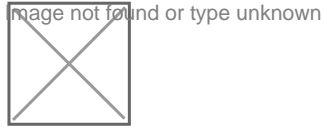


# OSCAR DEL BARCO - POESÍA Y ÉTICA

---

Autor: JUAN L. ORTIZ

---



## IX

Al sostener que la poesía es "el lenguaje cargado de sentido al máximo grado posible", Ezra Pound estableció tres condiciones que son esenciales para la existencia de un poema: el lenguaje, el sentido y la intensidad. Lo que llamamos poesía es la síntesis que los trasciende sublimándolos mediante un proceso de transliteración que instituye, revelándolo, un lenguaje en otro lenguaje. La poesía actualiza un sentido trascendente que está ínsito, pero que es inaprensible, en las palabras, y lo logra haciendo rotar cada palabra hasta descubrir-producir en ella nuevas significaciones. Se trata de la misma palabra mostrando su secreto, y, a la vez, del nacimiento de un lenguaje al que sólo se accede, en una suerte de arqueología estética, a través de sus efectos: lo que se muestra es algo que ya está dado, como el contenido de una semilla, pero que debe darse a luz. Liberando al poema del anacronismo retórico, Pound sentó así las bases para una nueva consideración del procedimiento poético total. Más que una simple analítica lo que puso en juego fue la completa "alteración de la conciencia humana" (1). Esencialmente su proyecto apuntaba a la remoción del ser-poético, pese a que en apariencia se lo pudiera interpretar como la reinstauración de una suerte de método retórico de "vanguardia". Hizo pasar al acto un trabajo-de-escritura que generó en la propia lengua, que hasta ese momento se consideraba la única lengua posible, una proto-lengua implicada, antes de cualquier otra significación, en el "ritmo respiratorio" básico, en un suelo pre-conceptual. En la línea del descubrimiento de Pound fue Charles Olson en su ensayo sobre el "verso proyectivo"(2), quien expuso la necesidad de renovar el verso inglés mediante la utilización de "ciertas leyes y posibilidades de la respiración" como modo de hacer que el poema sirviera "a su fin esencial". Adquirió de esta manera forma teórica una larga tradición de la poesía norteamericana. Oír-respirar se volvieron la matriz primera de la realización del poema en cuanto puesta-en-escena del nuevo lenguaje. En esta perspectiva el punto de referencia evidente fue Mallarmé, quien había compuesto el Golpe de dados como si se tratara de una "partitura" en la cual el tamaño de las letras, la ubicación de los versos, el blanco de la página y la narración de un suceso, constituían los elementos centrales del Poema. Como resultado de un montaje perfectamente hermético, de una escenografía que se condensaba hasta sólo dejar en la página la "gota" última de la pura poesía, o, lo que es lo mismo la "destrucción" de toda poesía. Mallarmé logró, en un acto supremamente analógico, la expresión "órfica" del universo. En la escena, en la página, el blanco se retraía en el punto preciso en que aparecía la letra, pero incluso esta se anulaba en el mismo blanco como silencio del decir poético. Allen Ginsberg reconoció que Pound, al considerar "la forma en que el poema está dispuesto en la página" como "un paradigma del ritmo respiratorio", había podido fijarse en la "sustancialidad de cada vocal" considerándola, lo que fue aceptado como un apotegma, "como si tuviera sentido". Entonces el sentido, fuera de la frase e incluso de la palabra, instalado en la vocal como nódulo del proceso poético, puede entenderse como algo semejante a un anagrama sin fundamento a partir del cual se produce, en un "gesto de

demencia", una escritura doble que atraviesa fantasmalmente toda escritura. Fueron estas "sílabas absolutas" las que posibilitaron la desconstrucción de la métrica inglesa y la instauración de lo que se llamó el verso abierto. La radicalidad de la transformación consistió, en última instancia, como lo señaló Zukovsky, en "poner la mirada, por así decirlo, en el oído", o, como sostuvo Williams, en "romper con el modelo métrico habitual" mediante "la respiración y la reflexión" (3).

