

Actas del
VI Congreso Internacional
***CELEHIS* de Literatura**
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

6, 7 y 8 de noviembre de 2017
Mar del Plata, Argentina



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018

ISBN 978-987-544-817-9



9 789875 448179



CENTRO
DE LETRAS
HISPANOAMERICANAS

Facultad de
Humanidades / UNMOP
Portal de Encuentros

El poeta ‘*entheos*’¹ en *Aura del estilo* de Juan Carlos Bustriazo Ortiz

Laura Alejandra Nuñez

CONICET-UNCo

El poeta pampeano Juan Carlos Bustriazo Ortiz construyó una imagen de sí mismo, una ‘pose’ habitada por ritos que lo enaltecían como figura predominante en los diversos encuentros. Según Sylvia Molloy “la pose *representa*, es una *postura* significativa, [...] la pose dice que se es algo pero decir que se es ese algo, es posar, o sea, no serlo” (49). Bustriazo es un *poseur*, cada lectura era una especie de representación mística que lo fue convirtiendo en ese personaje, en esa fantasía que quedó instalada en la memoria de quienes lo pudieron ver al punto de que en el presente, tanto la persona como el personaje se vuelven indiscernibles una de otro.

La figura de Bustriazo Ortiz se construye en la página y en el conjunto de acciones que llevaba adelante al momento de recitar su propia poesía. Su declamación adquiría características de ritualidad en la que la palabra poética era la protagonista y él se constituía en una especie de *médium*. El acto de lectura y evocación consistía en una serie de pasos: disponía frente a él su ‘tazona’ con vino tinto, cubría la boca del recipiente con un plato o con su propia mano para ‘evitar que los espíritus de la bebida huyeran de él’, su mirada se perdía como si se transfigurara en un otro, y, finalmente, leía. Esta escena convocaba, reunía y aglutinaba a los oyentes que quedaban obnubilados con una actuación tan significativa como la poesía misma.

¹ del gr. ‘*ενθεος*’: poseído o inspirado por un dios; inspirado, profético.

La convicción del poeta de que su saber provenía de un ‘más allá’ actualiza la antigua concepción griega sobre el conocimiento poético que Henri Bremond² recuerda en *Plegaria y poesía*. Bremond indica que “para [los griegos], el poeta en cuanto poeta está despojado de su yo normal, está revestido de un yo divino, [se encuentra en estado de] *entheos*” (20), es decir, ‘lleva un dios dentro’, responsable del conocimiento que lo inspira. El poeta queda preso del *enthousiasmos*, de esa ‘inspiración divina’, un ‘arrebato’ o ‘éxtasis’ propio del que eran poseídas las sibilas antes de emitir sus oráculos.

Aura del estilo

Este poemario se publica en 1970 y contiene cuarenta poemas escritos entre 1961 y 1964. Cada uno de ellos lleva por título “Estilo” y su correspondiente numeración, seguido del genitivo que indica el motivo del poema, por ejemplo: “Estilo N° 1 de la Niebla”, “Estilo N° 19 de la Ceniza”, “Estilo N° 30 del Fuego Dulce”.

El sustantivo ‘estilo’ hace referencia, en primera instancia, a un género de la música folklórica que suele ser identificado dentro de la familia del ‘triste’.³ Por lo general se construye en décimas, la letra suele ser patética y posee una estructura musical fija donde el preludeo del canto suele ser interpretado por una guitarra (Ana Romaniuk s/f: 6-7). Sin embargo, Bustriazo Ortiz se aleja de la forma métrica tradicional de este género musical. Cada uno de sus poemas está compuesto por diez estrofas, octosilábicas en su mayoría, con rima asonante en los versos pares. Destaca en su estructura, la intercalación de estrofas compuestas por cuatro versos seguida

² Henri Bremond (1865-1933). Poeta, ensayista, crítico literario y religioso jesuita francés que ha acuñado el concepto de “poesía pura”.

³ Canción popular de la Argentina, el Perú y otros países sudamericanos, de carácter amoroso y triste, que se acompaña con la guitarra.

inmediatamente por una de dos versos, diferenciada a su vez por el uso de bastardillas, sumando un total de treinta en cada poema.

A lo largo de la lectura de este poemario, se recupera el recorrido de un sujeto que busca la fuente de la voz poética devenida en canto como se observa en la tercera, novena y décima estrofa del poema “Estilo N° 4 del Caldén”: Cuando era niño y te vi/
no conocía tu nombre;/ no sé si sabré cantarte;/ si supiera hablar en monte!// Habrá que
ser como vos,/ magia, luz o tinajera?:/ pero soy de carne y huesos,/ y tal vez mi boca
mienta...// (*Ay corazón del caldén,/ embrujador de mi lengua!*).⁴

Se deja constancia de dos espacios diferenciados: aquél que habita el poeta y ese lugar otro en el que se encontraría lo poético y al que sólo puede acceder a partir del *entheos*. La lengua, en tanto órgano muscular y sistema lingüístico, no puede comunicar aquello que ese sujeto observa, siente, oye y, por tanto, la boca como canal de la palabra se entorpece y no resulta fiable.

