

nífica trilogía que forma una verdadera serie autobiográfica en el interior de la obra: «La casa de los pájaros» (de *El álamo y el viento*, 1947); «Villa-guay» (*La mano infinita*, 1951); «Guauguay» (*La brisa profunda*, 1954). Así, los materiales de la biografía no serían, en rigor, meramente anecdóticos. Porque trabajando con ellos, Ortiz realiza uno de los desvíos de las convenciones de la lírica más llamativos de sus poemas: la fusión de lírica con autobiografía, y por lo tanto, con cierta forma de narratividad. Esta inflexión no es novedosa, ya que reconoce antecedentes ilustres en la tradición occidental —como, para dar uno de los ejemplos más conocidos, el *Preludio* de Wordsworth. Pero se realiza a través de procedimientos muy particulares, que introducen a su vez un desvío en las convenciones autobiográficas. Pues la poesía de Ortiz trabaja contra las concepciones del «yo» que suponen la escisión entre sujeto y objeto, y contra las separaciones temporales y existenciales entre el yo que vivió y el yo que escribe; se niega a la construcción de un sujeto poético poderoso o heroico, y sólo recoge de la tradición romántica la fusión o comunión de ese sujeto con los mundos de la naturaleza y de todas las criaturas, por humildes y despojadas que sean. Con estas particularidades tal vez habría que conectar lo que Saer llamó «una especie de compasión cósmica, que lo inducía a considerar todo lo viviente como digno de amistad, de consuelo y de cuidado»<sup>1</sup>. Por estas vías, por esta peculiar incorporación de la materia autobiográfica y la narratividad a los poemas, Ortiz alcanza una verdadera transfiguración de la lírica, que se sostiene principalmente en las personalísimas entonaciones que introdujo en el verso y en la dicción poética.

La serie biográfica se entrelaza de modo bien apretado con el mapa geográfico: la provincia de Entre Ríos, las colinas, los ríos y arroyos, las islas. Prácticamente toda la poesía de Ortiz podría subsumirse en ese mapa, por la presencia profusa y continua de un territorio localizado y reconocible. Si se quisiera recortar en el conjunto los poemas centrales de una serie topográfica, ellos serían: «Entre Ríos» (*El agua y la noche*, 1924-1932); «Colinas, colinas» (*El álamo y el viento*, 1947); «Las colinas» (*El alma y las colinas*, 1956); *El Guauguay* (poema-libro); «Entre Ríos» y «Al Paraná» (*El junco y la corriente*) y, entre los poemas no publicados en los libros anteriores y recogidos en las *Obras completas*, uno de título significativo: «Entre Diamante y Paraná». El mapa relevaría entonces el «lugar» de Ortiz, fundamental en cuanto generador de un núcleo esencial de su poesía: el paisaje. A través de procedimientos de técnica impresionista empa-

<sup>1</sup> En *El río sin orillas*, Buenos Aires, Alianza, 1991.

rentados con los principios que sostenían los simbolistas, los poemas despliegan una forma particular de composición del paisaje que, lejos de las descripciones miméticas, debería ser llamada visión, con todas las acepciones que reviste esa palabra: percepción subjetiva, imaginación visual, construcción selectiva, connotaciones celebratorias o proféticas.

