

# Un cielo de inmanencia: poemas estacionales de Juan L. Ortiz



Silvio Mattoni

CONICET - Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba. Argentina.

*Recibido: julio de 2021*

*Aceptado: julio de 2022*

## Resumen

Este artículo procura realizar una lectura inmanente de algunos de los últimos poemas publicados de Juan L. Ortiz, que se relacionan con la cuestión del tiempo. En ciertos casos, las fechas brindan esa indicación temporal; en otro, se interpela a una estación del año. Los poemas se dedican pues a una observación del paisaje en determinadas circunstancias temporales, que en los testimonios del poeta adquieren alcances filosóficos sobre la función especulativa de la poesía como género. En nuestra lectura, la imagen del tiempo, entre la fluidez y lo discontinuo, se relaciona con el ritmo, con las rupturas de unidades métricas y sintácticas en la última escritura de Ortiz, de manera que a la interpretación filosófica de los poemas le añadimos un análisis de algunos rasgos formales, puesto que la imagen del tiempo sería en ellos también una escansión.

**PALABRAS CLAVE:** poesía, Juan L. Ortiz, temporalidad, inmanencia, escansión.

## A sky of immanence: seasonal poems by Juan L. Ortiz

### Abstract

This article attempts to make an immanent reading of some of the last poems published by Juan L. Ortiz, which relate to the question of time. In some cases, the dates provide such a temporary indication; in another, a season of the year is called. The poems are therefore dedicated to an observation of the landscape in certain temporal circumstances, which in the testimonies of the poet acquire philosophical reach on the speculative function of poetry as a genre. In our reading, the image of time, between fluidity and discontinuity, is related to rhythm, with breaks in metric and syntactic units in Ortiz's last writing. So to the philosophical interpretation of the poems we add an analysis of some formal features, since the image of time would also be in them an scansion.

**KEYWORDS:** poetry, Juan L. Ortiz, temporality, immanence, scansion.

---

## Um céu de imanência: poemas sazonais de Juan L. Ortiz

### Resumo

Este artigo procura realizar uma leitura imanente de alguns dos últimos poemas publicados de Juan L. Ortiz, que se relacionam com a questão do tempo. Em certos casos, as datas dão essa indicação temporária; em outro, é interpelada a uma estação do ano. Os poemas dedicam-se pois a uma observação da paisagem em determinadas circunstâncias temporais, que nos testemunhos do poeta adquirem alcances filosóficos sobre a função especulativa da poesia como gênero. Em nossa leitura, a imagem do tempo, entre a fluidez e o descontínuo, se relaciona com o ritmo, com as rupturas de unidades métricas e sintáticas na última escrita de Ortiz, de modo que à interpretação filosófica dos poemas acrescentamos uma análise de alguns traços formais, desde que a imagem do tempo seria neles também uma escansão.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, Juan L. Ortiz, temporalidade, imanência, escansão.

---

La palabra “inmanencia” etimológicamente remite a la cualidad de “permanecer adentro”. El verbo latino *immanere* habría significado entonces “quedar en”, y por tanto lo inmanente sería algo que se queda en una interioridad, que está en ella. Pero si se piensa en algo que permanece y se sostiene como vuelto hacia adentro, acaso envuelto, enseguida aparece otro prefijo latino que forma la palabra “trascendencia” que, en su origen, como cualquier término abstracto, no se habrá referido a nada intemporal ni carente de límites, sino a cierta travesía. El latín *trascendere* era “cruzar algo subiendo”, “pasar algo por encima”, “escalar”, y luego, como todo ascenso físico, pudo llegar a decir “sobrepasar, transgredir, exceder”, pero nunca llegó a significar, antes de las creencias y de la existencia de algo absoluto, “lo que nunca deja de ser”. En esa lengua de origen, “trascender” no podía separarse de su composición, de la transparencia que dejaba ver las dos palabras felizmente unidas: *trans* y *scandere*, o sea “a través” y “subir, trepar”. Aunque también *scandere* habrá de volverse, o acaso siempre fue, medir o contar el número de pies o de sílabas de que consta un verso. ¿Podríamos reducir así, materialmente, la trascendencia a la actividad de medir, subiéndose a su escala, la cantidad métrica de los versos? ¿Y a qué se referiría entonces la inmanencia? Quizás ya no a la totalidad de lo existente, a un mundo tal vez, sino más bien a lo que se salta cuando una lengua sube a caballo de versos, al sentido que permanece adentro. Antes entonces de ser una oposición entre dos mundos, entre inmanencia y trascendencia, antes de su división, la inmanencia habrá sido una inmersión que luego puede invertirse, poéticamente, métricamente, en el florecimiento de lo que se eleva, tal como al invierno sigue la primavera, en el único mundo que existe.