El sustantivo ‘aura’ que forma parte del título podría referir a ese viento suave y apacible, el hálito o aliento que se recuerda a partir de su etimología y que transita otras significaciones que luego devienen en ‘alma’ o ‘espíritu’. El hablante poético reitera en su intento de capturar ese ‘canto’ de la Naturaleza, reproducirlo, pero asiste a su fracaso e insuficiencia. Cabe señalar que la Naturaleza en Bustriazo también es territorio vivido por lo que no resulta extraño encontrar junto a la niebla, el caldén o la calandria al caminante, al hombre solo o al viejo criollo, entre otros.⁵

Walter Benjamin ilustra el concepto de ‘aura’, aquella trama particular e irreproducible de espacio y tiempo que integra la obra de arte en el contexto de una

⁴ El uso de bastardillas, paréntesis, puntos suspensivos o los dos puntos, así como la omisión del signo de apertura en las interrogaciones o exclamaciones, es recurrente en este poemario.

⁵ El sujeto transita por la Naturaleza que se vuelve paisaje en el poema, esto es un “espacio escrito por el lenguaje que invoca” (Roxana Páez 2013), no se trata de una copia sino de una construcción diferente a partir de ella.

tradición, remitiéndose al aura de los objetos naturales y definiéndola como “el fenómeno único de una distancia, por cerca que se encuentre” (30). Ese modo aurático de existencia en la naturaleza es lo que el sujeto de este poemario parece perseguir y que puede leerse, por ejemplo, en el poema “Estilo N°8 de la Calandria”: En un paisaje de adobes/ y de piedras solitarias,/ debajo del cielo puelche/ una calandria cantaba// (*En el corazón tenía/ una guitarra hechizada.*)// Cuántas cosas le salían/ de su sangre enamorada:/ todo el canto de la tierra/ le cabía en la garganta.// (*Qué dios remoto y silvestre/ le regaló tanta magia?*)// Era el triste de los yuyos,/ la huella de las aguadas,/ era el estilo del viento,/ la milonga de las bardas.// (*Porque mil pájaros sabios/ era la sola calandria*)// Una vez regresó el río/ con pifulcas desbordadas,/ y sus viejas sinfonías/ me repitió la calandria.// (*Era una niña de cobre/ con un cacharro de lágrimas*)// Dónde andará con su canto?/ De quién serán sus tonadas?/ Con esta música vuelve,/ pero mi voz no la alcanza.// (*Se me ha vuelto la calandria/ una guitarra con alas!*).

La calandria se prefigura como elemento constitutivo del canto. Se trata de un ave perteneciente a la familia de los mímidos cuya característica principal es su capacidad de imitar el canto de otras aves e, incluso, de determinadas notas musicales de algunos instrumentos como la guitarra. Su atributo ecoico la vuelve símbolo tanto de músicos como de poetas, especialmente en el ámbito del folklore. Por esta razón, no resulta extraño que sea el motivo del poema y que el sujeto poético que la observa y, sobre todo, escucha, anhele su virtuosismo. Ella posee “todo el canto de la tierra” en su garganta, lo que le posibilita ser: ‘el triste’, ‘la huella’, ‘el estilo’, ‘la milonga’ de la Naturaleza, tal como se señala verso a verso.

Lo mágico ingresa una vez más al universo bustraziano. La calandria es portadora de una habilidad que no sería propia del mundo que habita el sujeto poético,

por el contrario, se trataría de un ‘gracia divina’ otorgada por un “dios remoto y silvestre”. Ella parece ser capaz de asir el ‘aura’ de la Naturaleza, puede repetir ‘viejas sinfonías’ de las ‘pifulcas’, instrumento de viento del pueblo mapuche, de los ríos mientras que la voz del sujeto poético “no alcanza”. La calandria, así como los motivos recurrentes de la Salamanca, la bruja, el temple del diablo o las piedras enrumoradas⁶ pertenecen a un orden ajeno al hombre común pero que el poeta alcanza mediante su transfiguración *entheos*, es decir, a través de la “inspiración divina”.

Conclusiones

En torno a la figura de Juan Carlos Bustriazo Ortiz se construye una imagen que lo acerca a lo telúrico y esotérico por medio de su pose y escritura. A partir de sus sucesivas representaciones en las diversas peñas y reuniones realizadas, tanto en La Pampa como fuera de ella, construyó una figura casi sacerdotal que se refuerza al recurrir como designación para sí al *ghenpín*⁷ –figura de la cosmogonía mapuche que hace referencia al ‘dueño de la palabra’, se trata de un sujeto rico en atributos y responsabilidades que está autorizado en la comunidad para utilizarla. Su pose adquiere mayor significación ya que el sujeto empírico se desdibuja para dar lugar al personaje que elaboró durante décadas y que hoy perdura en el imaginario colectivo.

