

La intemperie sin fin

SERGIO DELGADO

UNIVERSITÉ PARIS EST CRÉTEIL, IMAGER

sergio.delgado@u-pec.fr

1

1. ¿Cuál es el límite del dolor?, pregunta el poeta a sus amigos. Sobre todo: ¿cuál es el límite de ese dolor extremo que nos arroja siempre *a la intemperie*? ¿O es acaso la intemperie, el desamparo total, sin límites, lo que revela la naturaleza del dolor en su estado, si se quiere, más puro? Quien vive de pronto esa experiencia, en el momento de mayor desconuelo, tiene además la sensación de que el dolor no terminará nunca, de que nunca tendrá fin. El poema se confronta a esa inmensidad entrañando una inquietante paradoja: al interrogar el dolor, aunque más no sea a tientas, a fuerza de preguntas, pero también de interjecciones, el poeta intenta consolar a sus amigos, a nosotros, sus lectores, pero el poema, a diferencia del dolor, tiene necesariamente un final. El poema comienza y termina mientras que el dolor que se intenta consolar, al enunciarse si se quiere *performativamente*, no tiene fin.
2. Avanzando entre estas preguntas sin respuestas, entre tristes paradojas, el título de esta ponencia retoma una definición de la poesía que propone Juan L. Ortiz en el poema «Ah, mis amigos, habláis de rimas». Una definición entre otras de las tantas que se postulan en ese libro programático que es *De las raíces y del cielo*¹, aunque en este caso se trata, sin duda, de una de las posturas más extremas. Se encuentra además hacia el final del poema, entre sus últimos versos.
3. La «intemperie» en la poesía de Juan L. Ortiz evoca la desprotección total, la falta de abrigo, el desamparo más extremo, mostrando al mismo

1 Publicado en 1958, en paralelo con el viaje que Ortiz realiza a China y otros países socialistas, *De las raíces y del cielo* cierra la serie de diez libros realizados en sus ya legendarias ediciones de autor y abre una nueva etapa en la obra. Contiene, entre otros poemas-poéticas, «Ella...», el último del libro, que culmina además con una imagen de intemperie: «Y por qué, por qué,/ de repente en la luz,/ quemada por un ángel,/ por qué/ sale de la luz, ella, corriendo.../ corriendo/ a los caminos de la sed/ con el vaso de agua en las manos,/ descalza,/ por qué?...» (Ortiz, 2020; 550)

tiempo, como en un diorama inagotable, el sufrimiento de los más débiles, los desprotegidos, animales y hombres, que enfrentan un mal o una amenaza que, además, parece no tener «fin». En clave de ese «dolor» interpreta Francisco Urondo la poesía de Ortiz en una crónica publicada en 1970: «Allí, en ese dolor inmortal, en esa vida, parece sustentarse no solamente su esperanza, sino su sabiduría –una sabiduría de intemperie²». Casi veinte años después, en una postura convergente, pero desde una perspectiva distinta (aunque más no sea por el hecho de que el poeta ya no estaba vivo en ese momento), Juan José Saer afirma (en pasado) que esta poesía «tenía como objetivo el tratamiento de un tema mayor, del que toda la obra es una serie de variaciones: el dolor, histórico o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza que para la poesía de Juan es la condición primera del mundo» (Saer, 1997; 85).

4. En este marco plantearemos justamente la pregunta por el final del poema, por la tensión o distensión que marca los últimos versos, las últimas palabras de un poema, un problema específico que abriga además (que abrigaría), más allá de las exigencias compositivas de cada poema, más allá incluso de toda poética personal, el problema de las fronteras de la poesía. Es un tema, por otra parte, muy poco estudiado. Entre las excepciones ejemplares, encontramos el ensayo «El final del poema» de Giorgio Agamben³. En este trabajo, Agamben parte de la conocida tesis de Roman Jakobson respecto a la *poeticidad* de la poesía, respecto a aquello que definiría la función poética del lenguaje como tal, reduciéndola a una oposición básica entre sonido y sentido. Si bien es indudable que a lo largo de la extensa historia de la poesía occidental la comprensión de la práctica poética ha venido cambiando, que cambia incluso dentro de una misma época, en las concepciones de distintos poetas –y el siglo XX nos ha facilitado sin duda un muestrario inquietante del apogeo y caída de tantas concepciones–, Jakobson sostiene que esta situación no debería impedirnos la pregunta por la *poeticidad*, por aquello que distingue a la poesía de otros tipos de discurso. Así propone buscarla en la tensión que alcanza la palabra, entre la eufonía y la semántica, al punto de constituirse en *palabra-poética*: «que las palabras

2 Buenos Aires, en la revista *Panorama*, el 17 de noviembre de 1970. Incluido luego en Osvaldo Aguirre, *Una poesía de futuro*, libro que presenta un corpus muy completo de reportajes, a partir del cual citamos (Aguirre, 2016; 72).

3 Este texto originariamente fue leído el 10 de noviembre de 1995, en la universidad de Ginebra, nada menos que durante una jornada de homenaje a ese magnífico *poéticien* de las «fronteras» que fue Roger Dragonetti.

y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna, no son indicios indiferentes de la realidad sino que poseen su propio peso y su propio valor» (Jakobson, 1977; 46). Lejos de considerar esta postura como un mero formalismo, aislado de la realidad, Jakobson redobla la apuesta y propone: «Es la poesía quien nos protege contra la automatización, contra la herrumbre que amenaza nuestras formulaciones del amor y del odio, de la revuelta y de la reconciliación, de la fe y la incredulidad» (Jakobson, 1977; 47). La poesía no es un mero repertorio de temas, sentimientos y metáforas, sino una disposición ante las cosas, una actitud frente al mundo, una «función» del lenguaje.

