en un signo del habla, surge la vida como un auténtico verbo produciendo, así fue en Juan L. Ortiz, una conmoción ontológica, en cuanto superación extática de sí y proyección en el orden ético y estético; él lo sintetizó en este único verso:

Dejad que la *gracia de la unidad* como una savia alce las
ramas divergentes hacia el azul ligero, aladas en su
mismo destino (...)⁴.

(Hay un destino que es la *gracia* de la unidad, que brota como una savia que levanta lo divergente al *azul*, o *todo*, o *Dios*; se trata de una suerte de círculo que promueve el decir a la única posibilidad de sí que es la poesía; Alfredo Veiravé recuerda que Juan L. Ortiz amaba estas palabras de Maeterlinck: “Si los verdaderos sabios sólo se preocupan de la conciencia es porque ella está a punto de tomarse divina”⁵; palabras que repiten como un eco las últimas que dijo Plotino, incitándolo a Porfirio a que se esforzara “por elevar lo que de divino hay en tí hacia lo que hay de divino en el universo”). En el poema “Un palacio de cristal” Juan L. Ortiz, refiriéndose a la muerte, dice que ella

nos muestra los hilos infinitos todavía trémulos que nos
ligan a todas las criaturas del universo (...),

y agrega que

la criatura humana entablará las más puras relaciones con
todas las cosas que tiemblan en su halo invisible(...).

Todo, como dimensión del panteísmo, es llamada y respuesta a esa llamada; por eso el poeta se incita a ir, más allá del encierro de la subjetividad, al encuentro con todas las cosas y los seres del mundo. Dice: “sal alma... al viento... a todo el viento”, “sal alma mía, sal a traspasarte, muriendo sin morir” (pasar fuera de sí, *traspasar*, equivale, para una forma de vida, a morir, y al mismo tiempo a sobrevivir en otra forma de vida que, paradójicamente, está *en* esta vida, como otra dimensión de la misma):

sal, pues, sin excluir nada, nada, de la respiración en plenitud del
viento...

sal a la comunicación, entonces, de la veleta con la nube en el
camino del devenir...⁶.

La “comunicación” de la poesía es lo propio de la unión en la vivida participación de lo absoluto, ajena, así, al querer-decir de la diferencia; “comunicación” alude a la *comunió*n de la disolución en la unidad del todo

(como apertura determinada que reclama lo inconmensurable). Las consecuencias (intemporales) de la vivencialidad y de la idealidad del panteísmo, como acto de maravillamiento, abarcan la multiplicidad de las formas de vida que reciben la revelación de cada una de las cosas y los seres a partir del reconocimiento del suceso de su ser (“poesía de la inmersión en el todo de la naturaleza espiritualizada” dice Veiravé), el que produce, fundamentalmente, una transformación en la forma de considerar el lenguaje, más allá de sus funciones en el orden de la comunicación y de sus complejas estructuras lingüísticas, entendido ahora como misterio:

El lenguaje que se encontrará, que se volverá a encontrar,
de todos, en el misterio amoroso de cada uno, por
gracia de una misma radiación (...)⁷.

Al afirmar que el lenguaje es de *todos* plantea el problema de su esencialidad: se trata de una *radiación*, propia del orden de la manifestación y no de la sustancia; y este des-ser del lenguaje, que no representa ni dice nada, y que en tanto tal trasciende amorosamente lo subjetivo y lo objetivo, es el *misterio* enunciado como radiación o luz que instauro lo abierto de lo abierto. En esta transmutación del mundo, en el acto de espiritualizar la totalidad, se produce la liberación de los órdenes considerados como *naturales*. A lo poético hay, pues, que entenderlo en la constelación de la *physis*, en lo infinitamente dado que sucede aquí y ahora, como el estallido de la emergencia o *epifanía* de presencia sin límites.

Juan L. Ortiz le dice a Alicia Dujovne⁸ una frase que nos permite aproximarnos a la visión concreta de la simpatía y de la teofanía propias de su panteísmo poético, el que se eleva gradualmente desde lo inorgánico hasta lo animal: “el perro -afirma- nos ayuda a salvar el abismo de la comunicación humana y el gato nos comunica con las estrellas”; agregando que se trata “de dos formas de comunicación” una horizontal, la otra vertical, y esto no es para nada arbitrario porque ahora dos franceses y dos rusos, sabios, acaban de detectar en la pelambre del gato radiaciones de Mira, una estrella que forma parte de una de las constelaciones últimamente descubiertas, ¿no? Y se sabe, además, que por el poder de su vista los gatos perciben el neutrino, la antimateria... y no ven colores sino torbellinos de radiaciones... Sí, con las

estrellas, y de ahí el éxtasis que los sobrecoge a los gatos de noche, paraditos sobre un muro...”; e inmediatamente pasa a referirse a Rilke, quien habría advertido que “el juego de los animales es una de las cosas más emocionantes”, por ser “la esencia del acto de la fantasía”. Este sería el centro de la intuición poética: la apertura a un mundo ilimitado, de animales, de vegetales y de cosas, que adquieren sentido y magnificencia en las palabras y como palabras. Por eso dijo que “toda criatura canta”, y que “canta para ‘ser’ aun en el ‘misterio’, en el extrañamiento de sí”. No sólo cantan los hombres y los pájaros, sino que también lo hacen los perros, los árboles y los ríos. Nada está fuera de ese cantar que hace *ser*, en el misterio y como misterio, a todo lo que es. “Canta” quiere decir dejo de lo absoluto al ser tocado por la creación. “Ser en el misterio” porque todo ser en cuanto ser es misterio: un átomo es tan misterioso como un álamo o como una galaxia en su ser-ser, sin referente, sin causa y sin fin. En este ámbito la totalidad asciende a la manifestación poética de manera unánime, desvalorizada. Los perros, por ejemplo, son puentes, una hechura de la comunicación con los otros, algo que nos permite la unión con todos los seres; pero a su vez el perro *es* “porque sí”, sin ninguna utilidad: el perro en su ser no es *para* que uno acceda al otro, sino que el perro también es otro, y no habría otro sin el perro; pues ¿cómo nos comunicaríamos con el otro si el animal no se abiera recibiéndonos como un éter capaz de prolongar a esas riberas que son los otros la manifestación de los estados que irradiamos? El panteísmo de la poesía no implica una homogeneización y un alisamiento del mundo sino, por el contrario, una multiplicidad incolmable. El mundo vegetal y animal, así como el mundo “inanimado”, son las infinitas formas de dicha multiplicidad. El poeta insiste en esta suerte de simpatía mística sostenedora de mundo. El animal ingresa en una zona casi angélica y es como un sino de la propia divinidad:

Cantemos con los animales
y las cosas;
con los animales misteriosos y claros
y las cosas misteriosas y claras;
y las aguas visibles y secretas,
que también esperan,
cantemos⁹.

¿Habéis mirado alguna vez con cariño atento los ojos
de un perro?

El perro tiene su mundo, pero atravesamos sus límites
hasta que la chispa de la unidad brota de nuestra
mirada y de la suya, húmeda¹⁰.

En los poemas a la muerte de sus perros, Prestes y Diana, el poeta expresa la dolorosa profundidad de la pérdida, fruto de su participación en vidas-mundos que lo implican esencialmente. A Diana le pregunta, y es la pregunta la que enlaza con el misterio, de dónde le han llegado “esos ojos húmedos de una inteligencia casi humana”, de dónde “ese silencio acaso lleno de visiones”. El poeta rememora cuando iban al río y ella se tendía a su lado “esculpida en un gesto de caza hacia las estrellas del abismo”; “temblaba tu hocico -le dice-, me mirabas y caías de nuevo en el éxtasis”. El animal es reconocido, así, en una jerarquía de inefabilidad mística, poseído por un “alma” que se “encarna” (I, 65) en él produciendo una revolución en el orden de las creencias, pues no se trata del empleo de metáforas antropomórficas sino de un reconocimiento y de una identificación *antes* del poema. “Antes” se refiere al suelo ontológico previo al decir. ¿Pero acaso toda poesía no es ese reverso apareciendo en lo evidente, como forma de lo evidente? En su octava *Elegía* ¿no dice acaso Rilke que estamos vueltos “al revés”, y que esa inversión produce el gesto constante y evanescente *del que se marcha*? La poesía es, ante todo, *revelación-de-mundo*, y después construcción, sabiendo, por otra parte, que no hay *después* sino simultaneidad. Lo que canta el poeta es lo más cierto; tan cierto es que la misma vida viene a ser la forma que adquiere a su resguardo. Lo demás, en acomodo con lo “real”; aparece como algo naturalmente dado. En la poesía, el perro se mantiene como perro y al mismo tiempo se proyecta más allá de sí: se mantiene en su hálito sagrado de perro, como inteligencia, como alma y como éxtasis, pero en ese mismo acontecimiento es criatura de una expansión trascendente. El poema se presenta como una suerte de meditación del poeta frente a su perro muerto; en los primeros versos se culpa (“duro de mí”, “estúpido de mí”) por no haber atendido el llamado silencioso del animal enfermo; luego le reitera su amistad llamándolo “amigo”, “silencioso amigo”, “viejo amigo”. Y en la insistencia, incluso por sobre el reconocimiento emotivo, surge una verdad insólita: el hecho de que el perro posee al aura de la amistad entendida como gracia. Y es desde esta situación trascendental que el poeta habla con su amigo muerto rememorando, aquí las palabras alcanzan todo el peso de ser, los “minutos claros”, los “momentos eternos”, que pasaron “en el viento de las hierbas”, en