⁶ A lo largo de la producción poética de Bustriazo Ortiz se puede rastrear el motivo de la piedra como contenedora de palabras, entre otras características, que sólo el poeta puede discernir. En este sentido, suele ser caracterizada con el neologismo ‘enrumorada’.

⁷ Bustriazo utiliza la grafía *Ghenpín* para referirse al dueño de la palabra según la cosmogonía mapuche. La denominación se ha encontrado de diversas maneras; *nghenpín*, *wenpín*, *ngenpín*. Todas estas formas aluden a la misma posición dentro de la comunidad mapuche, es decir, aquél que posee el don de la palabra y, por lo tanto, están autorizados a utilizarla. Alrededor de esta figura se pueden establecer dos lecturas: por un lado, la mágica y esotérica y, por el otro, la que hace referencia al orador de la comunidad y al poeta (Esteban Erize 1960: 287). Bustriazo, generalmente, se refiere a la primera de ellas, pero es posible ubicarlo a él en la segunda.

Aura del estilo puede pensarse como el prelude de lo que encontraremos en otro de sus poemarios titulado *El libro del ghenpín*, cuya escritura corresponde a 1977 y su publicación al año 2004. El poemario presentado expone la construcción de un ‘estilo’ propio, esta vez no sólo referido al género musical sino al conjunto de rasgos formales que van caracterizando la totalidad de la producción. En tanto artista, nos brinda su manera peculiar de conocer y ser (Graciela Maturo 2014), aquello que va constituyendo su poética, una que me atrevo a denominar ‘poética de la precariedad’, entendiendo por precario “aquello que se obtiene a través de una plegaria” (Giorgio Agamben 2014: 15) dado que *praex* significa ‘petición verbal’. Una vez más, me acerco a la concepción mística que se va desprendiendo verso a verso, poemario a poemario.

Bustriazo reunió la totalidad de su obra bajo el nombre de Canto Quetral, lo que reitera la importancia de la música para el escritor. Se puede leer que con ‘canto’⁸ refiere a la poesía, mientras que con ‘quetral’ –voz mapuche con diferentes grafías como cüchral, quechral, quichral, quitral, quetal, gutral– al ‘fuego’. Toda la obra poética de Bustriazo Ortiz remitiría a una lírica del fuego, a un ritual creador frente a las llamas que convocan a esa entidad otra, tal vez un “dios remoto y desconocido” de la palabra poética y que le permite ingresar a ese estado de *enthousiasmos*.

⁸ Retomo como concepto de canción la definición que Rubén López Cano formula: “Complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical. Decimos complejo sonoro porque ambos sistemas se articulan y coordinan para dar lugar a una nueva entidad sistémica de características y funcionamiento distintos. Y hablamos de sistema porque si bien la canción se nos presenta como una unidad sonora que a un tiempo contiene letra y música, cada uno de estos sistemas semióticos tienen sus propias reglas de articulación interna y lo que es más importante demanda sus propias estrategias receptivas y modos de atención. Esta calidad dual se manifiesta tanto en las conductas de producción como en las prácticas de recepción” (2).

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter ([1936] 2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Brémond, Henri ([1926] 1947). *Plegaria y poesía*. Buenos Aires: Editorial Argos.
- Bustriazo Ortiz, Juan Carlos (1970). *Aura del estilo (1961-1964)*. Buenos Aires: Editorial Stilcograf.
- Erize, Esteban (1960). *Diccionario comentado Mapuche-Español. Araucano, Pehuenche, Pampa, Picunche, Ranülche, Huilliche*. Buenos Aires: Cuadernos del Sur, Instituto de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.
- Figueredo, María Luján (2005). *Poesía y canción popular: su convergencia en el siglo XX. Uruguay 1960-1985*. Montevideo: Edición Linardi y Risso–Wilfrid Laurier University.
- López Con, Rubén (2002). “Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII”. En: https://www.dropbox.com/s/i96e74py9jrj842/2002.Cuando_Cuenta.pdf# (visitado el 05/11/2017).
- Marengo, María del Carmen (2006). *Geografías de la poesía. Representaciones del espacio y formación del campo de la poesía argentina en la década del cincuenta*. Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba.
- Maturo, Graciela (2014). *La poesía. Un pensamiento auroral*. Córdoba: Alción Editora
- Molloy, Silvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Paez, Roxana (2013). *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga*. Buenos Aires: Mansalva. Colección Campo Real.
- Pabón, José y otros (1967). *Diccionario Manual Griego. Griego clásico-Español*. Madrid: Vox.
- Romaniuk, Ana. (s/f). “Versiones y construcciones de sentido en torno a la “Huella de ida y vuelta” (Yacomussi-Molina) y a la música de la provincia de La Pampa (Argentina)”. En: www.lanic.utexas.edu/Project/etext/llilas/vrp/romaniuk.pdf (vitado el 05/11/2017).