5. En su estudio sobre el final del poema, Agamben, retoma entonces esta tesis de Jakobson y la observa con detenimiento en la tensión que se produce en el final del verso. Allí se comprende el problema de la *crisis del verso* que la poesía occidental viene planteándose al menos desde fines del siglo XIX, la tensión de sus límites con la prosa, pero también la que se produce en la intimidad de la lectura. Hecho para detenerse, girar, dar la vuelta y para retomar enseguida el rumbo, el verso, en su final, es una culminación parcial de la palabra-poética⁴. Contra aquellos que creyeron que ese punto de culminación estaba en la métrica regular y la rima, las vanguardias de principios del siglo XX elaboraron un programa estético. El problema de la renovación del verso no reside únicamente en la rima, puesto que al abandonarse su práctica la sonoridad se repliega más que nunca al interior del verso y encuentra allí una nueva realización, la plenitud de la eufonía y el sentido, liberada ahora de toda imposición mecánica, pero que implica también un seguir adelante. Toda rima es básicamente la unión de por lo menos dos conjuntos de sonoridades y sentidos y dispone siempre, a partir de la repetición, al mismo tiempo una insistencia y una serie. Agamben encuentra que el encabalgamiento, entre la métrica y la sintaxis, entre la prosodia y

4 Agamben evoca en cierto modo, sin nombrarlo directamente, la «Crise de vers» que Mallarmé postula a partir de 1885, el año de la muerte de Victor Hugo: la muerte oscurece el horizonte de un tipo de lector que ve sus hábitos interrumpidos abruptamente, y sin embargo, paradójicamente, abre la posibilidad de una multiplicidad de voces singulares que deberán alzarse frente al nacimiento de otro tipo de lector. Es el inicio, en la poesía francesa al menos, de una nueva relación entre sonido y sentido en el seno mismo de la palabra-poética: «Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère» (Mallarmé, 1992; 368).

la semántica, es el lugar por excelencia donde se realiza la especificidad de lo poético, donde se vuelve nítida la diferencia entre poesía y prosa.

6. Todo verso implica esa promesa de volver a comenzar. Encabalgamientos y rimas son los signos más visibles de esa lucha constante, entre el ritmo y la semántica, que caracteriza justamente a la poesía. En este sentido dice Agamben:

«¿Pero qué sucede en el punto en que el poema termina? Con toda evidencia, la oposición entre un límite métrico y un límite semántico ya no es aquí posible, por el hecho trivial de que es impensable un encabalgamiento en el último verso de un poema. Es una trivialidad, pero no por ello deja de implicar una consecuencia tan embarazosa como necesaria. Puesto que, si el verso se define precisamente mediante la posibilidad del encabalgamiento, se deduce que el último verso de un poema no es un verso» (Agamben, 2016; 253).

2

7. Cuando me llegó esta propuesta de publicación sobre «los finales», pensé de inmediato en Juan L. Ortiz. Era obvio. Me encontraba en ese momento absorbido por la preparación de una segunda edición de su *Obra completa*; una edición que, quiero pensarlo de esa manera, cerrará una etapa de la vida de la obra y abrirá otra que ya se venía insinuando en la recepción y la crítica⁵. En particular en lo que respecta al problema justamente del «final» de esta obra, sobre el que volveremos más adelante. Pero en ese momento, no pensé directamente en Juan L. Ortiz, sino, en realidad, en Juan José Saer. Se me hizo presente un manuscrito del poema «Ah, mis amigos, habláis de rimas...» que Saer me entregó poco tiempo antes de morir. No es sorprendente que el manuscrito de este poema emblemático en la obra de Ortiz, una suerte de himno-poético que el poeta declamaba en toda ocasión que se prestara, sobre todo a pedido de los amigos (y que se dirige, además, a esos amigos) se encontrara entre sus manos. Lo sorprendente, en todo caso, es que Saer lo haya re-descubierto al final de su vida.

5 En los trabajos que acompañan la edición hay aportes de jóvenes investigadores: Agustín Alzari («La poesía social de Juan L. Ortiz»), Fabián Zampini («El sauce, el “aura” y el país del sauce»), Santiago Venturini («Juan L. Ortiz, traductor») y Miguel Ángel Petrecca («Las traducciones chinas de Juan L. Ortiz»). En el caso de Alzari, Zampini y Venturini, sus tesis doctorales, no publicadas todavía, encuentran aquí una primera manifestación en libro. Además: una nueva perspectiva biográfica de Mario Nosotti («Cronología»), nuevas lecturas en los textos liminares de Olvido García Valdés y Marilyn Contardi y los artículos de Edgardo Dobry («Raíz simbolista, poesía americana») y José Carlos Chiamonte («Poemas de Mao traducidos por Juan L. Ortiz»).

8. Podría pensarse que el poema fue escrito hacia 1957, el año en el que Saer, entre otros jóvenes poetas de entonces, como Hugo Gola o Francisco Urondo, conocieron a Juan L. Ortiz y comenzaron a frecuentarlo. El «mis amigos» incluye en primer lugar a los viejos amigos poetas, vivos en ese momento, como Amaro Villanueva y Carlos Mastronardi, pero también, sin duda, a todos los poetas de esa generación llamada «del 50», los del grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*, que asumen a Ortiz como una suerte de maestro. Para esta revista Juan L. Ortiz había traducido, en el año 1957, el poema «La sonata del claro de luna» de Yanis Ritsos. Una traducción que debido al cierre de la revista no pudo ser publicada y permaneció inédita hasta 1986, cuando se publicó en el *Diario de Poesía*. Para esa ocasión Rodolfo Alonso escribió un texto introductorio, donde dice: «Como puede leerse en el número 25 de *Poesía Buenos Aires*, aparecido en el otoño de 1957, estando Ortiz detenido por perturbador, desde la cárcel, anunció que estaba traduciendo a un poeta griego “para *Poesía Buenos Aires*”. Este es el texto. Esta es la respuesta que dio Juan L. Ortiz a una cárcel injusta⁶». Se me ocurre, además, que este es el contexto de escritura del poema que nos ocupa.