En esta clara dominante territorial de la zona entrerriana, el viaje a China de 1957 introduce un giro perceptible: genera una breve serie de poemas que desde los títulos se proclaman situados en «el otro lugar»: «Luna de Pekín», «En el museo de Lou-Sing», «En el Yan-Tsé», «Fue en la lluvia de Husan», etc. Son unos doce, los primeros de *El junco y la corriente*, que forman un grupo compacto y en los que reaparece el paisaje fluvial. En su excelente ensayo de introducción a la *Obra completa*, Sergio Delgado se preguntaba qué pudo haber sido China para Ortiz, y advertía con agudeza que «el nuevo paisaje sigue siendo un paisaje propio». Como si Entre Ríos se trasfundiera en la China. O como si la China convocara las imágenes familiares de Entre Ríos, porque ya desde el primer poema de la serie china, «Luna de Pekín», se evoca a «los amigos» ausentes: «Pero a vosotros, ay los latidos míos que dejé/ qué os enviaría/ ...». Junto a esa fusión territorial y afectiva, aflora también el lazo con la tradición poética occidental. Un verso que se repite en el poema «En el Yan-Tsé» («Llueve en mi corazón y llueve sobre el Yan-Tsé»), inscribe la cita oculta de un conocido poema de Verlaine («Il pleure/ dans mon coeur/ comm' il pleut/ sur la ville»). Como si China suscitara una cierta nostalgia, el paisaje se puebla de puentecillos, de llovizna, de sauces, de azules que traen «memorias de linos», y se dice con el repertorio de recursos léxicos, fónicos y prosódicos característico de Ortiz. Así, en el poema «Fue en la lluvia de Husan», donde el lazo con la poesía occidental reaparece con la alusión a otros versos prestigiosos, esta vez de Mallarmé: los poetas chinos Tou-Fou y Li-Tai-Pe, son evocados «tal como en ellos mismos, al fin,/ los perlara la identidad» («tel qu'en lui même en fin/ l'éternité le change»). Y en el plano de la forma visual, pareciera que la poética ortiziana, en su fuerte tendencia espacializadora, evocara a su vez los ideogramas chinos con los signos gráficos del castellano, por medio de la distribución de los versos en la página y de otros recursos afines.

## Poética

En relación con ese último aspecto, Roberto Retamoso señaló con acierto «el carácter grafemático de los elementos» y «el sentido icónico que pro-

duce su composición espacial, al modo de una figura que sobresignificase el objeto poetizado»<sup>2</sup>. Esta modalidad compositiva alcanza una de sus cotas más altas en el poema «Luna de Pekín», en el que se repite una imagen visual que se va tornando, en cada repetición, más abstracta: «Sube la luna/ sube»...: «Sube la luna de Pekín/ sube/ por el escalofrío...»... «Sube la luna de Pekín/ sube/ por el abismo del “tao”.../ Sube la luna hacia su “i”...»<sup>3</sup>. Para Daniel García Helder, este pasaje sería un caso más de lo que él llama «ificación»: la tendencia a multiplicar el sonido de la «i» acentuada, que es uno de los recursos característicos de la peculiar musicalidad de la poesía de Ortiz. Pero también parecería que esa «luna» que «sube» (desde la «u» acentuada que se repite) «hacia su i», buscara situarse en lo alto de la «i», como el punto, es decir, como si el signo (el punto de la i) dibujara sintéticamente la luna en la página, e hiciera de él un equivalente visual del sonido de la letra, que reaparece, acentuado, en las palabras «escalofrío», «abismo», «Pekín». Se podría conjeturar que en esa imagen final late un deseo de otorgar a los signos del alfabeto castellano algo del carácter icónico de los ideogramas chinos. Por eso sostengo que las cualidades musicales de la poesía de Ortiz son más para ser percibidas con la vista y con la mente que con el oído: realizan la música como pensamiento, como abstracción. Hay sin duda una dimensión material de esa música, que se encarna en el uso tan peculiar que hace Ortiz de los sonidos vocálicos y consonánticos, de los signos de entonación y de puntuación. Pero más que atender a la sonoridad del nivel fónico y de la entonación, más que seguirla en la sucesión lineal de la lectura oral, esta poesía demanda ser leída «con la vista», en varias direcciones, con simultaneidades, con retrocesos que registren las conexiones (léxicas, temáticas, formales) que la componen. Como una partitura musical. O como un mapa.

La serie de los «poemas chinos» se corta abruptamente con el poema «Entre Ríos». Es el segundo así titulado, y esa reiteración, que corroboraría la continuidad de la serie topográfica por sobre la diversidad de los libros, sugiere, a la vez, algo así como el regreso a las fuentes. Viendo estos rasgos de los poemas y la composición del libro que los contiene, no sería erróneo postular que el viaje a China indica una inflexión en la trayectoria poética de Ortiz. De hecho, como ya ha sido señalado por la crítica, *El*

<sup>2</sup> Ver «Sobre La orilla que se abisma», en Roberto Retamoso, *La dimensión de lo poético*, Buenos Aires, Héctor Dinsmann editor, 1995.

<sup>3</sup> Los breves pasajes así transcritos no pueden dar cuenta de la distribución irregular de los versos en la página, de la diversidad métrica, de la movilidad de los márgenes, del uso de los espacios en blanco.