Juan L. Ortiz también pensó estas cuestiones propias de la composición poética. Sus poemas se despliegan en la página como una suerte de partitura que, por sobre el sentido de las palabras, pone en juego algo que es propio de la visión y de la audición, las que mutuamente se sostienen y se potencian. No es una idea sino el impulso del verso, incluso por sobre el ritmo, el que rompe la figura clásica del poema apoderándose de la página, y es esta ruptura la que abre el pathos misterioso, por su indescifrabilidad, de la poesía. La poesía como jeroglífico siempre está más allá de su interpretación; el más que la toca sucesivamente es lo poético. Este hallazgo constituyó un acontecimiento en el interior de su concepción estética, y puede vincularse con la necesidad exigida por la respiración de abrirle cauce al flujo de su poderoso impulso verbal. Veiravé sostiene que en esta etapa, "que comienza con su viaje a China y otros países orientales en los cuales encuentra, sin duda, la afirmación de su concepción 'mística' del mundo en contraposición con otra concepción conceptual o lógica", su poesía se "despoja de todas las referencias más visibles y se ubica en un centro donde las comunicaciones verbales obturan el sistema de información. Esta es su nueva experiencia ante un poema que no habla sino que es" (4). Sólo cuando el verso corto de su primera época se une con el verso largo y con el corte de su última época, el poema alcanza su estructura definitiva. El verso cortado (5) fue algo así como una consecuencia natural de la preponderancia del ritmo y no un mero procedimiento formal. El corte surgió del impulso de la escansión frente al continuo lírico. Fue algo del orden de la música (de lo que significa y no de lo puramente "musical") lo que hizo del lenguaje un lenguaje, y de un lenguaje una poesía. Hay que haberlo oído decir sus poemas para comprender esto; leía con un ritmo trastabillante, dubitativo, en el que cada palabra se detenía como extática pero al mismo tiempo avanzaba arrastrada por su intrínseca inmovilidad. Creo que en ningún poeta de nuestra lengua se da un ritmo semejante. Ritmo, repito, que es producto del aliento que sostiene el verso desde su interior, trascendiéndolo, y no del juego de los acentos, de la extensión silábica y de lo que, comúnmente, se entiende por "ritmo". Si se pudiese llamar ritmo a una totalidad espasmódica y al mismo tiempo extática, ese sería el ritmo de su poesía. El aliento trascendente es lo que cuenta. Como si un gran viento dispersara las palabras arrojándolas al desatino de la belleza. No obstante, en la onda única existen espacios entramados que abarcan desde lo místico hasta la vida cotidiana conformando, en su completud, la consagración del canto. La vida es lo que transcurre naturalmente en su "esplendor". Pero esta "naturalidad", consecuencia de un enorme trabajo de elaboración, es simultáneamente un don y un logro. Esto se ve en sus manuscritos: lo intrincado de la composición aparece como un palimpsesto de versos supremamente nítidos y "naturales". En una carta que le dirigió a Veiravé le decía: "No sé... Quizás me ilusione cada vez más sobre el despojamiento o la fidelidad al desarrollo interior o a las reverberaciones, si cabe, del choque... No sé... Eso sí, la urgencia expresiva va en aumento" (6). El fundamento del corte del verso está en la fidelidad a lo que llamó "reverberaciones": ni la adición de un corte arbitrario ni, mucho menos, de un corte pensado. En el carácter trascendente del corte se jugaba cierto destino que iba más allá del destino subjetivo del poeta. Un destino de redención estética. La ruptura del verso realizada por Juan L. Ortiz, similar a la realizada por Pound y Williams, se distingue de la realizada por las vanguardias poéticas por responder a la necesidad del propio poema y no a enunciados teóricos-programáticos; el poema, en última instancia, es soberano: no debe ser así sino que es así. El corte, necesidad ínsita del poema, libera su decir, pero al mismo tiempo es su decir el que se abre paso instaurando la hiancia fónica: el ritmo respiratorio desbroza el campo de la poesía del molde y del esquema de la

retórica. Cada verso se vuelca en el verso siguiente recogiendo la totalidad del poema y proyectándola en lo inédito y necesario de ese abismo en marcha que es la poesía. Esta motilidad de las epifanías funda el extravío de su discurso, sus paradojas, su ilogicidad, su enigmaticidad y las múltiples diferencias de sus lecturas. Así el poeta, dejándose, arma su "partitura" en la página blanca obligándola a abandonar el receptáculo pasivo del modelo fijo para convertirse en un campo de fuerzas fónicas en acto. En el "Prefacio" a *Un golpe de dados*, Mallarmé había reconocido que "la única novedad del conjunto es la manera en que las líneas están espaciadas", y que "de este empleo descarnado del pensamiento, con sus contracciones, prolongaciones, huidas, o su dibujo mismo, resulta una partitura para el que quiera leer en voz alta", agregando, para concluir, que "había una influencia extraña: la de la Música oída en el concierto". Es en consonancia con este espíritu mallarmeano que Juan L. Ortiz produjo su revolución cromática en el orden poético partiendo, antes que nada, de la sabiduría del idioma cotidiano. Y también en este punto se diferenció del trabajo de las vanguardias, ya que mientras por un lado producía un movimiento de extrema libertad compositiva, por el otro recogía con absoluta paciencia los matices, modismos e improvisaciones de su propia lengua hablada; su instinto verbal recogía los sonidos dispersos en el habla, y éstos funcionaban como puntos de fuga dentro del cuerpo orgánico del poema; una sucesión de estallidos que descontrolaban tanto el orden material como el orden ideal del ritmo. Refiriéndose al impacto de la música en la constitución, en el trabajo poético de Juan L. Ortiz, Hugo Gola sostiene que "El equilibrio lo establece -como sucede en la música actual- mediante una variación en la intensidad tímbrica en una pura relación de sonidos, y una compleja vinculación de sentidos... Por eso la reiteración temática no constituye nunca repetición sino más bien cumplimiento de una 'ley formal de fantasía' que preside toda la obra de Ortiz" (7). Pero son dos las músicas que "ejecuta" el poeta: una es la música cósmica que fluye a través de toda su obra ("Yo, Otoño, sólo quiero decir la misteriosa música en que flotamos" (I, 64)); la otra es un esquema musical que actúa como "horma" del poema. Para ambas músicas, tanto para la oíble como para la inaudible, hay que tener el "oído sutil", pues ambas son la música. El poema dice la música del universo, pero la música del universo es la música que es su poesía. Este es el problema: somos los oyentes y al mismo tiempo las cajas resonantes de esa música única; ella se hace en nosotros haciéndonos. La primera música se da misteriosamente en lo sensible; el misterio se debe al hecho de que es audible en lo inaudible de una música previa. La segunda, más que al misterio, pertenece a lo impenetrable: también ella está allí brindándose en lo sensible (veo y oigo el poema tal como indicaba Mallarmé), pero no obstante su composición secreta (secreta incluso, y tal vez ante todo, para el propio poeta) se reserva, produce un efecto sin que en ningún momento pueda saberse por qué produce dicho efecto. Simplemente una sucesión de palabras colocadas de tal o cual manera en una página blanca producen tal o cual efecto. La diferencia está en que mientras una música mira hacia el hombre la otra mira hacia lo desconocido; y si bien sus acordes se unen en el instante de la revelación de la poesía, después el eco sigue itinerarios opuestos, si bien llevando cada uno algo del otro, sin discordancia. Juan L. Ortiz conocía en general las corrientes musicales modernas. Había seguramente meditado sobre el corte producido en la música clásica por Schoenberg, Webern y Berg. El desarreglo del clasicismo, que permitió el nacimiento de la música atonal, debe haberlo influido respecto a su idea de partitura, de nódulo sonoro, de frase, de ritmo e, incluso, de melodía (8). Pero mientras la revolución musical tendía hacia una severa abstracción expresionista, cuyos equivalentes en la poesía alemana fueron Trakl, Benn y Celan, su obra lírica apuntaba a una sublimación de la renovación cromática en el interior de un panteísmo celebratorio. En lugar de encerrarla en la tragedia del sujeto abrió su poesía a un mundo múltiple donde tanto la beatitud como el dolor se mancomunaron en la instancia redimiente de la belleza. En este sentido sus afinidades se inclinarían hacia algunos músicos contemporáneos que sufrieron fuertemente la influencia del pensamiento religioso oriental: por ejemplo hacia Cage, quien dijo que le "gustaría que sus obras abiertas se considerasen nunca acabadas"; o hacia Stockhausen y su idea de que "la música pone al hombre en contacto con el ser supremo del Universo". También para Juan L.