Llamemos a este sentido envuelto y expuesto a la vez en el poema su referencia, lo que allí se indica, a través de los cortes o saltos que los límites del verso realizan en el despliegue de sus frases. Tratemos de imaginar ahora la referencia de algunos versos fluidos, de medida variable, de grafía oscilante, de los últimos años de Juan L. Ortiz. Por ejemplo, los dos poemas que se titulan “7 de setiembre”, posiblemente escritos en 1970, publicados por primera vez en un suplemento cultural de diario en 1971, cuando era inminente la salida al fin de la primera edición de *En el aura del sauce*. El primer poema tiene el subtítulo, entre paréntesis, “a las 11”, y comienza con una pregunta. Está en un momento del tiempo, un día, que es también un lugar.

Y se pregunta entonces cómo es esa mañana precisa. El que habla, el que hablaría se pregunta algo, aunque en verdad escribe, rodeado por la hora que es. Y por eso la pregunta dice: “Qué mar o río/ es este” (Ortiz I, 2000: 777), sin el signo inicial, como en toda la obra desde los años 1940; antes de desplegarse en un análisis de esa agua incierta, dudosa, aunque claramente se la perciba, se la sienta: “rozamientos de un fluir”, “una nada de ribera” componen su naturaleza de enigma. La pregunta que prosigue se remite tal vez a la interrogación de lo que se presenta en un poema anterior y en muchos otros: “¿qué quiere decir todo esto?”; pero ya no se trata de encontrar un sentido, sino que lo enigmático, en su evanescencia sensible, hace que emerja allí “la hora”. La mañana es entonces un roce, agua no delimitada, la indeterminación de la ribera que no sabe dónde empieza, y se expresa “en unos grumos con ramillas/ en filigrana todavía?”, pero aquí el signo eleva la imagen sostenida, la unión de grumos acuáticos con yuyos de la costa, otra vez al rango de lo indiscernible. Están ahí la hora y el lugar, permanecen en sí mismos, pero los versos hacen que la pregunta trepe, escale hacia lo impermanente, porque al escribirlos se traza de nuevo la filigrana, la letra diminuta, en otro momento, en la hoja.

La segunda, larga estancia del poema se inicia negando lo que se sugirió, lo que se afirmó en la duda misma de la pregunta, para proponer otra hipótesis: “Mas se trata de algo así”. Sin embargo, continúa como si fuese una ampliación de la última conjetura: la “filigrana” sería como una “trama”, una red más firme de lo que parecían sugerir los “grumos” efímeros, la suspensión de la ribera que salía de su forma limítrofe para mostrarse y ocultarse a la vez. Esa trama, que parecía visible, propia del lugar, no obstante le permite al que escribe “oír” por momentos “al propio tiempo cruzando su tejido”. Porque lo que sucede en el poema, en el desovillamiento, por así decir, del enigma que era el lugar en el que se está escribiendo, es el paso del tiempo, que roza y que fluye, que se traduce al fin en el sistema de las sensaciones.

Como si el tiempo hiciera vibrar la trama de los sentidos, a modo de “intermitencias”, con “tonos de rocío”, y produjese así la expectativa de lo que puede y no puede ocurrir: “el imposible”, anota Ortiz en un solo verso, que tal vez “alzará, expectativamente, el día”. Luego la vibración del tiempo no solo se oyó atravesando la trama de lo que está presente, sino que además dibujó otras formas, escalando a través de las ramas, grumos, luces y agua, para trazar “figuras” que van a inscribir ese vértigo en el que consiste el paso mismo de la hora.

A las 11, se dibujan “las hebras en tren de desprenderse”, pero no son hilos que se escapan de una especie de unidad del tiempo, como los minutos de una hora, sino que cada hebra, hilo, roce de la trama invisible, se desprende de sí. Y aunque imperceptibles, tales desprendimientos no obstante se cuentan, como quien midiera los pasos del verso.

