



## **Trazados preliminares del mapa de la poesía de Juan L. Ortiz**

Fabián Zampini<sup>1</sup>

Recibido: 21/04/2015

Aceptado: 18/09/2015

### **Resumen**

Juan L. Ortiz delinea con su poesía el mapa de un territorio simbólico que él llama “país del sauce”. Ese territorio se insinúa siguiendo las líneas que las formas de su escritura sugieren, líneas a veces caprichosas, por momentos crípticas; líneas que bosquejan, por ejemplo, la figura de un laúd, en lo que no puede dejar de ser leído como, quizás, una sutil alusión a la naturaleza musical del paisaje provincial, tal como lo vive –y lo lee– Ortiz. Subyace al trazado de su poesía una “zona”, un “país”, formas ganadas para el mundo en la paciente e incesante deriva de una obra que ha edificado (se ha edificado en) su propio orbe.

### **Palabras claves**

Juan L. Ortiz – poesía – paisaje – zona literaria.

### **Abstract**

Juan L. Ortiz outlines with his poetry a map of a symbolic territory that he calls “country of the willow”. This territory is insinuated following the lines that these shapes suggest, lines that are sometimes whimsical, sometimes cryptic. Lines that sketch, for example, the figure of a lute, in which a subtle hint of the musical nature of the provincial landscape can not be obviated of reading, perhaps it is as Ortiz lives and reads this landscape. Underlies in the layout of his poetry a “zone”, a “country”, shapes that have been won for the world in the patient and unceasing drift that has been built up in his own orb.

### **Keywords**

Juan L. Ortiz – geopoetics – poetry – landscape.

## **Leer un mapa**

¿Qué leemos cuando leemos un mapa? Le está vedado al mapa indicar exhaustivamente la totalidad de cuanto subyace a su referencia. Podrá, sí, sugerir una traza, señalar

---

<sup>1</sup> Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se encuentra culminando su tesis doctoral acerca de la poética de Juan L. Ortiz. Se desempeña como docente-investigador en la Universidad Nacional de Río Negro y tiene a su cargo el dictado de las asignaturas *Introducción a los Estudios Literarios* y *Teoría y Análisis Literario I*. Contacto: [fzampini@unrn.edu.ar](mailto:fzampini@unrn.edu.ar)

contornos ya que, por tratarse de una herramienta de representación geográfica, se le concede la función de replicar, en una proporcionalidad asequible, la totalidad del territorio representado. Se trata de un dispositivo destinado a proporcionar una forma, el esbozo de una realidad *excesiva*; al presentarse como modelo del mundo (de algunos de sus parcelamientos), conlleva una teoría implícita en su recorte cartografiado. Asimismo, el mapa supone tanto una síntesis –una versión esquemática del objeto de su representación– como la precisión y el detalle en la delimitación de sus contornos, deslindando lo que es de lo que no, trazando la línea que discrimina el adentro del afuera. Los mapas, sugiere Graciela Speranza, apoyándose en Michel de Certeau, son concebibles como “verdaderos *teatros de operaciones*, antes de que la ciencia borrara definitivamente las huellas de las rutas que los hicieron posibles, y los convirtiera en descripción muda, geométrica y abstracta del mundo” (Speranza 2012: 27). Y también suponen, por supuesto, un reservorio de información oportunamente decodificable; cabe a su “lector” privilegiar en el conjunto la información relevante respecto de la que no lo es, o lo es en menor medida.

Dice Ortiz en el poema “Entre Ríos”:

Pero es mi “país” únicamente, el sauce  
 que sobrenadaría, hoy, sobre las direcciones de un limbo?  
 No es, asimismo,  
 el “laúd” de líneas de ave  
 y de líneas que apenas se miran:  
 el Uruguay “de plumas” y el Paraná “de mar”,  
 en la revelación del indio?:  
 el “laúd” que sobrelleva, él, hasta el fin de sus costillas,  
 toda una “trovería”  
 que martillase en su concavidad como desde la silla,  
 ya, del “bronce”?:  
 un “laúd”, cuando más, así,  
 de regreso a las analogías y por la eternidad de los mártires? (Ortiz 2013: 40)