Ortiz, los poemas son como fugas que podrían continuarse indefinidamente, y como contactos de intensa comunión con lo inefable. Se trata tanto de afinidades electivas como de cierta dispersión inmanente de la misma música. Las afinidades muestran la participación en una perspectiva isomórfica donde incluso hasta la tragedia adquiere un tono distinto al de la desesperación y la desesperanza del expresionismo: el "trino" de Penderetzki, por ejemplo, tiene profundas concomitancias con esos momentos en que el poeta grita de dolor, pero con gritos de purificación y de redención. Lo que piensa de la música se manifiesta en su poesía. En su entrevista con Alicia Dujovne dice que utiliza palabras francesas "por razones eufónicas, porque la lengua castellana en un contexto melódico es expresiva, no digo lo contrario, pero demasiado fuerte y rompe la línea o el... cómo diría, el 'relente' melódico... y yo lo siento así y no me lo propongo por retórica sino como ligado a la propia cosiiiita que uno tiene que decir", agregando que esos "son trabajos inconscientes de la 'transcripción', ¿no? transcripción en el sentido de los surrealistas, aunque sin mucho enfatizar, sin creer que es el 'ángel' o la 'Visita' que viene hacia el poeta, y sin embargo es así, es como un medio... para que pasen a través algunos ecos o reverberaciones... apenas... Acentúo las íes, sí, es cierto, yo encuentro esa letra femeniina y con timbres de cascabel, de cristal... ¿no? Y cuando fui a China supe que en los poemas chinos hay una alternancia de sonidos... uno es mate y el otro cristalino, y los finales son siempre cristalinos con i, y entonces descubrí que yo había hecho lo mismo sin saberlo, sólo por mi deseo, ¿no?, de evitar la densidad, de dejar la cosiiiita suspendida, que se evapore, que se pierda", Ese "por mi deseo" es la "ley de fantasía" que menciona Gola, o el puente donde se produce la efusión creativa. Un verdadero oficiante jamás ignora que hasta el acto aparentemente más simple, en este caso la i, puede asumir la significación trascendente del oficio. "Oficio" en la acepción pavesiana de la palabra, juntamente un oficiante y un artesano que modelaba el poema a partir de una sabiduría tanto espiritual como corporal. Fue por esta razón, dice Veiravé, que nunca "terminaba de corregir y aprobar o modificar textos y ordenamientos definitivos, manteniéndose en vigilia durante semanas y noches de insomnio para no perder el hilo..." del poema. "Reverberaciones" o "ecos" son los que pasan a través de ese "medio" que es la poesía, pero reverberaciones y ecos ¿de qué?