“Medidas”, escribe el poeta que se acerca al final de su escala, de la mañana puntual, para “cadenciarles sus latidos”. Puesto que esa mañana es una totalidad, visible, audible, medible, pero su fluir de sensaciones habrá revelado un desvanecimiento de los límites iniciales. Si el poema empezó a las 11, ¿a qué hora se desprende incluso de sí mismo para volver al silencio? También el poema es legible, medible, pero en su oscilación, en el acto de trazar y borrar a la vez el gesto de la referencia, parece indicar la vida, el ritmo de lo que vive y que puede imprimir “latidos” incluso a lo que en principio pareciera no tenerlos. Con ese gesto, se vuelve a percibir lo que está presente en el mismo paso de la vida que mide el tiempo, y entonces el “propio anhelo” atraviesa el velo de las sensaciones puras y hace que lo que se envolvía ahí, inmanente, salga hacia la escalera de palabras, un sendero desigual pero firme, que se registra como poema. Afuera, entonces, de la sensación y del lugar, pero sin perderlos, estará “eso que hasta ritma/ el despliegue de los confines...”, las últimas palabras matinales.

A la tarde, sin embargo, las preguntas al parecer dejaron de flotar, pero los pasos aún se cuentan, vuelven a sentirse en la forma de la atención, a otra hora: “a las 17”, dice el subtítulo del segundo poema. Entonces, por el contrario, se afirma lo imperceptible del tiempo, como si su vibración inmanente se hubiese dejado de oír. Se constata: “La duración ya no susurra” (Ortiz I, 2000: 778). No obstante, aunque inaudible, la nueva hipótesis vespertina sería que tal vez siga susurrando, “sólo para sí”. Pero la posibilidad de percibir el curso de lo que dura, un discurso de la hora, habrá de situarse en la coloración momentánea, en la inminencia del próximo atardecer, eso que “apenas flava” o que “irisa/ la iluminación del abismo”. El discurso de la tarde tiene que buscar un matiz indeciso en el pasado de la lengua, en el latinismo de un verbo derivado de *flavus*, “de un color entre amarillo y rojo, como el de la miel o el del oro”, dice líricamente el bastante prosaico *Diccionario de la Real Academia Española* (1992, I: 975). Luego de esa afirmación prismática del discurso silencioso de la tarde, la segunda estancia se decide a interpellarla, ya que no es cualquier tarde, sino la de una estación determinada, la preprimavera, se podría decir: “Oh setiembre”, así el poeta le llama la atención al mes, para luego preguntarle de nuevo por la suspensión o el levantamiento del día en un lugar: “y de qué aquí?”.

Porque indudablemente los dos poemas registran esa adquisición de relieve del tiempo vivido, la duración y su fluir, pero se trata de saber o de acompañar lo que ahí sube. ¿Es el aquí, rojo-amarillo, más callado o más introspectivo, algo que también está subiendo a la conciencia del que escribe, por la escala de nuevos versos que se anudan, que de pronto se reanudan? Y entonces, ¿“de qué memoria u olvido/ del cielo” vendría lo que se siente en la inminencia de tener sentido, ese ritmo que va desplegando los supuestos confines, su forma de frases, hasta salir de los límites de toda descripción?

El cielo tiene memoria y olvido en el momento en que preside, envuelve al poeta escribiendo. Parece que permaneciera inmóvil, pero no es simplemente su color, sino también y sobre todo la duración, el acto de volverse “flavo”; una especie de respiración se nota en él, que trae además un recuerdo, tal vez la ilusión de recordar otros aspectos del cielo, guardados en el surgimiento, en el origen de la percepción, cuando mirar o saber qué se miraba eran todavía una apertura, “en ascenso de los limbos...”, escribe Ortiz, como algo que subía y salía de la inconciencia y de la inocencia. La tarde será así un color y un momento de silencio en el discurso que sin embargo sigue, porque la pausa es parte de la duración así como el enigma del poema es parte de la lengua comunicativa.