la luz que se despidе como un infinito espíritu ya herido(...);

recordando “los ríos de éxtasis” que vivieron juntos, “la tenue luz que venía no se sabe de dónde” y que “humedecía su melancolía”. Se trata de un canto de amor: el movimiento de la unidad hace que el poeta se brinde al todo y que simultáneamente sea el todo brindándose, cediéndose en la poesía. De allí la pérdida de contornos del “relato”. Después de reconocer su “distracción” y su “torpeza” ante esas “humildes almas” “que nos buscan desde sus olvidos y quieren como asirse de una chispa, siquiera, ínfima, de amor...”, le pregunta al animal “en qué secretas honduras sentías entonces mi mirada?”, agregando: “Se hubiera dicho que emergías dulcemente de un seno desconocido”. Se refiere al “triste husmeo extático” del perro con versos de una belleza mallarmeana:

Atento, las delicadas orejas hacia atrás y la sensitiva
cabeza alzada y el fuerte cuello de cisne todo heráldico:

eran quizás tus minutos de armonía en el fluido de la armonía inmediata que debías sentir (...).

El perro tiene una “nobleza ganada sobre las arenas tras las gacelas de la luz”, pues en él todo “se concertaba como en un poema para un vuelo rasante de flecha”. Dice que el perro es una tensión “libre igual que un poema”. Y después le advierte de la llegada de la muerte, de “la rondante noche absoluta”, de la “marea definitiva” y el miedo de hundirse solo en ella, “sin la luz del ‘aura’ amada junto a la ola fatal”. El perro se convierte así en “un misterioso fondo” que era “en su mismo éxtasis fiel hasta el nivel de otra alma”, y esta alma, la del mismo poeta,

se bañaba en tu gracia lejana como en los puros signos
del espíritu ya iluminándose (...);

hasta que

éramos una sola alma agradecida a un mismo dios transparente: criaturas gemelas de este dios humildes llamas de este dios...

Así, lo animal trasciende su separación y se convierte en lo propio de lo abierto de la comunión con las humildes y gemelas “llamas” del dios; el despliegue de manifestación de la divinidad sostiene el todo de las formas hermanándolos en el acto contemplativo; esa es la causa por la que el perro está “medio fascinado”, como vencido, “por igual delicia radiosa”. Sin los animales, dice Juan L. Ortiz, los hombres serían consumidos por el peso de la soledad. Se trata de un reconocimiento: el animal y el hombre se mantienen mutuamente en la misma procesión de figuras del *hay* del mundo. Más que en lo extraterrestre lo trascendental está *en* lo terrestre. Lo que así surge como epifanía, re-religiosamente, sin trascendencia y sin inmanencia, es lo absoluto. El poeta es (en) lo absoluto como forma “humilde” de sostenimiento de todo en el común milagro de la existencia; en el “misterio” de los animales y las cosas. “Misterio” por cuanto nada se clausura en los límites de la percepción-intelección, en su demarcación de objetos, sino que todo está en disolución y en proyección en un acontecer total y deslimitado, a-espacial y a-temporal. Juan L. Ortiz habla de los seres y las cosas en su particularidad, con sus brillos, sus giros y sus diferencias, cada una abierta en su impulso trascendente, en el “aura” que la hace ser eso que es. Lo misterioso es producto de un reconocimiento de hondura, en esa “verticalidad” que une lo mismo la pelambre de un gato con la radiación de una estrella. El “objeto” expandiéndose hacia todas partes vuelve misterioso al propio objeto, y sólo a-posteriori, sometido a la constricción de la gramática del lenguaje, puede seguir hablándose de sujeto y de objeto. Para la poesía el misterio, que se conserva y se desvela en el darse, es el propio ser del mundo en el conjunto de sus formas; el hombre es misterioso en un mundo misterioso que es dado en el supremo acto de la donación de la poesía. Por eso el poeta habla de la “misteriosa música en que flotamos”, teniendo en cuenta que no se trata de una música de cosas sino de una “música de silencio”. Flotamos en música-de-silencio, en un misterio al que misteriosamente llamamos música-de-silencio, pues toda música es como la cola del cometa del ser emergiendo en el silencio que es *del* ser. Tenía necesariamente que llegar el poeta a desocultar el misterio de la música en su enlazamiento de hierbas y de astros con ese toque de nada que es el silencio. Frente a la desgracia de la diferencia que instituye al hombre sin mundo y al mundo sin hombre en cuanto historia, el poeta insiste en la trascendencia que es el misterio de la unidad. Su sacrificio y su gloria es la entrega a lo que surge en él sin ser él; es aceptarse y volverse criatura de lo otro, dejar que lo otro hable,

murmure, profetice, en una lengua que no es de nadie. De allí su insistencia en el misterio, en la ambigüedad, en la paradoja. En la entrevista con Zito Lema, remitiéndose a Nerval, dice que

en la misma materia un verbo está escondido (...).

Esta es una proclamación que invierte lo vivido y pensado del mundo. Juan L. Ortiz la realizó en su poesía refiriéndose a un “tipo de conocimiento casi universal que muchas veces supera al que posteriormente podemos alcanzar aun por intuición y aun por abstracción empírico-matemática”. Lo esencial del hombre sigue siendo el hecho de que “trasciende hacia lo otro”, hacia un *otro* que es el “universo que comprende, abraza y compromete a toda criatura viviente”. La poesía abarca, a través de círculos que se incluyen unos a otros, sin centro y sin límites, y cuyos movimientos descansan en la pasividad, desde la más pequeña partícula de “materia” hasta la máxima intensidad del “espíritu”. Este punto es el lugar preciso de donde brota su habla de convivencia. El poeta carga con el destino de la consumación: lleva todo a un extremo radiante de vacío de no-nombre. Hace que una flor pueda excederse en una nube, y que los perros se mancomunen con los ángeles. “Consumación” quiere decir para cada cosa llegar a su propia apertura en la unidad con todo. Pero la poesía no solamente asume esa intensidad, de suscitación y de transmisión, sino que por su íntima y accesible cercanía del hombre puede recorrer la tierra como una dádiva, en un acto de pura ofrenda. *Convivencia* es otra manera de decir donación: convive quien en su intimidad se desprende de sí, en este caso por éxtasis de belleza. La más cercana, la poesía, porque no exige ascésis; así como tampoco la exigen los árboles y los ríos. De la misma forma en que hay disponibilidad para los árboles y los ríos, la hay para la poesía. La poesía llega. Poesía y disponibilidad en lo mismo producen el encuentro total de la belleza. La belleza sostiene manteniéndose, y el espíritu la repite como creación y como gracia que traslada al hombre a “otra ribera”; allí, en ese campo de manifestación, sólo se oye el acorde del canto.

Notas

¹ Zito Lema, "Conversación con Juan L. Ortiz", en *Nombres* Nº3, Córdoba, 1993.

² Edelweis Serra, *El cosmos de la palabra. Mensaje poético y estilo de Juan L. Ortiz*, ed. Noé, Buenos Aires, 1976, p. 67.

³ Alicia Dujovne Ortiz, entrevista con Juan L. Ortiz, diario *La Opinión*, Buenos Aires, 16 de abril de 1978.

⁴ Juan L. Ortiz, *Obras*, Editorial Biblioteca, Rosario, 1970, t. II, p. 103; en adelante se cita el tomo, en número romano, y la página, en número arábigo.

⁵ Alfredo Veiravé, Juan L. Ortiz. *La experiencia poética*, ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1984, pp. 111-112.

⁶ Juan L. Ortiz, *cit.*, III, 245.

⁷ Juan L. Ortiz, *cit.*, I, 374.

⁸ Alicia Dujovne, *cit.*

⁹ Juan L. Ortiz, *cit.*, I, 321.

¹⁰ Juan L. Ortiz, *cit.*, I, 219.