Juan L. Ortiz también estuvo abierto a los cambios fundamentales que se habían producido en el orden pictórico. Veiravé se refiere a la influencia de Monet, quien -dice- intentó crear una "monumental gama de abstracciones colorísticas", y recuerda las palabras con las que el poeta se refirió a la imagen diciendo que reflejaba "la actitud esencial del alma ante lo absoluto, lo que determinó un procedimiento especial de disociación e integración, en una palabra, la técnica más secreta y a veces inconsciente del poema, su coherencia fundamental que respondía aquí a las últimas respuestas del cosmos" (10). Pero no se trata sólo de Monet sino también, y es posible que en primer lugar, de Kandinsky, de Klee y de Mondrian, especialmente cuando se refiere al secreto de la disociación y de la integración en una nueva realidad estética, pictórica en unos y poética en el otro. El texto citado marca con claridad lo que hemos dicho de la donación, ya se refiera a las "últimas respuestas del cosmos" o a la técnica "más secreta" e "inconsciente" del trabajo poético; conciencia extrema del modelado pero inconsciencia del espíritu que sostiene la poesía como medio o como dimensión, tanto espacial como auditiva. La imagen, por otra parte, se vincula con la actitud mística de reconocimiento del orden cósmico o absoluto. J. J. Goux ha señalado que "Es muy poco decir que la pintura abstracta, en su triple origen (Kandinsky, Mondrian, Malevitch) es mística. Parece imposible comprenderla sin subrayar la vinculación entre la economía de la representación figurativa, es decir la prohibición de figurar, y lo que está en juego en los espiritualismos más abstractos y rigurosos: en especial lo que los excede del lado de la teología negativa o de la vacilación mística, la que siempre vuelve a decir que 'Dios es nada', es decir, si se quiere, un cierto vacío solar que no puede significarse pero que es fuente de todo sentido, un cierto más aquí y más allá activo e irradiante al que toda tentativa de figurar volvería a recubrir"(10). El misticismo, el orientalismo, la placidez, la beatitud y la generosidad de Juan L. Ortiz constituyen algo así como el reverso de los cortes, los deslizamientos, los

blancos y las fugas que permean su escritura haciéndola flotar como una nube en continua formación y disolución, extraña a todo "progreso". Sin negarse a los reclamos sociales y políticos del mundo supo, no obstante, preservar el ámbito de una soledad que más allá de cualquier tipo de egoísmos le permitió permanentemente vivir en estado de éxtasis poético. Los "reclamos" se cumplían en la aquiescencia y en la mancomunidad con el conjunto de los seres y las cosas. Las figuras poéticas que E. Serra llama "figuras de repetición", ¿no tocarán, por sobre toda retórica, una zona inaccesible al conocimiento? ¿La insistencia repetitiva no expresará acaso el deseo de una quietud trascendente?, ¿no introducirán en el espíritu cierta rememoración originaria y cierta invencible nostalgia de la unidad? La reiteración aplaca a la criatura predisponiéndola al inicio de la ascesis poética. Una ascesis singular, hecha de estallidos más que de movimientos, de instantes desprovistos de temporalidad, de "blancos". Esta es la causa por la que al leer el poema se pierde pie desde el comienzo. Nada se quiere decir sino que todo es dicho, pero en el decir se abre paso el estupor de su más allá, de su "secreto" y de su silencio. En este sentido Juan L. Ortiz utiliza palabras que producen una suerte de hueco o de rizo en la eufonía del poema, como en este verso:

Quando digo China es una ramita la que atraviesa, olivamente, el aire. (II, 202).

"Olivamente" corta de manera abrupta el discurrir del discurso poético (E. Serra vincula las terminaciones en mente con un "tono de bajo, con la gravedad de la duda, de la angustia, la ironía o la certeza"); lo mismo que "eléctricamente" en este otro verso: "solían punzar, ay, o abrir, eléctricamente, la muerte" (III, 17); y de tantos otros por el estilo. Es como si para acceder a una mayor amplitud de la visión el poeta introdujera vacíos en la continuidad del discurrir, igual a ciertos trazos brutos utilizados en la pintura llamada "conceptual": de pronto, en el deslizamiento calmo de las palabras surge "olivamente" o "eléctricamente" produciendo una suerte de suspenso que nos vuelve conscientes de la inmovilidad, como si de una manera críptica nos advirtiera que en la rapidez del movimiento todo permanece quieto, ¡olivamente! ¡eléctricamente! Pero dejando, a la vez, que el poema siga su curso, ahora en una nueva y más alta intensidad. Todo este procedimiento, "secreto", "inconsciente", apunta a intensificar el papel esencial de la visión ("lo quevi, lo sagrado sea mi palabra" dice Hölderlin (11), y Rimbaud llama a la necesidad de la "videncia"). La visión como espacio o modo donde lo sensible y el espíritu retornan al algo que es (no es) (\*) reino y luz en la conjunción del suceso del hay sin fundamento. El poeta logra esta develación a través de un conocer que no conoce nada ("olivamente") porque no es cosa sino criatura donada, lugar (no lugar) (\*) en el que los estados y las constituciones subjetivas ceden a la poesía.

(1) Allen Ginsberg, "El aliento poético y la usura de Round", en *El poeta y su trabajo*, IV, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985, p. 110

(2) Charles Olson, "El verso proyectivo", en *El poeta y su trabajo*, II, ídem, 1983, p. 29 y ss.

(3) William Carlos Williams, "Fragmentos", en *El poeta y su trabajo*, IV, ídem, p. 132.

(4) Alfredo Veiravé; "Juan L. Ortiz – La experiencia poética", Ed. Carlos Lohlé, Bs. As., 1984, p. 203.