Y en ese tono que respira como cielo, vuelve la ilusión que es mirar, escuchar el aliento de lo visible o el susurro que ahora apenas hay que conjeturar. Así el poema concluye, como si planteara una deducción de la hora y del mes, luego de dos puntos: “aquella que aún hoy, hoy, vuelve contigo a ese oro que suspira/ en cambiantes desde las simas/ del infinito...”. Porque obviamente el color está apenas subiendo al cielo, que cambia, que expone su discurso silencioso, pero si asciende de algún modo es porque el abismo, lo que no tiene límites, está exhalándose allí, está en el principio de lo que aparece. El color suspira o respira, es decir: se levanta y se esconde, sube desde una zona inaccesible, que sin embargo vuelve. Justo ese día, “hoy, hoy”, que se repite para indicar que el hablante, el poeta que se dirige al mes, está afectado, vuelve no solo el cielo a teñirse de dorado rojizo sino que además sube en el susurro de hacer un poema una parte de la propia memoria, cambiante siempre, envuelta en el olvido que es un nombre del infinito.

Otra estación, otoño, se propondrá también como un enigma, al que Ortiz le dedica un poema mucho más largo. Pero la extensión no resuelve la pregunta por el sentido, sino que vuelve en cada reinicio a anunciar la probable impotencia del lenguaje

para decir lo que se presenta. El poema se titula “No puedo...”, y sus estancias, que le hablan al otoño, como si la estación escuchara, comienzan con otros “no puedo” (dos veces) o con su variación en futuro “no podré” (cuatro veces). Sin embargo, el poema, aunque se dirige al otoño, no expresaría tanto la imposibilidad de describir lo visible y lo audible, el color de la estación, sino que bordea más bien la división entre los signos que el otoño parece emitir y las figuras que se agitan, en forma de palabras entrecomilladas, en el poeta como tal, separado del mundo, como individuo. Publicado en 1973, en un número de la revista *Crisis*, la única pista biográfica sobre la impotencia analizada en el poema es una breve alusión del autor: “‘No puedo’. Es aquella de... Me acordé, lo que rodea es el individualismo (...). Soy yo por todos lados. El no yo, el tú...” (citado en las notas de Sergio Delgado a la *Obra completa II*, 2020: 825). El otoño sería una forma del no yo, el que escucha, o una representación impersonal de la escucha. Ante su presencia que se divide al infinito, el individuo no deja de oponer o proponerse, puesto que nadie más que él puede hablar. “No puedo abandonar, otoño, ni siquiera un minuto, un minuto/ a ese celeste a escondidas/ que ilumina/ tu veladura de mediodía” (I, 2000: 784).

O sea que el poeta no puede dejar de atender al otoño, aunque tampoco puede entregarse por completo a sus luces, a sus reverberaciones visibles y audibles, porque paralelamente, en otro lugar, en el “yo” tal vez, se derraman inciertas figuras de la oscuridad, “larvas”, “cancerberos”, “esfinges”. Como si debajo de una atractiva decoración, tras la veladura del momento, que Ortiz no duda en llamar “marquetería”, hubiese una corriente que fragmenta todo, que desdibuja y borrona los contornos de las cosas, las plantas, hasta las palabras. La apariencia del otoño parece que ofreciera un color pleno, su “celeste” que ilumina el velo, pero da lugar también a un viento secreto que despoja cualquier unidad, que hace imposible decirlo sin pensar en el paralelo de su dispersión, que Ortiz llama justamente “desnudez”. Inclusive el silencio momentáneo del otoño que sería su unidad, en los intervalos del viento, se torna una cobertura de otro sonido secreto y persistente. El silencio del otoño podría “aspirar” al poeta, si este se “abandonara” a él: “silencio, ese, que me aspiraría”, dice (I, 2000: 785), puesto que se mueve por debajo, lleva hacia otro lado, como si una estación del año pudiera estar “fuera de sí”.

Quizás en un momento habría podido unirse a su silencio, exclama luego el poema: “Y ah, ni lo hubiera, cierto, ya podido/ hacer con el silencio de las diez en una suerte este de imposible/ de trama bajo los hábitos/ de un cielo de inmanencia” (I, 2000: 785). En esa hora precisa habrá parecido que el otoño en silencio mostraba la trama de su unidad, su inmanencia habría podido no excluir al que habla y escribe, pero no fue así (el “ya” de su momento se divide antes en la unión y la exclamación: “y ah”). Por el contrario, la trama de lo que existe, que parece una unidad, como toda apariencia, revela su carácter imposible, como “cualquier cosa de hilos”; está hecha de partes y es también, como un color que pasa, un movimiento sin límites. En ese registro del silencio de “las diez”, no se le habla al otoño, por la pausa que exclama, se lamenta y lo expone; es algo “que, azulamente, desde el centro de su éxtasis, creemos que respira”. El velo de un color, convertido en adverbio extravagante, se parecía a un silencio pero sugiere una respiración, solo que está suspendida, no tiene límites y por lo tanto no se puede decir, simula la inmovilidad de sus partes como variaciones de lo ilimitado: “ámbar desde los abismos/ a la mitad de la tarde”; “maitines/ en equilibrio/ de una grisalla”; la “celestia” que se destila “en cada una de las pestañas del pastito” (I, 2000: 786). Pero a este centelleo múltiple, a la recuperación del silencio, el poeta no puede entregarse, ni hundirse en su alucinación incesante, porque la sombra que divide, como una línea más gruesa, vuelve en aquellas figuras míticas, las palabras,

la memoria indivisible del yo: “No, no podré hacerlo, en resumen, con ninguno, con ninguno/ de ellos... ninguno...”.

Todos esos momentos que el otoño produce, destaca y rodea de su color adverbial, están minados de alguna manera o son sustraídos de la atención por el hecho de ser un yo, como otros, “en sobre-sombra y en sub-sombra de salida/ de madre, en verdad, del Estige” (I, 2000: 786). Debajo y encima de lo visible, la sombra de la muerte fragmenta cualquier aspiración unificadora del momento. Entonces lo que no era el yo, el “tú”, al que el poema insistentemente interpela, pasa de ser ese otoño de colores y rumores a una sombra, a la vez subterránea y que lo sobrevuela, porque ¿qué sería lo más negativo del yo, el no-yo que hace silencio, puesto que siempre es un hablante, sino esas larvas indescriptibles, esos mitos de la muerte que son también palabras cerca del agua, de repente vuelta “estigia”?

El hecho de que no se describa un paisaje, una vista o un contacto del lugar, sino que se le hable al tiempo que modifica sus colores, sus sonidos y la velocidad de su luz, esa interpelación al otoño hace posible que en todas partes vuelvan las palabras al yo, que puede hablar porque tiene un interlocutor pero que no puede unirse al momento ni al lugar porque no hay ahí nadie que responda. Tal sería incluso el sentido de la palabra vacía, el “yo”, que no tiene otra referencia que unos cúmulos de palabras que indican quién habla, que no es “cielo”, ni “pastito”, ni mucho menos “otoño”. Oscar del Barco, en su libro *El estupor de la filosofía*, destaca esta paradoja que podríamos llamar la aparición de sombra del hablante:

(...) ¿qué o quién es esto que llamo yo? Llamo “yo” a esto que no puedo saber si es ni, si fuera, qué es. Y no puedo saberlo porque, precisamente, no es. Nunca, ni aunque viviera eternamente, encontraría un “yo”. Llamo “yo” a algo (pero decir “algo” ya es un sin-sentido) que no existe; lo que existe son sensaciones, imágenes, pasiones, deseos, recuerdos, sin nadie. (2021: 272)

Y quizás también todo lo que supuestamente existe podría reducirse a simples palabras, sin nadie. Aunque en un poema, que no es puro pensamiento, las imágenes y pasiones, los recuerdos y sensaciones son palabras que vuelven, sin nadie que las escuche pero en busca de su quiebre rítmico que, paradójicamente, las une no a su sentido sino a su relación con un lugar y un tiempo. Si el poema le pregunta a lo que no habla por su aparición, por su modo de mostrarse, tal vez el yo pueda recortarse, no adueñarse de una frase, traducir en versos y sintaxis interrumpidos la aspiración y la respiración de todo lo impersonal, que no se identifica con lo meramente muerto.

Como suele ocurrir en la unidad de la escritura de Ortiz, que avanza hacia la complejidad y la indeterminación del sentido, en su ritmo, su grafía y su aceleración entrópica de la referencia, que ya no está del todo ahí en los últimos poemas, la fábula de estos, la pregunta ante el presente, por ejemplo, se encuentra ya de manera simple en escritos muy anteriores.