Ese “país del sauce” se insinúa siguiendo las líneas que las formas relevadas por su poesía sugieren, líneas a veces caprichosas, por momentos crípticas; trazos que bosquejan, por ejemplo, la figura de un laúd,<sup>2</sup> en lo que no puede dejar de ser leído como, quizás, una sutil alusión a la naturaleza musical del paisaje provincial, tal como lo vive –y lo lee– Ortiz. La inasibilidad de la noción que constituye la provincia (Entre Ríos “no puede decirse”, es el motivo que recurre en el largo poema) asume en este texto el correlato de una iconocidad que no puede figurativizarse. La deriva de ambos márgenes fluctuantes en la página convierte la provincia en otra cosa, se *des-figura*, y el mapa que se delinea deviene en el mapa de una totalidad más abarcativa: la provincia ha devenido país, “el país del sauce”. En ese sistema horizontal, en el que el río es la forma y el sentido del sintagma, la presencia del árbol introduce el eje vertical, el paradigma en el que la percepción del fluir se detiene: en el árbol la poesía de Ortiz se adensa, se enraíza, se ahonda en la tierra aferrándose a ella y, nutrida por las corrientes

<sup>2</sup> A veces, como señala Sergio Delgado, Ortiz también identifica el contorno entrerriano con la forma de otro instrumento musical, la lira, sinécdoque por antonomasia, de la poesía (Delgado 2004: 159).

subterráneas de ese territorio entrerriano, cercado y surcado por ríos, se eleva hacia las alturas. Y ese árbol –que en su confluencia con el río, como propone Sergio Delgado, funda ese “país”–, el sauce

(...) en el poema “Entre Ríos” no es un río, ni es, mucho menos, *como* un río, sino que es una “cita de ríos”. Y, al mismo tiempo, en ese sauce que siempre está entre ríos, que crece en las márgenes de los ríos, se simboliza, o se metaforiza, el “país”, Entre Ríos, pero un país que a su vez tiene un significado que va más allá del sauce o que la sombra del sauce no alcanza a cubrir, que va mucho más allá, que es “él”, el que no puede decirse, o nombrarse, el del “entre”. (Delgado 1996: 27)

En esa escritura, en ese trazado de los textos orticianos, emerge un nuevo dibujo del territorio: ese “país” aludido, una “zona” orticiana (tomando un término de raigambre saeriana) podría coincidir, acaso, con ese triángulo invertido descrito por el propio Saer en relación con la espacialidad que entrama la poesía de Ortiz:

La ciudad de su infancia puede ser considerada, por su posición geográfica, como la matriz o el ombligo de la región fluvial, ya que se encuentra justo en la mitad de la base del triángulo invertido que trazan el Paraná y el Uruguay, cuando, reuniéndose en el vértice del Delta, forman el estuario. Equidistante a vuelo de pájaro de los dos afluentes, un poco más alejado de la desembocadura, su pueblo natal, Puerto Ruiz, domina el triángulo isósceles que forman los lados de agua. (Saer 2011: 224)

La imagen del triángulo sugeriría, acaso, las coordenadas de ese atópico “país del sauce”: las paralelas de dos ríos que fluyen equidistantes encontrarán el camino para vincularse: una distancia entre un río u otro –entre ciudades que acompañan, jalonándolo, el curso del río– invita a ser desandada. Vincular esos ríos, esas ciudades, es, acaso, *el tercer término*: la base del triángulo que acaba conformándose. Cuando decimos: el triángulo se conforma, decimos: una forma emerge; Ortiz, probablemente, lo haya entrevisto.

Entre los valiosos materiales aportados por la edición 2013 de *El junco y la corriente* encontramos el boceto de un mapa, dibujado por el propio Ortiz durante su viaje a China de 1957, cuya base es el recorrido del río Yang-Tsé, tachonado con las ciudades recostadas a su vera; en el ángulo superior se encuentra la ciudad de Pekín, a la que arriba Ortiz a fines de septiembre con el resto de la comitiva argentina, punto de encuentro inicial del poeta con la geografía china; el recorrido hacia Shangai, realizado algunos días después, describe uno de los laterales y desde Shangai hasta Chung-King, bordeando siempre el Yang-Tsé, se recorre la base de ese hipotético triángulo. La ciudad de Pekín sería, quizás, el punto desplazado de esa serie de ciudades comunicadas en la horizontalidad del río; de frente al mapa, Pekín, al norte de la hipotética base trazada por el río, aparece como el punto necesario para trazar la línea vertical (y las potenciales diagonales) para conformar el triángulo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Francisco Bitar, en la nota correspondiente al boceto dibujado por Ortiz e incluido entre los anexos de la edición de *El junco y la corriente*, se refiere a él en los siguientes términos: “Mapa en forma de triángulo