(5) Alfredo Veiravé, ídem, p. 102: "La poesía-pintura de los chinos parece presidir desde el principio las aventuras caligramáticas del poeta entrerriano... el uso de los cuerpos mínimos de las palabras ponen en evidencia, en esa obstinada graffía liliputiense de sus ediciones, una forma particular que armoniza con los espacios en blanco de las grandes hojas... El poema es visualmente una constelación de signos en el espacio".

(6) Alfredo Veiravé, cit., pp. 180-181.

(7) Hugo Gola, en Juan L. Ortiz, I, p. 13.

(8) Alfredo Veiravé cita estas palabras de Juan L. Ortiz: "Usted toma un gran músico, Debussy por ejemplo, desde las primeras notas hasta las últimas, ciertos principios de acordes, ciertas notas se repiten. En Ravel lo mismo. Ravel, por ejemplo, yo reconozco en seguida sus timbres. En Debussy para mí ciertas notas le dan el color, no en el sentido impresionista, sino que le van dando clima, participan de otro clima, de otro desarrollo, de otra peripecia", cit., pp. 149-150.

(9) Alfredo Veiravé, idem. p. 180.

(10) J. J. Goux, Les iconoclastes, ed. Du Seuil, París, 1978, p. 93.

(11) Este verso fue publicado con una coma después de la palabra "sagrado", la que en el texto manuscrito original no existía. Heidegger, al aceptar la coma, interpretó que el poeta vio lo sagrado. En El diálogo inconcluso, Blanchot, por su parte, interpretó que el poeta vio que su palabra ha de ser lo sagrado; el poeta no puede ver lo sagrado porque lo sagrado no se ve; lo que ve o comprende es que su palabra debe ser sagrada; no dice: lo sagrado es mi palabra, sino lo sagrado sea mi palabra; algo propio de la invocación y del ruego.

(\*) En el original, las palabras "es" y "lugar" están tachadas con una cruz, lo que fue imposible de reproducir, dadas las características del formato Word; por eso dichas palabras aparecen en forma negativa entre paréntesis (NOTA del consejo Editorial).

## X

Hay un pensamiento poético que viene de la poesía, que no considera a la poesía como un objeto de conocimiento sino que se deja tomar por la poesía para que ésta hable como poesía. El "origen" moderno de este pensamiento se encuentra en el llamado "romanticismo" alemán. Los nombres más conocidos fueron los de Novalis, Arnim, von Kleist, Schlegel y Hölderlin. Las ideas fuertes de este movimiento cultural que también abarcó a la pintura y a la música, se proyectó posteriormente en Nietzsche y en Mallarmé llegando hasta Rilke, y, más cercanos, hasta Paul Celan e Ives Bonnefoy, entre otros. Los calificativos de románticos, simbolistas y expresionistas o surrealistas, carecen hoy de un valor referido a la cosa poética como tal. Tanto Hölderlin como Mallarmé no pueden ser considerados estrictamente como románticos uno y como simbolista el otro, ni Paul Celan como expresionista o surrealista. El rasgo que los caracteriza y los mancomuna es que todos consideran a la poesía como algo trascendente y al poeta como una suerte de médium de la trascendencia. Ya en el Systemfragment de 1797 Hölderlin, Hegel y Schelling sostuvieron que la poesía, por cuanto posee una "dignidad superior" a la de la filosofía, debía volver a ser, como lo fue en sus comienzos, la "maestra de la humanidad"(1). La idea de que "la belleza", al hermanar a "la verdad y a la bondad" en una única manifestación, adquiriría un carácter trascendente, era una idea que más allá de la división en escuelas y corrientes abarcaba al conjunto de lo que podríamos llamar el orden cultural de la época. En su poema Eleusis, significativamente dedicado a Hölderlin, Hegel sostuvo que sólo la poesía puede acceder, mediante la "dilución" del poeta, a la infinitud, en tanto que al pensamiento "le extraña y asusta el infinito". Fue el "espíritu científico" y sociologista del positivismo, que se extendió hasta las diversas corrientes formalistas y estructuralistas de nuestra época, el que desplazó y desvalorizó las teorías y, consecuentemente, las obras (2), muchas de ellas auténticas obras maestras, del romanticismo. El materialismo positivista no podía aceptar la concepción "romántica" del poeta, el cual, como lo definió Schlegel y Schelling, es el que "percibe en sí lo divino y se sacrifica, negándose a sí mismo, para anunciar, comunicar y presentar, lo divino a todos los hombres", realizando, y esta es su última esencia, la presentación del infinito (3). Quien retomaría estos pensamientos, desarrollándolos hasta hacerlos culminar en una concepción "órfica" del universo, fue Stéphane Mallarmé. Sostuvo que la poesía es la "expresión mediante el lenguaje humano

vuelto a su ritmo esencial, del sentido misterioso de la existencia". Sólo la poesía -agregó- da "autenticidad a nuestra estadía", constituyendo la "única" tarea "espiritual" digna de los hombres. Llegó a pensar, bajo la influencia de Hegel, en la existencia de una "realidad misteriosa" que, como afirma O. P. Walzer, "podía confundirse con el Espíritu dándole un sentido al universo". La poesía se transformó, así, en un "medio para abolir el mundo material y superarlo para crear, más allá de las apariencias, un mundo de Nociones puras donde se revele la belleza inmarcesible al mismo tiempo que las leyes del Universo en tanto que ellas son la encarnación del Espíritu" (4). En este sentido sólo el extremo "sacrificio" del poeta es el que puede hacerlo merecedor de la gracia de la creación. Sacrificio por cuanto el poeta debe dejar de ser para que surja el espacio donde se produce la donación de la poesía. A ese punto de supremo despojo Mallarmé lo llamó "acto de locura", y cuando llegó a él a través de su trágica experiencia interior, consideró que estaba muerto (en una carta a Cazalis le dijo que estaba "perfectamente muerto"). La muerte aparece, entonces, como condición del poema. Pero hay que entender la palabra muerte como transfiguración de la finitud. La "explicación órfica" es, precisamente, un más-de-muerte sólo inteligible fuera de la órbita, conceptual y vital, de la metafísica. Su posthegelianismo se expresa en su idea de la "desaparición elocutoria" del poeta, el cual, al desaparecer, y sólo así, le cede "la iniciativa a las palabras"; son las palabras como tales, sin-poeta, las que crean el poema mediante lo que llamó el "juego insensato de escribir". A su vez en la concepción órfica del universo se expresa su postsimbolismo y su superación del llamado "arte por el arte" (ver en sus Oeuvres Complètes, pp. 366 y 481). La "desaparición" debe entenderse en un sentido estricto: es desaparición del poeta entendido como auto-conciencia creadora; y únicamente esta desaparición, de la conciencia constructora y vigilante, permite "hallarse cara a cara con lo Indecible, lo puro, ¡la poesía sin palabras!"; poesía en la que "El opulento silencio entre las palabras nutre puramente el espíritu"; este silencio debe entenderse como el borde de otra voz, vale decir como la voz de lo "indecible"; silencio de inmensidad y no de nada; palabra de la voz en cuyo eco el poeta desaparece. Esa voz sólo se da en la "perfecta" muerte; no en una muerte común, donde todo se aniquila, sino en la perfección, lograda incluso como obra de arte, de una extinción de apetencia y de intención: lo perfecto es el vacío cavado en el espacio material y en el tiempo ideal para posibilitar el nacimiento de la criatura de un canto sin sostén. Sólo ubicándonos en esta perspectiva puede entenderse que el lenguaje haya sido para Mallarmé "una mediación hacia una realidad trascendente" más que "un medio que los hombres usan para comunicarse sus pensamientos" (5). Todas estas ideas, más su llamado "al fondo de éxtasis, espiritual y magníficamente iluminado, que es lo puro que llevamos adentro de nosotros mismos" y su transmutación de la Idea en modo de vida vuelto poesía, deben haber conmovido profundamente a Juan L. Ortiz, quien en una auténtica línea mallarmeana planteó, en su conferencia sobre la "poesía nueva" pronunciada en 1934, el "imperativo ético de la poesía" como "manera de vivir" donde, a consecuencia de "una conjunción o un destino", la obra y la vida "se compenetran absolutamente". "Imperativo" no significa violencia sino condición de posibilidad: no es posible acceder a la poesía sin transformar la propia vida en el sentido de la muerte; más que de una ley se debe hablar de una apertura emotiva a una posibilidad: el camino a la poesía implica el recorrido de un camino de iniciación, de una ascesis; la poesía necesita, para poder brindarse, la disponibilidad que es propia del abandono; disponibilidad que asume el momento creativo como "videncia" o lo más alto de la ética, su cercanía a lo "indecible".

Otra de las relaciones fundamentales que mantuvo Juan L. Ortiz fue con Rilke: "yo hablo siempre en este campo -le dijo a Zito Lema- con un lenguaje rilkeano". Una relación, digámoslo desde el comienzo, que incluye cercanía y atracción al mismo tiempo que distancia y diferencia del modelo; hay una similitud espiritual de fondo pero la composición del poema ortiziano sigue su propio rumbo: tanto su vocabulario como el "modo" del impulso y de la construcción son distintos. Mientras Rilke produce una condensación extrema del enunciado poético, en Juan L. Ortiz el poema posee un ritmo expansivo, que es fruto de continuos e interminables agregados, de manera que el discurso, en lugar de volverse hacia sí en busca de un centro único se abre en