De un libro de 1951, el que se titula *¿Qué quiere decir?*, de versos claros y breves, torna evidentes tanto al que pregunta como a las cosas que observa, interroga y sugiere ver. Sin embargo, no se trata solo de signos que se interpretan, desde una perspectiva que se asume al escribir, sino que importaría el otro verbo de la pregunta: “querer”. Cosas, plantas, espíritus quieren algo, esperan algo de las palabras que los nombran o los ignoran. En su comienzo, se pregunta: “¿Qué quieren decir/ esas figuras humildes/ que descienden/ medio perdidas como el cerco?” (I, 2000: 292). De los matorrales mudos, del cerco un tanto más explícito porque fue puesto por alguien, se pasa a la pregunta por seres que acaso sufren, como “fantasmas” que bajan “hacia la noche”.

Pero no se responde, las cosas y las plantas no tienen respuestas, tampoco las figuras que se hunden en la tarde parecen brindarlas. “Sabremos lo que quieren decir en el crepúsculo?” (I, 2000: 294), termina el poema.

Alguien que escribe, con ritmo claro y frases bien distintas, mira las cosas y puede preguntarse por ellas desde cierta distancia. Su incertidumbre final no deja de ser la interrogación por el sentido de lo visible. Esa diferencia le permitía al yo unirse en su interpretación a las figuras melancólicas que observa. Pero la fusión ilimitada, que se esboza en el futuro de la poesía de Ortiz, habrá de implicar una separación ilimitada. Si el yo rompe su límite para “abandonarse” a todo lo que no habla, será como tachado por una cruz, en su palabra escindida. Como decía Hölderlin, que acaso tuviera una experiencia de la naturaleza y del lenguaje no demasiado ajena a la de Ortiz, “el poder de la naturaleza y lo íntimo del hombre se hacen Uno en el ensañamiento”, lo que se concebiría debido a que “el ilimitado hacerse Uno se purifica mediante la ilimitada escisión” (1990: 141).

De modo que la poesía avanza, larvadamente digamos, hacia la unificación con aquello que no parece hablar, con lo que quiere significar por vislumbres o susurros, pero que debe pasarse con una división sin límites de la propia palabra.

Como en el famoso poema publicado en 1958, “Ah, mis amigos habláis de rimas...”, cuando se advierte del peligro de la fusión, o de la excesiva inmersión en la poesía sin otras referencias, Ortiz señala la salvación dentro de ese mismo riesgo, a través de la apertura o la escisión del poema que se ofrece sin envoltorios a la nada, sin filigranas doradas sobre el abismo, porque “la poesía”, más allá de la sensibilidad que traspone y traduce, sería “la intemperie sin fin./ cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin” (I, 2000: 432). El poeta, como un yo que acaso escribe, debería entonces dividirse en sí mismo, cruzarse, tacharse con la cruz, pero ¿qué o quién le dicta ese deber, si no hay nadie en las preguntas que la poesía tiende?

Más que una errata, el borramiento de una letra en la edición del libro que Oscar del Barco le dedicó a Ortiz, parece insinuar este implícito sacrificio, esta crucifixión literal de la poesía como tal, de otro modo insignificante o vuelta sobre sí misma como una veladura efímera, porque se imprimió así: “y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amo...” (1996: 67), donde falta la “r” final. De manera que el “amo” o el “amor”, que no hablan, sí cruzan la inmanencia del poema, lo atraviesan, y le recuerdan la muerte aun más allá del que escribe, en todo lo viviente y en la materia misma que no es sensible. La “intemperie” entonces no sería, como interpreta Oscar del Barco, “el lugar donde el hombre despliega su libertad” (ibíd.), sino la escisión de lo que cruza y atraviesa, la escalera trascendental de las palabras que siguen escritas cuando la mano que las trazó, en otoño, en invierno, ya no existe.

Hay que volver así al poema de la impotencia. Lo que hablándole al otoño Ortiz “no puede” hacer es entregarse a la fusión y a la confusión de los sentidos, porque sin la sombra de su muerte, que es la muerte también de todo lo que él no es, no habría más preguntas. Ya no se trata de lo que no se puede saber ni de lo que querían decir los otros, y las plantas y el río, sino de lo que el individuo, el único que habla, no puede dejar que pase simplemente en silencio. Ni una estación de un año, ni una hora, ni siquiera un minuto se dejan ir, desde su inmanencia, sin la cruz o la tachadura del poema, que insiste. Pero todo lo circundante está lleno de padecimientos, la sombra “estigia” se proyecta “sobre todos los destinos/ sin palabras y anegados” (I, 2000: 786), aun cuando no se pierdan “en lo anónimo y lo imperceptible”. De alguna manera, los destellos del ritmo habrán de iluminar la oscuridad de la estación reinante: “Pero ellos, otoño, todos ellos, dejarán de ser pupilas/ de las tinieblas” (I, 787), aunque no por obra de lo que distantemente llama Ortiz “el orden de unos bípedos”, los que

parecen hablar pero solo ordenan o condenan, sino por la misma operación de hacer fluido el bloque de silencio del presente, como si hubiese un ritmo más allá de las palabras, para “liquidar literalmente y a la par fúnebremente, tu silencio, otoño, con los miles/ y miles de criaturas/ que le ritmaban o le miniaban lo aún casi inaudible/ de su vida...” (ibíd.). Como ilustraciones o mínimas iluminaciones se aplicaría así un ritmo al silencio, volviéndolo literalmente líquido.

Se conocen las intenciones de Ortiz sobre el acercamiento de su poesía con la imagen de un río o con un hilo de agua que correría sutilmente en letras espaciadas y pequeñas, pero ¿cómo entender esa tendencia a lo fluido, si es que puede comprobarse en algo más que la grafía progresivamente en meandros sobre la página de su última época? Sus versos, en lugar de entregarse a la regularidad como a una corriente sonora, se cortan permanentemente, se interrumpen, abandonan frases sin concluir, se desvanecen en puntos suspensivos o en un signo de pregunta que duda de la existencia misma de lo antes pronunciado. La fluidez aparente de una sintaxis colmada de incisos y de reinicios está hecha en verdad de cortes. Las comas, los finales de verso, las comillas y otros signos imprimen pequeños frenos a la corriente, al discurso literalmente hablando, como ramas o piedras u otros obstáculos que harían más visible el paso del agua. Este proceso de escansión incesante, de puntuación minimalista, produce un efecto de fluidez por aceleración de la frecuencia de aquello que la interrumpe. La figura de la prosodia de Ortiz sería pues el braquistiquio elevado a la máxima potencia, la cláusula corta, de pocas sílabas, que escande un repiqueteo en el interior de los versos largos o que arroja una parte de la frase esperable al verso siguiente, intercalando los muy extensos con los brevísimos. Por ejemplo, al azar, el verso recién mencionado: “o liquidar, en fin de cuenta, liquidar literalmente y a la par fúnebremente, tu silencio, otoño, con los miles”, contiene seis braquistiquios separados por comas y por el comienzo y el final del verso, que se encabalga suavemente con el anterior y más violentamente con el siguiente. De allí que la función prosódica de la invocación al otoño, ese espejo negativo de un yo, sea favorecer estas microdivisiones del verso.

Otro ejemplo, poco después: “mientras, otoño, no olvidarlo, del revés, o mejor, de las antípodas de tu Abril” (ibíd.), acumula microversos de dos, tres o cuatro sílabas antes de un desarrollo mayor hacia el final. La reiteración de pausas produciría así una especie de friso sonoro, como puntos que se aglomeran para dar la impresión de una superficie y de un espesor.

Por otro lado —aunque sea el mismo de este balbuceo controlado que procura darle fluidez o discurso al otoño y a su silencio—, el poema descubre violencias calladas, que no pueden dejar de recordarse más allá de la interpelación al presente, porque en “las antípodas” hay todavía incendios provocados, todo un reino de fuego que vira “al blanco de ‘nihil’” (I, 2000: 788). Porque la nada es finalmente la sombra que bordea todo lo que vive y no es siquiera un silencio, que siempre anuncia palabras, sino la simple liquidación material, ante la cual Ortiz alude a otros, ausentes, que habrían objetado esas formas de destrucción “y que vienen reclamando por la fiebre de las islas/ se descrucifique/ también el amor allí” (I, 2000: 788). Las figuras aciagas de lo que está cruzado o crucificado deberían liberarse entonces de la aniquilación que sin embargo ocurre, aunque para ello sea preciso negarle al otoño su imperio de silencio, invertir su ámbito de una “flotación, de qué cadáveres? al hilo/ de él mismo...”, para que “algo que no quiere morir” le abra otras posibilidades, como la escucha imposible del poema de parte de un momento de un año. Tal es el “intento de balbucirte” que Ortiz le confiesa al otoño para empezar a finalizar un discurso que en realidad no puede hacerse ni terminarse. Puesto que el discurso finalmente se abre, se niega parcialmente y se difumina de alguna forma. La “profanación” del silencio que implica escribirlo parece que, en lugar de registrar el otoño, en la forma negativa de todo