Es notable cómo dicho triángulo del mapa chino se complementa –espejándose– con el descrito por Saer: entre el Uruguay y el Paraná, los dos grandes ríos fronterizos de ese “país del sauce”, ese país “entre ríos”, la ciudad de Gualeguay (es decir, Puerto Ruiz, lo que significa también el río central, el Gualeguay), constituyen la base de este otro triángulo invertido, señala Saer, cuyo vértice, hacia el sur (el Delta del Paraná) es el vértice exactamente correspondiente al que señaláramos en relación con Pekín en el referido triángulo chino. Pareciera ser que ese tercer término es el necesario engaste para que las dos grandes líneas de la poética orticiana se unan (las del Paraná y del Uruguay, las del cielo y la tierra, las del río y del árbol, las del Paraná y el Yang-Tsé, las del credo libertario y la belleza llamada a redimir al hombre).

El *mapa Ortiz*: formas ganadas para el mundo en el lento e incesante devanarse de una poesía que ha edificado (se ha edificado en) su propio orbe; un mapa que, como sugiere Carlos Schilling, “traza un recorrido y realiza una miniaturización: no agota nunca el territorio que 'representa', si bien se somete a sus contornos a la vez lo somete a sus propias abstracciones, lo cifra a medida que lo descifra.” (Schilling 1993: 169). ¿Cuál es el referente de esa poesía (del mapa de esa poesía)? Nos encontramos, por lo pronto, con una sumatoria de nombres de lugares (de ciudades y pueblos, de comarcas y parajes) que, no obstante, no se restringen a la “patria chica” provincial, ni al país que la contiene; tampoco a los lugares del mundo más frecuentados por la escritura de Ortiz: la palmaria evidencia que surge de confrontar los nombres del mapa orticiano con los referentes del planisferio (Argentina, Entre Ríos, China, Rusia, etc.) es la de la coincidencia de esos nombres, coincidencia engañosa, en los términos de una exacta proporcionalidad del referente con los modos y medios de su representación. En el sistema orticiano, el territorio *utópico* (una utopía ciertamente localizable en el futuro) coincide con el de los mapas que cristalizan la imagen del mundo actual y sus parcelamientos pero abrigará, no caben dudas de ello para el poeta, una nueva comunión. La obra (su cartografía), trazando contornos, recorriendo extensiones, dibujando límites y fronteras, “desrealizará”, no obstante, esos referentes: serán deconstruidos, reescritos, sutilmente tachados y recodificados.

El ojo orticiano lo registra todo: el panorama y el detalle, los grandes movimientos territoriales y la ínfima instantánea del paisaje. El gran reservorio de imágenes acopiado a lo largo de una prolongada convivencia con la geografía que lo acogió (y a la que él, amorosamente, se entregó también) supone la materia a conformar; el objeto del trabajo de artista se configurará en el cincelado de esa materia *bruta* (en el doble sentido, acaso contradictorio, de su idílica pureza originaria truncada en la evidencia de que el paisaje está, dirá Ortiz, “manchado de injusticia”<sup>4</sup>).

---

dibujado por Ortiz que tiene por base el río Yang-Tsé y cuyo vértice superior es la ciudad de Pekín. En él se indican las principales ciudades que recorrió el poeta. En la parte superior del facsímil es posible leer los nombres de Chen-cow, Joain y Husan, al igual que en los versos 3 y 4 del poema «El gran puente del 'Yan-Tsé'» (Bitar 2013: 207).