9. Recuerdo el momento preciso en que Saer me habló del manuscrito. Volvíamos de un encuentro poético que había tenido lugar en febrero de 2004 en homenaje a Juan L. Ortiz, en el que Saer, Roxana Páez, y quien escribe esta evocación, presentamos y leímos poemas de Ortiz. Fue en esa oportunidad que Saer encontró el primer epígrafe de su novela *La grande*. Dos versos del poema «Fui al río...» de Ortiz:

Regresaba
– ¿Era yo el que regresaba? –

10. Recordemos que *La grande* es una novela inconclusa, que no tiene final. Le falta el último capítulo del cual se posee, únicamente, la primera frase y en este estado fue publicada de manera póstuma. En *La grande*, Gutiérrez, uno de sus personajes principales, regresa a su lugar de origen luego de muchos años de ausencia. Regresa además a la obra de Saer, que suele trabajar regularmente con la reaparición de personajes, marco en el cual Gutiérrez es un caso singular: apareció en el primer libro de Saer, *En*

6 Rodolfo Alonso en el dossier «Juanele» del *Diario de Poesía*, n°1, Buenos Aires, invierno de 1986. La colección completa de esta revista puede ser consultada actualmente en AHIRA (Archivo Histórico de Revistas Argentinas), <https://www.ahira.com.ar/>.

la zona y luego no se lo volvió a ver, borrándose durante casi cincuenta años de escritura para regresar recién al final de la obra.

11. No deja de ser llamativo que en el momento en que Saer «encuentra» esos versos de Juan L. Ortiz que servirán de epígrafe a una novela que quedará inconclusa, se acuerde de la existencia del manuscrito del poema «Ah, mis amigos, habláis de rimas...»

3

12. La poesía de Ortiz es fundamentalmente dialógica y la amiga, el amigo o los amigos convocados, como en el poema que estamos analizando, se hacen presentes de diversas maneras. Pueden ser nombrados directa o indirectamente⁷, pueden adivinarse detrás de las preguntas (y hay muchos signos de interrogación en la obra, sobre todo en la poesía última), en los silencios entre o detrás de los puntos suspensivos o en los sobresaltos de las interjecciones. El último poema de la obra, cuyo título es «Amiga...» termina interrogando la distracción o el «olvido» que había dificultado justamente el diálogo: «Dónde, mi amiga,/ a un infinito/ de la gravedad, sí, que a pesar nuestro, fue, ciertamente, la que hizo/ que nos desencontráramos un minuto?»
13. En el marco de este diálogo incesante, «Ah, mis amigos, habláis de rimas...» es un *ars poética*. Por lo menos por dos razones. En primer lugar porque se dirige a estos interlocutores-poetas-amigos, en cierto modo discípulos, a quienes se les da una suerte de lección; en segundo lugar porque tiene como tema la «rima», es decir la forma poética. La rima aquí es sinécdoque de la poesía, pero también metáfora de la crisis entre el verso libre y la métrica regular, que ha erigido la terminación del verso como emblema. Como muchos poetas de su generación, rompiendo con el imperativo post-modernista encabezado en el Río de la Plata por Leopoldo Lugones⁸, Juan

7 Entre los poemas dedicados directamente a poetas amigos podemos mencionar por ejemplo «A Teresita Fabani» y «A Francisco Tomat-Guido» de *La mano infinita*; entre los casos paradigmáticos de mención indirecta, el poema «Este río, estas islas...» de *El aire conmovido*. Allí, tras la enigmática alusión a «Un poeta español», puede intuirse, al cabo de una exégesis por cierto muy compleja, la presencia de Rafael Alberti.

8 Entre los diversos manifiestos de Lugones en defensa de la rima, puede mencionarse «El hermano luminoso», a propósito de José Pedroni, poeta muy próximo de Ortiz: «Tengo definido ya en qué consiste nuestro verso, y cómo es en él la rima elemento indispensable a su vez, sobre todo cuando se compone de versos en ritmo libre; de tal suerte que en todo caso, pero en este último con mayor nitidez, la falta de rima convierte en prosa el

L. Ortiz abandona el metro regular y la rima. Pero no totalmente. Ciertos metros, como el endecasílabo o el alejandrino vuelven por momentos, como una ensoñación, y la rima deviene más bien interior, íntima, en juego de sonoridades que tienen precisamente a las vocales *i-a* (que riman en palabras como *rima*, pero también *poesía*) articulando una suerte de vocabulario paralelo. Cuando digo que la poesía de Juan L. Ortiz abandona la rima y la métrica regular, quiero decir que *abandona* estos procedimientos que habían estado muy presentes en su poesía inicial, con esbozos por momentos románticos, por momentos modernistas⁹.

14. Pero vayamos a nuestro poema, que comienza así:

Ah, mis amigos, habláis de rimas
y habláis finamente de los crecimientos libres...
en la seda fantástica que os dan las hadas de los leños
con sus suplicios de tísicas
sobresaltadas de alas...

15. La «seda» es probablemente una alusión a «El velo de la reina Mab», del libro *Azul...* de Rubén Darío, esa hada de la mitología anglosajona que, en un contexto moderno, viene en auxilio de los artistas. Como una suerte de *hada madrina*, envuelve con su manto protector a estos artistas desamparados y los reconforta. Pero aquí, además, en un proceso de concentración semántica que es habitual en la poesía de Ortiz, se menciona también «el hada de los leños», signo del fuego del hogar, lugar por excelencia del abrigo¹⁰. En «Sí, mi amiga...», otro poema de *De las raíces y del cielo*, el poeta se encuentra confortablemente en su casa, con su «amiga», al abrigo,

lenguaje» (Lugones, 1999; 614). Publicado originariamente en *La Nación*, Buenos Aires, el 13 de junio de 1926, fue reproducido luego como prólogo a distintas ediciones de libros de Pedroni.

- 9 En la primera edición de la *Obra completa* se incluyeron ejemplos de tres sonetos: «En el parque...», «Guauguay» y «Tríptico del viento», que habían sido descartado de *En el aura del sauce*, el libro que reúne toda la poesía, aunque eran poemas escritos en la madurez. La nueva edición de la *Obra completa* incluye algunas muestras de la poesía inicial en «Poemas juveniles», algunos de ellos escritos cuando el poeta tenía 16 años.
- 10 Hay muchos poemas en los que se da la oposición entre el hogar tranquilo y la intemperie que se vislumbra del otro lado de la ventana. Analizando justamente «Ah, mis amigos, habláis de rimas», María Teresa Gramuglio encuentra en esa tensión un molde básico en la poesía de Ortiz: «Si se pudiera hablar de “molde” para la poesía, diría que en los poemas de Ortiz hay unos característicos: una bipartición entre un momento de dicha, un estado como de plenitud, de gracia, y sobre todo de armonía, generalmente ligado a la contemplación de la naturaleza, y la irrupción –con ese pero que tan a menudo introduce el giro– de algo que hiere esa armonía: el escándalo de la pobreza, la crueldad de la injusticia, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas» (Gramuglio, 1996; 24).

junto al fuego, y piensa en la suerte de los desposeídos que, con la llegada del invierno y la noche, deben vivir a la intemperie: «Sí, mi amiga, estamos bien, pero tiemblo/ a pesar de esas llamas dulces contra Junio...». El poema cierra con una pregunta que de ninguna manera agota ni concluye el problema: «Cuándo, cuando, mi amiga, junto a las mismas bailarinas del fuego/ cuándo, cuando, el amor no tendrá frío?». Entre intertextualidades (que podrían prolongarse exponencialmente, al menos en el marco del modernismo y el post-modernismo) e intratextualidades que recorrerían toda la obra (desde el primero de los libros), hasta este poema de la madurez, esta oposición entre protección y desprotección, va dando a luz su significado complejo, por momentos de manera hermética, por momentos en el marco de una reivindicación social y política muy concreta.

16. En el caso del poema que estamos analizando, el poeta se dirige a «mis amigos», estos u otros, amonestándolos en cierto modo porque hablan de «rimas» en un momento en el que el río, desbordado por una inundación, ha dejado sin abrigo a miles de personas que deben abandonar sus casas y se encuentran, precisamente, «a la intemperie».

¿Pero habéis pensado
que el otro cuerpo de la poesía está también allá, en el Junio de crecida,
desnudo casi bajo las aguas del cielo?

17. El mes de «Junio» (con mayúsculas) indica el comienzo del invierno y las «aguas del cielo» la llegada del frío, de las heladas, que tientan además, más adelante, la idea de sacrificio o crucifixión (no muy alejados de aquellos «Cristos del alma» de Vallejo). Basta conocer la fisonomía de las poblaciones de la cuenca del río Paraná, lo que se llama el Litoral argentino, para comprender que esos hombres, mujeres y niños que se ven obligados a vivir de pronto a la intemperie, provienen de los barrios pobres, los fondos aquí sí muy «bajos».

18. El poema es una denuncia social por la situación de los marginados, pero también una advertencia a los poetas amigos: no se trata simplemente de la inagotable confrontación entre una poesía de tipo «social» y una poesía pura, «de la seda». No. La advertencia implica en realidad la búsqueda, como palpando la oscuridad y el silencio en ese desolado paisaje casi invernal, de una definición del hecho poético: el poeta, el verdadero poeta, el que busca la poesía más allá de las meras «rimas», no puede limitarse a la oposición entre la denuncia social o su renuncia en aras de una determi-

nada búsqueda estética, cualquiera sea; el poeta debe interrogar y tratar de comprender el sentido profundo de esa «intemperie».

Oh, yo sé que buscáis desde el principio el secreto de la tierra,
y que os arrojáis al fuego, muchas veces, para encontrar el secreto...
Y sé que a veces halláis la melodía más difícil
que duerme en aquéllos que mueren de silencio,
corridos por el padre río, ahora, hacia las tiendas del viento...
Pero cuidado, mis amigos, con envolveros en la seda de la poesía
igual que en un capullo...

19. Sólo confrontando esa inmensidad la poesía puede encontrar su sentido, el «sentido de la tierra»: sólo así la poesía será, ella misma, «la intemperie sin fin». Y lo será, sobre todo, cuando se tienda, humildemente, para inventar o reinventar aquello que nunca es puesto en tela de juicio: el carácter del amor, la forma, por cierto inagotable, de ir hacia el otro.

No olvidéis que la poesía,
si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,
es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,
cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin
y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amor...

20. El poema termina con puntos suspensivos... Pero, ¿termina o se continúa? La pregunta es legítima si consideramos que el tema central del poema parece no tener fin. El planteo de una intemperie infinita elevada a la categoría de programa poético debe ser comprendido, además, en el seno de una obra en constante expansión, siempre expuesta a lo contingente, siempre desmadrándose en busca, al mismo tiempo, de su cauce original.

4

21. Juan L. Ortiz generó un sistema poético único en la poesía argentina que logra una coherencia incuestionable pero que se propone además en expansión permanente; y generó también una figura de poeta totalmente inédita hasta ese momento, en una reposada y casi sabia marginalidad cuyos rasgos finos y estilizados parecen mimar los del texto. Este crecimiento de la obra, lejos de ser superficial, se percibe en el interior mismo de su sistema poético: en la extensión de los versos, de los poemas y de los libros. Plantearemos algunas reflexiones justamente respecto al límite, el final de ese sistema expansivo, representado quizás por el título de su último libro: *La orilla que se abisma*.

22. A lo largo de su vida Juan L. Ortiz publicó diez libros en pequeñas «ediciones de autor», en tiradas de cien o doscientos ejemplares que repartía entre sus amigos, corrigiendo a mano las erratas en cada ejemplar. Los cuatro primeros libros fueron escritos en Gualeguay a partir de 1924, año de su casamiento con Gerarda Irazusta (la «amiga» por excelencia), que indican la decisión de asentarse en esta ciudad, la de su primera infancia y juventud. Habían quedado atrás años de una cierta «bohemia», con el inicio en el dibujo y en la poesía, con una breve pero intensa residencia en Buenos Aires, hasta que regresa a la ciudad natal, obtiene un puesto en su Registro Civil y se casa, se afianza y nace su hijo Evar. Los poemas de *El agua y la noche* (1924-1933), *El alba sube...* (1934), *El ángel inclinado* (1937) y *La rama hacia el este* (1939) reflejan como las aguas del río sus orillas, este discurrir de lo vivido, intensificándose y al mismo tiempo poniéndose en sintonía con lo que ocurre en el mundo.
23. En 1942 se jubila y ese mismo año se instala en la ciudad de Paraná, donde vivirá hasta su muerte. Un primer momento de inflexión de este sistema puede encontrarse en *El álamo y el viento* (1947), libro marcado por el trasplante de Gualeguay a Paraná, donde aparece el primer poema extenso de la obra, «La casa de los pájaros», que habla de una quinta donde el poeta vivió, en los alrededores de Gualeguay antes de abandonar esta ciudad, primera etapa, sin duda melancólica, de un desarraigo incurable. Los libros sucesivos serán escritos en Paraná, ciudad donde Ortiz vivirá el resto de su vida, en un proceso de madurez de una poética reconcentrada sobre el propio silencio, en poemas que van confirmando un estilo y un repertorio temático bastante preciso: *El aire conmovido* (1949), *La mano infinita* (1951), *La brisa profunda* (1954), *El alma y las colinas* (1956) y *De las raíces y del cielo* (1958). El poema que estamos comentando se encuentra, precisamente, en el vértice de esa madurez. Pero poco después eso cambia de manera radical en un último e inconcluso movimiento de expansión.
24. Como ya se señaló, en 1957 Ortiz viajó a China y otros países socialistas acompañando una delegación del PC argentino que participó de la conmemoración de los cuarenta años de la revolución de octubre. Es el único alejamiento importante del poeta de su provincia natal. A su regreso, profundizó su silencio y dejó de publicar sus propios libros.
25. Un poeta normal, incluso un gran poeta normal, se hubiera detenido en esta etapa (en general, los poetas se jubilan incluso mucho antes). Pero

Ortiz, próximo a los setenta años, inicia en cambio en este momento un último movimiento de apertura, decisivo en su obra. A lo largo de la década del 60, de manera solitaria y silenciosa, acumula un vasto material inédito, tan vasto que duplicará la extensión de todo lo publicado hasta entonces. Se trata de poemas que además crecen en cuanto a su extensión, pero también en su complejidad e intensidad poética.

26. Es difícil reconstruir este vacío de diez años en los que Ortiz no sólo no publica ningún libro sino en el que sus libros anteriores, inhallables y secretos, circulan en todo caso entre las manos de algunos pocos amigos. Poco sabemos de estos diez años de silencio, aunque algunos datos pueden obtenerse consultando la correspondencia que Ortiz mantuvo con Alfredo Veiravé, que trabajando en la preparación de un «estudio» sobre su obra le escribía para pedirle información. En una carta de 1962, Ortiz le cuenta que en ese momento ya estaban definidos los núcleos de dos libros: *El junco y la corriente* (que contiene los poemas escritos durante su viaje a China o que dan cuenta de la experiencia del viaje) y *La orilla que se abisma*. Y menciona como en proceso de trabajo la escritura de *El Gualeguay*, uno de sus poemas centrales, el más extenso de la obra.
27. *El Gualeguay* cuenta la historia del río natal, desde su origen, en el Mesozoico, y siguiendo luego las distintas etapas importantes de su *vida* fluvial –el poblamiento indígena, la conquista española y las consecuentes masacres, el diseño colonial de las «villas», las luchas civiles que produjeron la revolución, la independencia, el enfrentamiento entre unitarios y federales, entre Buenos Aires y las provincias, etc.– para llegar casi hasta las puertas del siglo XX. Esta «historia» del río, cuya materia no es necesariamente cronológica puesto que está contada desde la perspectiva del agua que repite sus ciclos incesantes, es también historia de una escritura, la del mismo poema, que debe continuarse sin cesar.
28. Es decir que a lo largo de estos años «de silencio», Ortiz da forma a los tres libros inéditos que se integrarán, en 1970, a *En el aura del sauce*, que reúne entonces toda su obra poética, pero al mismo tiempo promete una continuación de su libro central dedicado al río. Luego de la publicación de *En el aura del sauce*, Ortiz revisó los tres tomos de la edición consignando las erratas y correcciones en su propio ejemplar e hizo imprimir una hoja con el detalle. Entre las correcciones más importantes podemos señalar la incorporación en *El Gualeguay*, ese poema mayor, de la palabra «Frag-

mento» bajo el título y de la palabra «continúa» al final, entre paréntesis. Esta corrección es importante porque indica el trabajo posterior de escritura: principalmente el de una segunda parte de ese poema. *El Gualleguay* es un poema *in progress*, con un final en suspenso.

29. En un reportaje realizado por Mario Alarcón Muñiz en 1975, Ortiz había declarado: «estoy pasando en limpio ciertas cosas que tenía en borrador, trasapelados ahí, que irían en este cuarto tomo que anuncia ya la Vigil, ¿no?, donde estaría como la continuación de ese poema *El Gualleguay*». Hasta el momento no se encontró ningún armado de ese proyecto. Ortiz muere en 1978 sin haber podido concretar la continuación de *En el aura del sauce* en ese último tomo prometido.

5

30. El manuscrito en poder de Saer llama la atención porque refleja el poema «Ah, mis amigos, habláis de rima...» de manera curiosamente infiel, con mínimas variantes a lo largo del texto, pero planteando una clara desviación al final, precisamente en el último verso¹¹. Me pregunto respecto a las circunstancias en que recibió Saer el manuscrito y por qué lo olvidó o perdió en su momento, a lo largo de las numerosas mudanzas, entre Santa Fe, Colastiné, Rennes y París, recuperándolo recién al final de su vida. Son preguntas que ya no tienen respuesta, puesto que los protagonistas del hecho original, que ocurrió hacia 1957, ya no están en este mundo, pero me gusta dejarlas vibrando ahora entre nosotros. No puedo olvidar la felicidad de Saer, en aquel encuentro de poesía de febrero de 2004, cuando dio con el primer epígrafe de su novela *La grande*. Necesitaba manifestar su agradecimiento, lo repitió varias veces, hacia Roxana Páez, la persona que leyó el poema y hacia los que organizamos el encuentro, por la ocasión de haberle permitido *escuchar* ese poema como bajo otra luz. Todo texto poético, de alguna manera, nos lee a nosotros, a lo largo de nuestra vida, como un espejo puesto al costado del camino. ¿Es nuestro rostro acaso el que cambia

11 En un apéndice al final de su libro *Poéticas del espacio argentino*, Roxana Páez analiza minuciosamente estas variantes que, excluyendo la puntuación y ortografía, son llamativas en la oscilación de determinados modalizadores: la ausencia del vocativo «mis amigos» en v. 14, los cambios de «muchas veces» por «a menudo» en el v.20, de «en ocasiones» en lugar de «a veces» en el v. 21, de «al igual» en lugar de «igual» en el v.27. Y respecto al cambio del final, el del último verso, señala con acierto que el del manuscrito «es más complejo pero quita fuerza semántica al sintagma “la intemperie sin fin”, al alejarlo precisamente del fin» (Paez, 2013; 261).

o es el espejo que envejece? ¿Es siempre el mismo, un poema, aunque mantenga su textualidad? Seguidamente, fue entonces, en aquel «encuentro», no antes ni después, que Saer se acordó de esos versos y de ese manuscrito y que nos lo ofreció, a Roxana y a mí, a ustedes ahora, como se lo habían ofrecido a él.

31. Y ustedes seguramente deberían preguntarse, legítimamente, por qué yo, al recibir la propuesta para participar de esta publicación, pensé precisamente en ese manuscrito. Debo decir, en primer lugar, que se conservan muy pocos manuscritos del inmenso trabajo de producción de los poemas de *En el aura del sauce*. Cabe destacar el caso del Cuaderno Borrador, un cuaderno de tipo escolar donde hay un corpus importante de poemas escritos entre 1924 y 1932, en su gran mayoría incluidos en los dos primeros libros: *El agua y la noche* y *El alba sube...*, pero donde se encuentra además un conjunto de poemas que quedaron de lado, sin publicar, que componen lo que llamamos el *Protosauce*. Puede verse ahí el magma poético que muestra ese primer umbral de la obra. De las etapas posteriores no quedan sino algunos dactilogramas, generalmente con versiones muy próximas a las definitivas¹². En dicho contexto este manuscrito incompleto (comienza recién en el verso 11) de «Ah, mis amigos, habláis de rimas...» tiene el valor de la excepción y es además particularmente interesante por la variante que ofrece al verso final. Recordemos ese final, en la versión definitiva del poema, la que encontramos en el libro *De las raíces y del cielo*:

No olvidéis que la poesía,
si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,
es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,
cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin
y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amor...

32. En el manuscrito de Saer, en cambio, el último verso a partir de «y tendida humildemente», parece no saber o no poder terminar y más bien quisiera prologarse y prolongarse indefinidamente:

Y tendida humildemente, muy humildemente,
hasta devenir su propio amor, fuera entonces de ella misma
amor
el de los ojos abiertos...

12 Puede encontrarse el detalle completo de dichas variantes en las notas a la edición de la *Obra completa*, vol. 2., p.735-830.

33. Se diría que el poema busca su final, que todavía no lo encuentra. No aparece, por ejemplo, esa increíble y utópica imagen que viene a ser como una contra-definición de la poesía como *intemperie* infinita, que instala un contrapunto en el cual reside, por cierto, todo un programa: el «invento del amor». En el manuscrito de Saer se está buscando, o se ha olvidado, esa utopía poética. El poema no encuentra, todavía, su sentido.
34. Sigo preguntándome, sin poder preguntarle a Saer, ni mucho menos a Ortiz (¿lo recordarían?), sobre el momento en que el que fue entregado el manuscrito del poema. Quizás se lo pregunté a Saer y me respondió de manera imprecisa, como era su costumbre respecto a todo lo biográfico, por temor –me digo– de que se confunda lo vivido con lo escrito... Quizás me dijo algo concreto o me dio algún dato preciso, un lugar o una fecha, por ejemplo, que, aunque sea un dato anecdótico, podría ayudarnos a reconstruir su historia, pero si fue el caso no lo anoté y ahora –porque es ahora que descubro el problema– no puedo recordarlo. (Quizás vuelva algún día, mañana o pasado-mañana, pero no es el caso hoy). Como sea, no tengo respuesta.
35. Se me ocurre pensar, como para tratar de reconstruir esa situación perdida, por paralelismo, en otras situaciones similares, en las que el poeta recita poemas o los transcribe de memoria. Juan L. Ortiz tenía una memoria prodigiosa y al mismo tiempo –lo que en este terreno no necesariamente es contradictorio– imperfecta. Solía recordar los poemas con errores, cambiando el orden de los versos, de algunas palabras.
36. En oportunidad del reportaje realizado por Mario Alarcón en 1975¹³, Ortiz recita el soneto «Gualeguay» de memoria, y dice que fue escrito en la misma época del poema extenso del mismo nombre (es decir en 1953) incluido luego en *La brisa profunda*. El periodista comenta: «Este poema es nuevo... inédito», a lo que Ortiz responde: «Sí, pero hace mucho que lo escribí... cuando escribí ese poema largo». Luego del reportaje, el poeta lo transcribe y se hacen copias entre los amigos. Pude acceder a una de esas copias, que se encontraba en Resistencia, en el archivo del poeta Alfredo Veiravé. Se parece al manuscrito de Saer puesto que lleva al pie la firma de Ortiz. El soneto fue publicado luego, en 1976, en la revista *Crisis*, en un

13 Mario Alarcón Muñiz, «El rumor del cosmos», *Diario Concordia*, 12 de septiembre de 1975. Se volvió a publicar en el mismo diario el 2 de octubre de 1988. (Aguirre, 2016; 157-171).

número de homenaje a Ortiz, con motivo de cumplir sus 80 años¹⁴. Y por otra parte hay entre los papeles de Ortiz un borrador del poema, destruido parcialmente, y con algunas correcciones. Tanto esta versión, la dicha en el reportaje y la que transcribiera posteriormente, varían.

37. Hay otro ejemplo, el de los tres sonetos del llamado *Tríptico del viento*. Estos poemas permanecieron inéditos y se publicaron de manera póstuma. Ortiz los recordaba de memoria y los repitió en varias oportunidades. De este modo fue publicado «Artigas (viento del este)» en 1974 en la revista *Gente*, como anexo de un reportaje realizado por Alberto Perrone. Allí Ortiz menciona el proyecto del *Tríptico del viento*, que trata el tema de los caudillos y del federalismo: «El federalismo es una entelequia. En mi poema “Tríptico del viento” sintetizo, de algún modo, el problema». En esta publicación hay una foto del poeta escribiendo y al pie, entre comillas, el siguiente texto: «El poema sobre Artigas lo tengo en la memoria, si me da un poquito de tiempo enseguida se lo escribo¹⁵». Formando parte del mismo tríptico, el soneto «Moreno» fue también recitado y grabado en otra oportunidad. Su transcripción se publicó en la revista *Xul*, junto con comentarios de Ortiz que, mientras recita el poema, se detiene a comentar algunos versos¹⁶. De todos modos, el poema evoluciona en la memoria y al recordarlo Ortiz cambia palabras e incluso pasa versos de uno a otro poema. Y la métrica trastabilla¹⁷.
38. Aceptando esta hipótesis, la de la copia ocasional, debemos considerar la importancia de la memoria en los finales de un poema. El final, el último verso de un poema, es el lugar de tensión donde el poema recordado se olvida con mayor facilidad. Nos sucede de recordar poemas, sobre todo el comienzo y perdernos en el medio... El final es ese lugar de penumbra donde un poema comienza su lucha contra el olvido.

14 «Juan L. Ortiz: los ochenta años de un poeta», *Crisis*, año 4, n° 39, Buenos Aires, julio de 1976, p.64.

15 Alberto Perrone, «La Meca literaria del continente», (Aguirre, 2016; 140). La fotografía y su pie no son reproducidos por Aguirre.

16 «Los poemas perdidos de Juan L. Ortiz», revista *Xul*, n°12, Buenos Aires, 1997, p.7 y 39.

17 Hay un borrador del *Tríptico del viento*, muy deteriorado, donde se encuentran los tres sonetos, en el siguiente orden: Moreno (el Sur), Ramírez (el Norte) y Artigas (el Este). Gracias al trabajo propiamente de restauración de Guillermo Mondejar, hemos podido recomponer una versión «original», que de todos modos presenta algunas dudas. En ese trabajo, para el establecimiento del texto, se han tenido en cuenta además, revisándolas, las versiones de *Gente y Xul*.

39. Podríamos pensar también, en estos casos en que el poema ha sido escrito pero permanece inédito, que al ser recuperado y ser recitado o copiado para los amigos, el autor, Ortiz, ensaya nuevas variaciones en torno del verso final, como un juego o, si se quiere, como una dedicatoria.
40. En el caso del manuscrito de Saer, ambas posibilidades quedan abiertas: la posibilidad de que se trate de una versión anterior, cuando el poema, en ese verso final, todavía no ha logrado su perfil definitivo (que es la hipótesis de Roxana Páez); o la posibilidad de que el poeta, en una suerte de «interpretación» (como lo haría un instrumentista), de manera consciente o inconsciente, atrapados por los engaños de la memoria o *tocando de memoria* e improvisando, de manera deliberada, sigue imaginando resoluciones para el verso final. Ambas posibilidades vibran, indecisas y magníficas, para mostrarnos esa tensión del final del poema, entre la retención y la prolongación, entre la memoria y el olvido, entre lo cerrado y lo abierto.
41. El problema del final del poema se mide frente a estos grandes temas. Y compite, en definitiva, con la muerte. Con razón, en *De vulgari eloquentia*, Dante proclamaba: «Muy bellas son las terminaciones de los últimos versos si caen, con las rimas, en el silencio¹⁸». Ahora bien, a qué silencio se refiere Dante, ¿O al silencio del poema? ¿O el silencio del mundo que la poesía trata, al menos, de distraer y atenuar?
42. La intemperie sin fin. ¿Sin fin?