círculos cada vez más amplios, disipándose hasta volverse un casi inaudible e ininteligible balbuceo: a Alicia Dujovne supo expresarle su deseo "de evitar la densidad, de dejar la cosiiiita suspendida, que se evapore, que se pierda...". Mientras que Rilke es dominado por una fuerza lírico-conceptual que asciende rápido hacia su centro y allí se fija para irradiar a-posteriori sobre el conjunto, de manera que podríamos simbolizar su poesía mediante una estructura cristalina, la poesía de Juan L. Ortiz sólo puede compararse con la estructura evanescente de la nube. La utilización constante de puntos suspensivos al término de los versos muestra el proceso de elevación del poema hacia lo más abierto. En tanto Rilke avanza hacia un punto interno de máxima síntesis, Juan L. Ortiz va hacia afuera, deslimitándose, hacia la intemperie. También existe una gran diferencia en relación con el tipo de "inspiración" que los caracteriza: para Rilke la inspiración es un momento privilegiado, de una intensidad arrebatadora, que lo sojuzga (se sabe que entre el comienzo y el final de las Elegías transcurrieron alrededor de diez años de espera), mientras que Juan L. Ortiz vive inspirado. Esta diferencia presupone a su vez diferencias metafísicas: Rilke es un ser angustiado que trata de liberarse de la angustia construyendo un mito órfico semejante al de Mallarmé; en cambio Juan L. Ortiz vive en un panteísmo místico gozoso: tanto su vida como su obra fueron atravesadas y sostenidas por un éxtasis jubiloso que levantaba lo trágico hacia su resolución en el canto. Rilke debía luchar (6) para obtener lo que en Juan L. Ortiz se daba casi "naturalmente". Esto se manifiesta claramente en la manera en que ambos comienzan los poemas; mientras en Rilke el comienzo es casi siempre abrupto: recordemos que el primer verso de la primera Elegía ("¿Quién si yo clamase me oiría desde los órdenes angélicos?") le es dictado por una voz atronadora en medio de la tormenta, que después él sigue la voz, pero cuando ésta se corta entra en el tiempo eterno de la espera; sólo años después la voz recomienza su dictado en medio de lo que en su carta a la princesa Tour und Taxis llamó un "huracán espiritual". En Juan L. Ortiz, a la inversa, la poesía fluye constantemente; incluso podría decirse que los títulos de los poemas y de los libros cortan algo único y homogéneo; lo que existe es un solo poema escandido en una multiplicidad de momentos, de intensidades y "tiempos" en el interior de un único ritmo in-terminable; en el flujo lírico los finales se suspenden hasta que el mismo, único, poema recomienza en otros; son finales evanescentes, sin final, sometidos a una constante disolución y recomienzo que articulan el decir y el silencio mediante un sistema hasta cierto punto arbitrario de pausas e incitaciones. Para Rilke los finales son una suerte de mirada desde lo alto, una mirada de recapitulación y de dominio del todo, un da capo que se proyecta en una apoteosis. El "lenguaje rilkeano" del que habla Juan L. Ortiz no se vincula por lo tanto con la estructuración del poema sino fundamentalmente con su espiritualidad, con la idea estética y con la idea del poeta considerado como destino, con la aceptación de una carga trascendente y de una vida en consonancia con la responsabilidad que este hecho implica. Uno de los aspectos centrales de la concepción órfica de Rilke es deudora tanto de los románticos como de los simbolistas. En particular su idea de Dios, y, conjuntamente, su idea de ángel. El Dios de Rilke es un Dios sin cualidades; en 1923 le escribió a Ilse Jahr diciéndole que "las cualidades son retiradas a Dios, que se ha convertido en lo Indecible" (7). Su creencia es patética; por un lado el retorno de Dios al mundo, sus cualidades "vuelven a la creación, al amor, a la muerte, y esto en oposición a la Iglesia que confinaba a Dios en un más allá (8); pero, por otro lado, el Dios es despojado absolutamente de cualquier cualidad, de cualquier palabra, volviéndose así lo Indecible. Esta presencia y esta indecibilidad simultáneas instaurarían, si no fuese por el ángel, un abismo insuperable entre Dios y la criatura. Según Angeloz el ángel constituye la "clave de bóveda" de las Elegías. De acuerdo con una línea interpretativa plotiniana y neoplatónica el ángel de Rilke sería lo que habitualmente se entiende por Dios: el que carga con sus "cualidades" y el mediador entre el hombre y el esoindecible; o, dicho de otra manera, si Dios, en cuanto absoluto, es por principio incognoscible e indecible, entonces el hombre está en contacto y sostenido por una emanación, y es a ésta emanación a la que Rilke llama el ángel. En una carta de 1913 sostuvo, refiriéndose a los ángeles de El Greco, que el ángel había dejado de ser "antropomórfico" para convertirse "en el flujo que pasa a través



de los dos reinos" (9). La mediación no se produce entre dos cosas sino entre dos reinos, el visible y el invisible, interpenetrándose en lo mismo: entre ellos se establece una "eterna corriente" donde "señorea" el ángel. No se trata de un punto ideal; el ángel toca y excede al hombre, en una suerte de inspiración y de expiración. En el hombre existiría un abajo, que es la naturaleza, y un arriba que es el ángel. Pero el ángel, al mismo tiempo que lo sostiene, es el punto de contacto con lo Indecible, viene de éste y sustenta al universo en su totalidad. "El ángel - dice Mandrioni- es la cifra ontológica de este exceso; es el 'exceso' vuelto hipóstasis; es lo que trasciende, consolidado sobre su propia base" (10). El ángel es el aliento carnal y espiritual del hombre, su proyección en lo superior, y en tal sentido es que puede definirse al hombre como un ser angélico, en posesión del ángel, en cuanto poseedor y poseído. El hombre no es el ángel pero tampoco es absolutamente distinto al ángel; algo, un murmullo, los enlaza. Frente a la lejanía de Dios el ángel es su proximidad, el punto de encuentro como visibilidad y como imposible, como mismidad y diferencia y no como substancias. Dios no podría acceder a los seres sin anonadarlos, por eso el ángel es en realidad un suavizamiento de su poder, el que posibilita la permanencia de las formas. El ángel, entonces, como emanación de Dios y del hombre en la profundísima espacialidad amorosa de nuestra condición. Lo que no puede decirse de Dios sin caer en la idolatría, y todo lo que se diga de él es en última instancia idolátrico, puede decirse confiadamente del ángel a causa de su intimidad con lo humano, en lo humano. Todo está cubierto por lo invisible y el hombre es un constante fluir hacia esa invisibilidad. Rilke le dice a W. von Hulewics que "El ángel de las Elegías es aquella criatura en la que ya parece cumplida la transformación de lo visible en invisible", y que "todos los mundos del universo se precipitan hacia lo invisible como a su realidad más cercana y honda". Se trata del ángel que recibe la transformación, del ángel considerado como lo "invisible real". Hay una imposibilidad de definir al ángel. No se lo puede considerar ni como una realidad objetiva ni como realidad subjetiva. No puede aplicársele ni siquiera la categoría de ser. De esta manera se toca un límite categorial abriéndose, al mismo tiempo, la posibilidad de un plus inefable que interrumpe abismalmente toda lógica. El Dios indecible excede, como señaló el Pseudo Dionisio, toda nominación, y la excede con un exceso absoluto. De allí que lo Indecible sólo asciende en el decaimiento del hombre; pero hay que respetar esa imposibilidad de decir, la que no se refiere a una nada de algo sino del hombre, en la medida en que su lenguaje carga con una ruptura o una lejanía esencial. En esa sola dimensión la "palabra poética" se muestra como una fuerza "capaz de lograr desprendernos de esta tierra visible y de su atracción" (11). El canto consume lo visible en lo invisible, en la celebración. El poeta es quien dice: celebro. Celebra la comunión nombrando y creando, con el nombre y en el sentido órfico de revelación, a la "cosa" y al "mundo", a los que eleva como ofrenda a lo invisible.

(1) G. W. Hegel, Escritos de juventud, Fondo de Cultura Económica, México, p. 220. Este texto, publicado por primera vez en 1917 por Franz Rosenzweig, también le fue atribuido a Hölderlin; está, incluso, en sus Ensayos, (Hiperion, Madrid, 1976). En "Para una mitología de la razón", Arturo Leyte sostiene que este "extraño texto" puede ser considerado, "con argumentos de igual peso, tanto de Hölderlin, como de Schelling o Hegel" (revista Er, Sevilla, n2 15, 1992).

(2) Es sintomático que los grandes poemas tardíos de Hölderlin recién fueran publicados por Norbert von Hellingrath en 1916.

(3) F.W.J. Schelling, "Filosofía del arte", en El entusiasmo y la quietud, (antología del romanticismo alemán), Tusquets, Barcelona, 1979.

(4) Pierre-Olivier Walser, Stéphane Mallarmé, Pierre Seghers, Paris, 1963, p. 216.

(5) Guy Delfel, La estética de Stéphane Mallarmé, Assandri, Córdoba, 1960, p.155

(6) J. F. Angelloz, Rilke, Sur, Buenos Aires, 1953. El autor transcribe la siguiente carta de 1915: "...creerá usted si le digo que desde hace un año avanzo paso a paso en un desierto de asombro y de dolor; sufro, nada más, y me falta hasta el menor estímulo para la acción, pues yo podría combatir por todos, pero contra nadie. ¿Habrá un dios con bastante dulzura para curar la enorme

llaga en que Europa entera se ha convertido?" (p. 205). También se pueden leer sus últimas cartas en Ph. Jaccottet, Rilke por sí mismo, Monte Avila, Caracas, 1974.

(7) J. F. Angelloz, cit., p. 226.

(8) Ídem., p. 239 (la cita es de F. J. Brecht).

(9) Ph. Jaccottet, cit., p. 77

(10) Héctor D, Mandrioni, Rilke y la búsqueda del fundamento, Guadalupe, Buenos Aires, 1971, p.182.

(11) Ídem., p. 101.

(Extractos del libro: DEL BARCO, Oscar; "Juan L. Ortiz – Poesía y Ética", Capítulos antepenúltimo y penúltimo; Alción Editora, Córdoba, 1996, publicados con la expresa autorización del autor.)

Oscar del Barco ha sido director del Centro de Investigaciones Filosóficas de la Universidad de Puebla, México, y profesor de Teoría Política en la Universidad Nacional de Córdoba. Participó en la dirección de las revistas Pasado y Presente y Nombres. Ha traducido, entre otros, a Jacques Derrida, Georges Bataille y Jean-Paul Sartre. Ha publicado las siguientes obras: [La intemperie sin fin](#) (Alción Editora, 2008); [Diario](#) (Alción Editora, 2007; [Poco \(Alción Editora, 2005\)](#) ; [Exceso y Donación](#) (Biblioteca Internacional Martin Heidegger, March 2004); [Dijo](#) (Alción Editora, 2000) ; [Juan L. Ortiz . Poesía y ética](#) (Alción Editora, 1996); [El abandono de las palabras](#) por (Centro de Estudios Avanzados, U.N.C., 1994); [La intemperie sin fin](#) (Universidad Autónoma de Puebla, 1985); [El otro Marx](#) (Universidad Autónoma de Sinaloa, 1983); Esbozo para una crítica de la teoría y la practica leninista (1980); [Infierno](#) (1977); [Esencia y apariencia en El capital](#) (Instituto de Ciencias de la Universidad Autónoma de Puebla, 1977); [Variaciones sobre un viejo tema](#) (Ediciones Caldén, 1975) y Memoria de aventura metafísica (Editorial Universitaria de Córdoba], 1968) Paperback .