<sup>4</sup> Este verso axiomático (“El paisaje manchado de injusticia y de desolación”), en el contexto de un poema igualmente medular en el sistema orticiano, “Sí, el nocturno en pleno día” del libro de 1940 *La rama hacia el este*, se presenta también como clave de lectura -una de tantas- de la obra de Ortiz. Ésa es la notoria denuncia que subyace: han ensuciado el paisaje hecho para la felicidad humana y para la contemplación de la belleza. La utopía libertaria es el único camino para defender la pureza de lo que aún no ha sido mellado y la brújula señalando hacia el este muestra el camino de la liberación que es también la redención del hombre por el hombre mismo. Y ello también da la nota elegíaca que, en Ortiz, “domina,

Se tratará, como en el caso de todo artista, independientemente del material con el que se trabaje (piedra, madera, sonidos, palabras), de encontrar una forma ahondando, limando, asediando la materia. Desde la materia se desprende una exuberancia de imágenes que el artista (el poeta que trabaja con la materialidad de las palabras) se apresta a moldear. Pero la tarea, en Ortiz, se configura más que como el tallado paciente del ebanista o del orfebre (sin tampoco dejar de serlo, claro está), como la práctica del montajista cinematográfico: un arte propuesto como una vasta operación de montaje realizada sobre el cuerpo inagotable de las imágenes colectadas. Las imágenes de la materia escriben su relato: montaje anacrónico el de la poesía de Ortiz que supone la mezcla “de los *diferenciales de tiempo*” que operan en las imágenes (Didi-Huberman 2015: 40): demarcan los rumbos de la historia (de las diversas maneras en que se realiza la historia: la colectiva, la familiar, la íntima), impresos en el mapa de la dicha futura.<sup>5</sup>

En la mesa de montaje siempre es más lo que se descarta que lo que finalmente es utilizado, son más las imágenes que quedarán archivadas que las que emergerán para delinear nuevos contornos del mundo –nuevas formas, otras historias, mapas inéditos. El *mapa Ortiz* será resultado de esa inédita experiencia de montaje: el mundo, la “realidad” objeto de su borrosa representación, continúa (continuará) sosteniendo su enigma.<sup>6</sup>

### Lugares en el mapa

El sino espacial está indeleblemente grabado en la poesía de Ortiz. Hay en ella enclaves ciertamente notorios, hitos de una deriva que se complica en interminables ramificaciones pero que tiende a recaer en su emplazamiento de partida. Los puntos de ese mapa están claramente determinados en el poema “Gualeguay”, texto que cierra su libro de 1954, *La brisa profunda*: Puerto Ruiz primero (“los primeros tres años”), luego Mojones Norte, en la selva de Montiel, el paso más tarde por Villaguay para retornar a Gualeguay; allí se detiene la brújula, por más de dos décadas, hasta lo que el propio Ortiz definió como su “trasplante” a la ciudad de Paraná.<sup>7</sup>

Ese mapa inicial se circunscribe a la provincia de Entre Ríos, pero el poema refiere un punto excéntrico, Buenos Aires, ciudad en la que Ortiz residiría un breve

---

como una clave musical, toda su obra” (Helder 1996: 141). Véase el sutil desdoblamiento de la categoría de *elegía* en Ortiz propuesto por el crítico y poeta rosarino en su excelente estudio que integra el aparato crítico de la *Obra completa*.

<sup>5</sup> Ese anacronismo orticiano también podría ser pensado desde la sugerencia implícita en las siguientes palabras de Sergio Delgado “El poeta ve más allá y avizora un lector que no existe todavía pero que existirá: un lector que sepa esperar un texto inesperado. (...) No es desmedido pensar que ese lector que nace ahora y que ahora está aprendiendo a leer, encuentre en este río, las aguas de su nacimiento” (Delgado 2004: 8-9).

<sup>6</sup> Nunca mejor conjugado el verbo en el futuro: el mapa de la poética orticiano sigue y seguirá en permanente elaboración: subsisten muchas áreas de difícil acceso, muchas zonas oscuras que resisten ser cartografiadas.

<sup>7</sup> El poeta, en el marco de una entrevista realizada por Juana Bignozzi e incluida en la edición de la antología *Juanele* de 1969 (realizada por la misma Bignozzi y publicada por Carlos Pérez Editor), al referirse a la publicación de su libro de 1947, *El álamo y el viento*, relata lo siguiente: “(...) me encontraba en una crisis, una especie de trasplante de Gualeguay a Paraná. Fue un momento muy bravo. Es el libro del trasplante.” La entrevista se transcribe en la compilación de 2008, a cargo de Osvaldo Aguirre y publicada por Mansalva.

período de su juventud. En *El junco y la corriente* se registrará, por su parte, otra zona medular del mapa orticiano: la Unión Soviética y, como viéramos, China, además de ciertas ciudades europeas, tan queridas para Ortiz, como el París de sus poetas franceses o la Praga de Rainer Maria Rilke. Pero “Gualeguay”, como punto de partida en el mapa, será un poema central en el sentido de ese recorrido que en él se propone: la colocación de hitos y mojones en ese territorio, implicará la presencia de una instancia fundamental (en el sentido de *fundación*): con su mapa, Ortiz está también fundando un *país*, demarcando ese territorio que fuera referido como “el país del sauce”.