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, «El final del poema», in *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, traducción de Edgardo Dobry, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2016, p.249-258.

AGUIRRE Osvaldo, *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz, 2da. edi corregida y aumentada*, Buenos Aires, Mansalva, 2016. Este libro es una muy completa antología de reportajes realizados a Ortiz.

GRAMUGLIO María Teresa, Respuesta a la encuesta «Poesía/política, hoy», *Diario de Poesía*, n°37, Buenos Aires, Otoño de 1996, p.24-25.

18 Citado por Agamben (Agamben, 2016; 255-256).

JAKOBSON Roman, «Qu'est-ce que la poésie?», traduit du tchèque par Marguerite Derrida, in *Huit questions de poésie*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 31-49.

LUGONES Leopoldo, «El hermano luminoso», in *José Pedroni, Obra poética*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1999, p.613-627.

MALLARMÉ Stéphane, «Crise de vers» (1896), in *Variations sur un sujet, Œuvres complètes*, Éd. de Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p.360-368.

ORTIZ Juan L., *Obra completa*, 2da edición corregida y aumentada, 2 vol., edición, introducción y notas de Sergio Delgado, Universidad Nacional del Litoral y Universidad Nacional de Entre Ríos, Santa Fe-Paraná, 2020.

_____, «*Estas primeras tardes...*» y otros poemas para la revolución, introducción, selección y edición de Agustín Alzari, Serapis, Rosario, 2012.

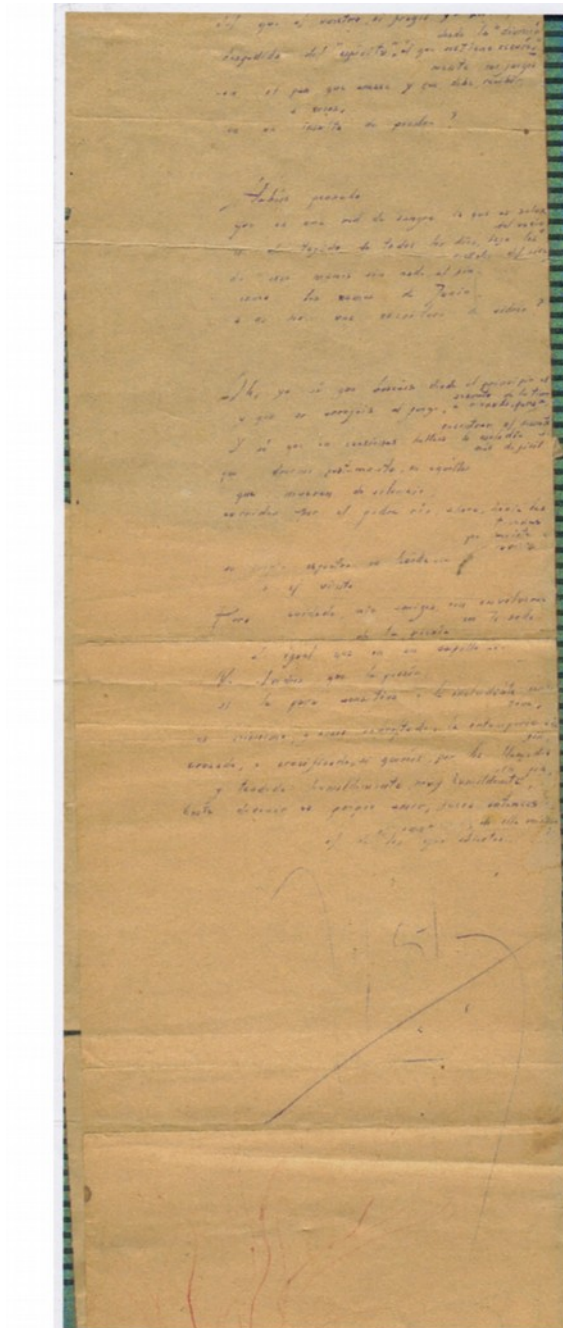
PÁEZ Roxana, *Poéticas del espacio argentino. Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*, Mansalva (colección «Campo real»), Buenos Aires, 2013.

SAER Juan José, « Juan », in *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.

Annexes

Ah, mis amigos, habláis de rimas...
Ah, mis amigos, habláis de rimas
y habláis finamente de los crecimientos libres...
en la seda fantástica que os dan las hadas de los leños
con sus suplicios de tísicas
sobresaltadas
de alas...
Pero habéis pensado
que el otro cuerpo de la poesía está también allá, en el Junio
de crecida,
desnudo casi bajo las aguas del cielo?

Qué haríais vosotros, decid, sin ese cuerpo
del que el vuestro, si frágil y si herido, vive desde “la división”,
despedido del “espíritu”, él, que sostiene oscuramente sus juegos
con el pan que él amasa y que debe recibir a veces,
en un insulto de piedra?
Habéis pensado, mis amigos,
que es una red de sangre la que os salva del vacío,
en el tejido de todos los días, bajo los metales del aire,
de esas manos sin nada al fin como las ramas de Junio,
a no ser una escritura de vidrio?
Oh, yo sé que buscáis desde el principio el secreto de la tierra,
y que os arrojáis al fuego, muchas veces, para encontrar el secreto...
Y sé que a veces halláis la melodía más difícil
que duerme en aquéllos que mueren de silencio,
corridos por el padre río, ahora, hacia las tiendas del viento...
Pero cuidado, mis amigos, con envolveros en la seda de la
poesía
igual que en un capullo...
No olvidéis que la poesía,
si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,
es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,
cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin
y tendida humildemente, humildemente, para el invento del
amor...



Manuscrito del poema "Ah, mis amigos, habláis de rimas"
de Juan L. Ortiz en posesión de Juan José Saer