lo que no se podrá olvidar para entregarse a sus aspectos de estación, más bien lo disolviera. “Aunque... aunque... por otro lado, otoño” (I, 2000: 789), le dice entonces a un momento que se confunde con otros y produce luces cambiantes, “lunitas”, “escamas en ascenso”, toda una serie de reverberaciones que anuncian lo que vendrá, el invierno, o bien que anticipan, más allá todavía, un “modo de primavera”. Las fases de la luna tiñen con su variación el tiempo que pasa, con ese “otoño selenizado”, entre el calor al que le puso un límite móvil y el inicio de otro momento, la estación siguiente o la simple mañana que hace desaparecer el satélite cambiante y familiar, “una madrugada que va a ahogar el otro lado de la una” (I, 2000: 790).

Cada momento se refleja al fin en “lunas o lunillas”, que en ciertas fases se adelgazan y adquieren la forma de un gatillo, según una imagen que le trae al poeta el nombre de un hermano, “Raúl”. Y esos gatillos de la luna en su curva más fina dispararían también sobre la ceniza del silencio (en la última invocación, la sinécdoque del otoño ocupa el lugar de segunda persona, “oh silencio”) o sobre unos fantasmas fraternales, hermanados pero que no dejan de recordar unos “cementeros” quizá metafóricos, unas sombras de nuevo que, de manera mediata, “liquidarían” igualmente el silencio como tal, enviándolo “a lo absoluto, por la asfixia...” (ibid.), en el último verso del poema. Tal vez entonces la luna, su imagen de gatillo, podría romper la inmanencia otoñal que de otro modo se tornaría absoluta, si no pudiese salir de la asfixia, trepar con la escansión balbuceante de versos y frases, de comas y desviaciones del hilo del sentido, que se bifurcaría en más y más hebras. Aunque muy probablemente el poeta no pueda, nunca, estar confiado en la permanencia de lo que escribe, ni abandonarse al silencio ni olvidarse de la sombra, la nada en los bordes de arriba y de abajo.

Al contrario de lo que podría parecer en un principio, la inmanencia no se identificaría tanto con la fluidez, con la imagen de un continuo, sino más bien con su constatación a través de lo discontinuo. La escansión de la frase, potencialmente un discurso de apariencia continua, volvería sensible, acaso tangible, la unidad de lo que permanece a través de su misma interrupción. Solo la muerte hace visible la vida, de igual modo que los cortes del verso y en el interior de cada verso harían audible la insistencia de un ritmo. Eso que vuelve entre muerte y vida, en medio de las estaciones que pasan, que atraviesa una escala como si traspasara la única inmanencia, indicaría un sentido, su intermitencia y su inacabamiento o, como diría Ortiz, su balbuceo.

Extrañamente, uno de los primeros sentidos actuales de la palabra “escansión” designa un trastorno neurológico que consiste en “hablar descomponiendo las palabras en sílabas pronunciadas separadamente” (RAE, 1992, I: 870). Y quizás en esa alteración del habla se tantea lingüísticamente algo que acribilla, que traspasa la consistencia de un cuerpo en sufrimiento, a la espera de aquello que anulará su sentido inmanente.

## Referencias bibliográficas

---

- » Del Barco, O. (1996). *Juan L. Ortiz, Poesía y Ética*. Córdoba, Alción.
- » Del Barco, O. (2021). *El estupor de la filosofía*. Buenos Aires, Biblioteca Internacional Martin Heidegger.
- » Delgado, S. (2020). Notas. En Ortiz, J. L. *Obra completa II* Santa Fe/Paraná, UNL/EDUNER.
- » Hölderlin, F. (1990). *Ensayos*. Madrid, Hiperión.
- » Ortiz, J. L. (2020). *Obra completa*. Vols. I y II. Santa Fe/Paraná, UNL/EDUNER.
- » Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid, Espasa Calpe.