El mapa es siempre objeto de deseo, figuración de la utopía siempre latente, una incitación a la aventura: a salir del propio lugar, que es, también, salir de sí.<sup>8</sup> Ortiz, por eso mismo, asumió que debía construir su propia “zona”, su “país del sauce”, su centro del mundo, para desde allí partir y llegar hacia y desde otras latitudes, en una deriva que no involucraba necesariamente el movimiento, la traslación en un sentido propiamente espacial. La faz del mapa orticiano, cuyas demarcaciones iniciales creemos reconocer en “Gualeguay”, marcado por los desplazamientos en el espacio pero también por la marcha del tiempo, como sucede con todo mapa, irá mudando: las fronteras se mueven, mueren y nacen países, se anexan o autonomizan territorios. Y los mapas (el de Ortiz también) están para registrar esas dramáticas circunstancias del devenir de la historia.

### El mapa político

Los mapas, eslabonados cronológicamente, son una herramienta indispensable para visualizar los azares geopolíticos. Aludimos aquí a la distinción escolar entre mapas “físicos” y mapas “políticos”. Pero tal distinción se demuestra inmediatamente tautológica: todo mapa es político. Cualquiera de ellos se impone como un corte sincrónico en la historia; inevitablemente el tiempo lo desestabilizará. Y es retrospectivo: se lee desde el presente hacia atrás; los movimientos futuros pueden ser imaginados, pero toda especulación evitará caer en la trampa de la representación.

En “Las colinas” –extenso poema de casi mil versos que ocupa la segunda parte implícita de su libro de 1956, *El alma y las colinas*– Ortiz escenifica la monumentalidad de un territorio que, de alguna forma, se ha autonomizado de la presencia del hombre; no hay ojo alguno, no hay mirador o atalaya desde el que la limitada mirada humana pueda visualizar la danza de esas “colinas-niñas” que ondulan por el territorio de Entre Ríos. Las colinas, esas niñas, están conformadas por el sistema de cuchillas que ondulan de este a oeste, enmarcadas por los grandes ríos linderos, e irrigadas por el río interior, el Gualeguay, y su sistema de afluentes, minuciosamente descrito por Ortiz en el poema con el nombre del río.

---

<sup>8</sup> Un cuento de León Bloy, incluido por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en su *Antología de la literatura fantástica*, propone aristas notables para considerar aquí: un joven matrimonio que vive en un pueblo francés, Longjumeau, está preso de la fascinación de los viajes que, sin embargo, resultan repetida e indefinidamente postergados. “Cautivos”, literalmente, en el pequeño pueblo de provincias, continúan, no obstante, forjando diariamente su sueño –atesoran atlas, planisferios, mapas variados, libros que relatan experiencias de viajeros. El viaje cotidianamente planificado, minuciosamente concebido y diagramado, se pospone, no obstante, una y otra vez. Siempre sucede algo que frustra la partida. Finalmente, el único viaje que logran emprender es el viaje final: el suicidio sella la imposibilidad del traslado, promueve la escapatoria a un encierro que se ha tornado insoportable (Borges, Bioy Casares, Ocampo 2002: 102-106).

Por supuesto, el mapa físico de Ortiz nunca deja de ser político. La figura humana no ocupa aquí el centro de una escena en la que se oscila de las desmesuradas panorámicas que abarcan centenares de kilómetros de extensión al ínfimo detenimiento de un foco que capta con el mínimo detalle al grillo con su canto en la noche, o una brizna mecida por el aire, o un pequeño arroyo deslizándose por los valles. No obstante, la historia hace su ingreso y es la constancia del repetido ultraje a la dignidad de la vida humana lo que instala el otro mapa, el decididamente político; un mapa que se instala en el futuro, cartografía lo que todavía no es pero que inevitablemente deberá sobrevenir para refundar el lugar del hombre en la tierra. Ese mapa del futuro (ese mapa *político* de una poesía que por ello no cesa de reivindicarse asimismo como *política*), sobreimpreso sobre el mapa físico de Entre Ríos, señala el rumbo por el que ha de transitar la historia. Para ese futuro utópico, localizado en el mapa que traza esta poesía, Ortiz no precisará inventar una isla como Tomás Moro en su *Utopía*; la utopía está llamada a realizarse en ese territorio “entre ríos” (abrazado por ríos, regado por ríos) para, quién sabe, tal vez desde allí proyectarse a otras geografías.<sup>9</sup>

Es notoria la preeminencia que en el sistema poético orticiano adquiere el señalamiento hacia el este: el Oriente, reservorio de una sabiduría que el Occidente capitalista ha extraviado; el punto desde el que la Revolución (la soviética primero, la china después) se proyectará, iluminando al resto de la humanidad, aún en la penumbra, para delinear el mapa por venir; también, el este como deíctico entrerriano del aquí y ahora del sujeto poético (Entre Ríos, provincia oriental); y claro, el lugar en que la brújula marca el nacimiento del sol: el anuncio del día que amanece. El límite oriental de este territorio físico que está en la base del mapa político orticiano es el río Uruguay; frontera que, desde la perspectiva panóptica del otro río, el que ocupa el centro de la escena en *El Gualaguay*, en un momento crucial de la historia provincial, durante la lucha por la independencia, preservaba del avance realista al territorio entrerriano que aún no había ganado su autonomía. Hacia el oeste, la otra frontera atestiguada en el *poema-libro*, es la demarcada por el río Paraná, y es la línea que será esencial para dibujar un contorno territorial autónomo: Santa Fe, la provincia vecina, la provincia hermana, deberá también reconocer en el Paraná un límite. La historia de ambos territorios, íntimamente entrelazada, se reconfigurará a partir de ese límite: mientras Santa Fe, por él, demarcará su mapa hacia el oeste del gran río, Entre Ríos lo hará “hacia el este”.

El territorio cartografiado, mapa modélico de un porvenir venturoso, se localiza “entre ríos”. Es decir, lo que está entre esos ríos fronterizos (todo río, en realidad,

<sup>9</sup> María Teresa Gramuglio, en su indispensable estudio de 2004, sugiere un esquema a partir del que propone tres estadios modélicos que se articularían en la poesía de Ortiz, matriz reconocible, con modulaciones, sobre todo en sus primeros libros: “Se inscribe en la forma, configurando en los poemas una estructura recurrente que se despliega en tres momentos, o movimientos: un primer movimiento, el momento de dicha, el estado de plenitud y sobre todo de armonía que produce la contemplación del paisaje; en el segundo movimiento, generalmente introducido por un giro adversativo (el *pero* que inicia tantas estrofas), la irrupción de algo que hiera esa armonía: el escándalo de la desigualdad, la crueldad de la pobreza, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas; en el tercero, esa tensión, a veces generadora de culpas, convoca una visión que se modula en los tonos de la profecía o del anhelo: la utopía de un futuro radiante donde serían abolidas todas las divisiones y la dicha podría ser compartida por todos los hombres. Sobre este diseño, a veces visible, casi siempre secreto, que tiene algo de la composición musical, Ortiz construye sigilosamente, a lo largo de su obra, una de las resoluciones más intensas de la relación entre poesía y política.” (Gramuglio 2004: 56)

constituye, a su modo, una frontera), propiamente significa el *non plus ultra* de Ortiz. Del río Uruguay apenas se ocupa en su obra; constituye la demarcación postrera hacia el límite oriental. El Paraná, por su parte, linde en cuyas riberas el poeta transitó los últimos 36 años de su vida, río que debería ser referido a través de los signos de la familiaridad y la intimidad se presenta, no obstante, como el llamativo confín último en las proyecciones de la voz. Precisamente en el poema “Al Paraná”, texto central en el sistema orticiano, el río, objeto de la interlocución (objeto críptico, cerrado), lo es también del desconocimiento absoluto: no puede decirse (el “Yo no sé nada de ti...” con que el sujeto poético interpela al río, es el motivo que resuena dramáticamente a lo largo del poema). ¿Es el río presa de la imposibilidad de penetrar cognoscitivamente en él? ¿o acaso, conociéndolo, o más bien, intuyéndolo (una cosa es navegarlo, otra sumergirse en sus honduras), se resiste a verse apresado por las palabras, a ser reducido a ellas, su curso domeñado, su deriva encauzada?

Yo no sé nada de ti...  
Yo no sé nada de los dioses o del dios de que naciste  
ni de los anhelos que repitieras  
antes, aún de los Añax y los Tupac hasta la misma  
azucena de la armonía  
nevándote, otoñalmente, la despedida  
a la arenilla... (Ortiz 2013: 65)

La mirada no encuentra manera de penetrar un objeto que escamotea el código que lo haga comprensible, aunque hubieran pasado “diecinueve setiembreres que te miro y te miro”, dirá el poeta. El gran río, sentencia Ortiz, no puede ni podrá ser dicho:

Pero perdóname que insista  
e insista:  
no sé nada de ti. Nada, en realidad, de ti. Y no podré decirte jamás... (Ortiz 2013: 70)

Es notable el hecho de que una poesía que ha hecho síntesis de sus maneras en *De las raíces y del cielo*, –el último de los diez libros de Ortiz publicados en el formato de sus emblemáticas ediciones de autor y en el que se despliega una notoria dimensión metapoética–, descubre, no obstante, poco después, que *se ha quedado sin palabras*. Pero en la confesión autoexculpatoria de esas palabras que siguen sonando sin alcanzar a decir, tal vez –como el follaje del sauce agitado por el viento, como el torrente que no deja de susurrar en su paso incesante– hayan encontrado otra manera de decir lo indecible, de nombrar lo innombrable.

A partir de *El Gualguay*, la voz del poeta se funda (nace) con la de su río, sus ojos se mimetizan “con los ojos de aquél a cuyo borde abrí los míos...”, (Ortiz 2013: 71) como había dicho antes, en “Al Paraná”. El yo orticiano se siente autorizado a hablar por ese otro río, el Gualguay, y, desde él, reconocer los signos que hagan legible su mundo, para transcribirlo, decodificar sus signos transliterándolos en las siempre equívocas y precarias palabras de la lengua que se empeñan, no obstante, en asir ese objeto escurridizo, asediándolo en círculos de progresiva aproximación. El río Gualguay, que está, él sí, “entre ríos”, se encuentra en el centro del mapa, es su

columna vertebral, sistema venoso que irriga ese *país* o *zona* orticiana; el Paraná y el Uruguay, en tanto, son las lindes: orillas “que se abisman”.

### Referencias bibliográficas

- Bignozzi, J. (2008), “La poesía que circula y está como el aire” (entrevista a Juan L. Ortiz). En AAVV, *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Buenos Aires: Mansalva, 9-36.
- Bitar, F. (2013), Introducción, cronología, bibliografía y notas a *El junco y la corriente*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Borges, J. L., A. Bioy Casares y S. Ocampo (2002), *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Delgado, S. (1996), “Introducción. La obra de Juan L. Ortiz”. En Juan L. Ortiz, *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 15-30.
- \_\_\_\_\_ (2004), “El río interior (Estudio preliminar)” y “Notas a *El Guaqueguay*”. En Juan L. Ortiz, *El Guaqueguay*. Rosario: Beatriz Viterbo, 7-54, 153-273.
- Didi-Huberman, G. (2015), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Helder, D. G. (1996), “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”. En Juan L. Ortiz, *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 127-144.
- Gramuglio, M. T. (2004), “Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 644, 45-57.
- Ortiz, J. L. (1970/1), *En el aura del sauce*. Rosario: Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil.
- \_\_\_\_\_ (1996), *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- \_\_\_\_\_ (2004), *El Guaqueguay*. Rosario: Beatriz Viterbo (Estudio y notas de Sergio Delgado).
- \_\_\_\_\_ (2013), *El junco y la corriente*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Saer, J. J. (2011), “Primavera”. En *El río sin orillas. Un tratado imaginario*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Schilling, C. (1994), “Notas sobre la poesía de Juan L. Ortiz”. En *Nombres. Revista de Filosofía*, año IV, N° 4, 167-173.
- Speranza, G. (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama.