

Sobre la Poética de Juan L. Ortiz: una Mirada de Traductor

William Rowe
King's College, Londres

Para el que traduce los poemas de Juan L. Ortiz, y por eso los lee con una atención especial, la voz es el elemento más difícil. Esa voz constituye, es claro, un factor importante de su poética, quién sabe si no la más importante, si tomamos la noción de voz en su sentido más amplio: es decir, la voz como soplo, respiración, acento –modalidad en que la existencia deviene sonido y vice versa. Esa idea implicaría también la entonación: porque el acento –el canto que se oye en el habla de cualquiera– es la materia que modela la entonación, y ésta vincula el decir con el entorno espacial y temporal y, a la vez, acarrea la emoción. ¿De dónde surge esa voz? Esta sería, en el fondo, una pregunta sin respuesta –sólo se puede hablar de las maneras en que se da y de cómo ese don altera el entorno, entorno que incluye, obviamente, el idioma y el oyente. Específicamente, tenemos, en la obra poética de Juanele, un lenguaje propio y único, elaborado desde el idioma hablado de una región en relación con “el entorno de ciertas islas”, y también desde una concepción de la poética, cuya vertiente principal sería el simbolismo de Mallarmé y Valéry.

Decir lo anterior es delinear un campo de fuerzas y de acciones pero no volcarse en el movimiento de la voz en los poemas de

Juanele. Se ha dicho que esa voz posee un carácter oriental. Podría ser. Pero hay en aquella palabra cierta vaguedad: suele connotar lo meramente extraño. Habría que dejarse orientar, entonces, por el suceso poético específico.

Empezar a leer un poema de Juanele es entrar en un diálogo que pronto se revela como un diálogo múltiple: un diálogo de la voz que habla consigo misma (que se pliega sobre sí misma), del hablante con otro/a hablante, del escuchar con el decir. La hilación de esas voces conforma, a la vez, un tejido. Pero ¿dónde reposa el tejido, en qué tiempo o espacio? Es decir, la voz que se pliega sobre sí misma, ¿en dónde se pliega? Y esa voz dentro de la voz, ¿dónde surge?

Una buena proporción de los poemas de *La orilla que se abisma*, que aparece por primera vez en *En el aura del sauce* (1970), llevan títulos que ya implican uno o varios interlocutores, como “Sabéis, amigos” o “Me dijiste.”. En el segundo, el diálogo se inicia alrededor de un sonido:

–Escucha, es un latido,
solamente un latido, o qué? de la ranita, no? (809)¹

–un sonido que surge desde lo no-humano y que deviene voz. Ese sonido no es objeto delimitado por un código de la representación (código cultural) sino un evento acompañado por preguntas, dudas, incertidumbres:

*En el pulso de las hierbezuelas
o de la lunilla,
él?...
o dónde, o dónde,
si la circulación del silencio, melodiosamente, nos anega, sí,
también a nosotros...
y no tenemos, de pronto, orillas...:*

Ya las preguntas mismas, al hacerse, devienen eventos de un diálogo que va surgiendo, y no imposiciones retóricas que determinan un orden discursivo. Para el traductor, quizás de manera especial para el que traduce al inglés, surge el problema de recrear lo que hay de tenue y a la vez de poderoso en ese preguntar. ¿Cómo evitar que las preguntas tengan un matiz de interrogación (catequismo, sala de clase, cuartel), que se sientan como signos y actos de una voluntad impositiva?

El problema se da al nivel de la entonación: ¿cómo aligerar esa voz, cómo conseguir que sus insistencias no pesen sobre el oído (que no cerquen sino que abran)? En cuanto a la dicción, busqué entre los poetas del renacimiento inglés (Spenser, Sydney) esa frescura verbal que sabe desplazarse entre el concepto y lo sensorial sin dificultades, fres-

¹ Las citas son de *Obra completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1996, y los números entre paréntesis se refieren a la numeración de las páginas de esa edición.

cura que es también dulzura. Pero el tono era otro, no se daba allí. Tampoco se daba en otros poetas de lengua inglesa. Pensé en la inquisición rítmica que hace G. M. Hopkins de los símbolos, pero el ritmo y la estructura del verso no tenían nada que ver. Entonces no quedaba sino elucidar cómo el poema mismo manejaba la cuestión del tono.

Las preguntas en la poesía de Juanele no promueven el acercamiento a un fin(alidad) –ejercicio de definiciones, establecimiento de lugares privilegiados, de lecturas estables– sino distienden. Atenúan, pero no rompen, la tensión. Y esto tiene consecuencias considerables para la poética. Allí la estructura del verso en Juanele, radicalmente no repetitiva. La distensión como principio de composición está, desde luego, en “Un coup de dés” de Mallarmé, y tiene en ese poema importantes consecuencias para el manejo de la sintaxis, cuyas articulaciones dejan de coincidir con la idea del verso (el retorno del oído, la mano, el ojo, señalado por el espacio de la página). Por otra parte, una suerte de distensión está implícita en la propuesta de D. H. Lawrence de una “poesía del presente”, que consistiría en “un plasma vivo”, sin orientación hacia un pasado o un futuro, noción que se encarna en las cadencias variables de sus poemas después de 1918². Pero Juanele añade algo más: el intersticio. Las dudas, incertidumbres, distensiones son un suceder de intersticios dentro de intersticios, entre cuyos efectos está el de suspender cualquier finalización. Pero los efectos no son sólo sintácticos, temporoespaciales; hay algo más misterioso, como por ejemplo

² D. H. Lawrence, “Poetry of the Present”, en *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin, 1982, pp. 181-186.

El grillo, el grillo, a la orilla del mundo ... (454)

– un escuchar atento pero no enfocado, no centrado:

*Y no sería, en su nivel, esta cañita que, liquidamente, vocaliza
las acentuaciones sin fondo,
una emisión en que suspira, entre las briznas,
el himeneo, ése,
el mismo
del espacio y el tiempo,
aunque en una dimensión que únicamente, únicamente,
canta
en el pasaje del ser? (812)*

Las preguntas por el sonido, a la vez que llegan a “trizar.../ la continuidad misma”, nos aproximan a la zona del éxtasis:

*no podemos menos de mirarnos al trizar, aún, con los filos, ya del
[hálito,
la continuidad misma (811)*

El primer sonido, el latido de la ranita –aunque en el poema esa aseveración no tiene forma de predicado sino de pregunta– desata una hilación de sonos-ritmos –sentidos, auscultados, hablados, envueltos en el diálogo de voces, y así tejidos. Y las voces se bañan en el entorno de sonido que a la vez deviene música: “acento” / “acentuación” / “tonillo” / “modo” / “notas” / “cadencia” / “tintineo” / “escala”, etc. El poema puede oírse como un devenir-música del entorno (“los armónicos de este mar”) pero a la vez como una auscultación extremadamente delicada, afinada por la duda:

*En qué escala, pues, el oído
para la campanilla de ese sentimiento que se olvida a menudo
de sí
en una suerte de eternidad
que duda? (809)*

Este sentir traspasa las fronteras entre la interioridad y la exterioridad de la persona ya que ni el origen ni el destino de la voz podrían llamarse persona o personaje. La voz ocurre simultáneamente con el oír –oir la voz equivaldría a dar voz al oír– y hay en ambos un hálito, una aspiración que permea cuerpo y entorno.

¿En dónde ocurre este devenir del sonido? –ésta, que en el fondo sería una pregunta por el libro, por la concepción del libro en Juanele, tiene varias respuestas: “sobre los tejidos de Octubre” (809); “sobre la sabanilla sin fin/ que espuma para las celebraciones,/ el ‘navío de Isis’” (810). Ocurren también, sobre esas superficies, apariciones de lo visible: “la noche, por encima de esas fibras, pálidamente se vacía/ más allá de su límite...” (810). No se trata de un espacio dado de antemano, por la tradición o la modernización: “qué imposible, por otra parte, el de una vida que debemos remitir/ a un laberinto de espejos/ por sobre tapices de mataderos, y éstos, desde luego,/ de la evasión/ en una dicha de gasolina...” (811); sino de lo que tiene que inventarse sobre el vacío: “canta también, y a su modo, lo terrible de jugar el azar/ de una chispa sobre los abismos...” Si en estas frases se siente el aliento de Mallarmé, hay también otra cosa: una necesidad que pertenece a la segunda mitad del siglo XX, a una época en que las sensaciones y los símbolos se han desprendido mutuamente:

*Canta
y no confía su tonillo, no, a las afinaciones de los ángeles,
ni menos al ajuste
de los hilos que alguien trama
debajo, no (812)*

Es por eso, sin duda, que los poderes que Juanele llama “las ‘superioridades’ del éter” van suspendidos entre comillas (“silfides”, “devas”, “el navío de Isis”, etc), pero también por eso la distribución supremamente libre de los sonidos en el aire y de las frases en la página.

Pero aclarar estos puntos es –para quien traduce– sólo una parte del problema. Porque queda un hecho: que el sujeto de la visión no es el ser abstracto, sino, como en la poesía de H. D., “she herself is the writing”³ [“ella misma es la escritura”] – y que este es también un hecho del lenguaje: las muchas maneras puntuales en que el decir se localiza en relación con el entorno, con sí mismo, con interlocutores. En lugar de la mito-grafia que para H. D. configura el escribir, encontramos en Juanele el diálogo-tejido del escuchar y el ser escuchado, que se sostiene, en materia verbal, gracias, por ejemplo, al despliegue variado de las expresiones adverbiales, que van definiendo modos y maneras – allí la música también. Las frases, liberadas de la sub- o super-ordinación lógica, sintáctica, métrica, cantan, cada una a su modo. Y si la palabra es el suceder del aliento, el poema mismo es un suceder, además de las cosas que en ella ocurren: como escribe Robert Creeley,

*Things
come and go.
then
let them.*

En Juanele ocurre una modificación de la relación de uno con el lenguaje que es difícil de definir. Si una de las bases de su poética está dada por el simbolismo francés y la liberación del lenguaje que éste implica, hay algo importante que añade Juanele. Consideremos un par de versos de *Le cimetière marin* de Valéry:

*Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume⁴*

La espuma deleznable se vuelve “diamante” y allí queda, el fuego heraclítico detenido por la imagen visual-sonora, sostenida ésta por la forma métrica regular y fijada por la rima: tal es el movimiento del poema de Valéry. En Juanele, mientras la dicción es semejante, las figuraciones del fluir están acompañadas por interrogaciones y distensiones, de sonido, entonación y sintaxis (“ella dice o llega a punzar, mejor, para el que debe venir, / unos minutos de plata”).

Para llegar a esto, hay un aprendizaje:

³ *Helen in Egypt*, Libro 2, Sección 3. La obra tardía de H. D. –como la de Juanele– asume el riesgo de la torpeza de la expresión cuando la necesidad lo exige.

⁴ el resto de la estrofa va así: Et quelle paix semble se concevoir! / Quand sur l'abîme un soleil se repose, / Ouvrages purs d'une éternelle cause, / Le Temps scintille et le Songe est savoir.

–Aunque de los “aprendices”, es verdad, el movimiento salta
a la “vía de la leche”
(retornaría la “dispersión”, paradójicamente
entonces, al seno?)
y abre una manera de ofrenda, al fosforecer el camino...
un apuro, acaso, de trepadoras
en emulación con las otras, por florecer, también, el vértigo?
O el despleamiento,
luego de la concentración, ésta, que hace todavía, todavía
nuestra “verdad” o nuestra facilidad,
en el deshora de los junios que no terminan de mirarse,
curvados sobre el ombligo,
o en este Octubre que quisiera sellar, hasta “a la letra”, así,
“trasnochadamente”
los labios de la vigilia en abandono de espaldas,
en gracia, sólo, a unas sílabas? (811)

El aprendizaje podría leerse, me parece, como uno que incluiría el de Juanele mismo: un camino que pasa por la trascendencia vía figuraciones celestiales –herencia no muy difícil de identificar en la poesía latinoamericana– y luego por un desprendimiento: un fluir más abstracto y a la vez más afinado hacia la micropercepción, que sería, me parece, uno de los logros más difíciles de la poesía de Juanele. *Fosforecer*, *trepadoras*, *florecer*, *vértigo* pueden leerse en clave metafórica, pero ¿qué sucede si uno lee estas palabras en el mismo nivel que *el despleamiento* y *la concentración*? –es decir, “a la letra”. Las palabras concretas dejan de ser figuraciones de alguna otra cosa y las palabras abstractas, de ser de alguna manera anteriores (la concentración y el despleamiento permean todo, siempre están). En cuanto a técnica de escritura, se trata de una ruptura con el relato productor de metáforas, tan insistente en algunos libros del 50 (*Elena y los elementos* de Juan Sánchez Peláez o *La estación violenta* de Octavio Paz, para mencionar dos).

Cabría mencionar aquí el manejo particular del eje metafórico del lenguaje que caracteriza la poesía de Juanele. En el poema “Pueblo costero” del libro *La brisa profunda* (1954) se incluyen una serie de expresiones metafóricas que a primera vista servirían para vincular los objetos simples de un pueblo del Litoral con un imaginario más amplio. Consideremos algunos ejemplos:

*Y este pescador de silencio que llega de una fiebre de silencio,
y aún demora, nocturno, sobre los nácares grasos y la leña* (452)

–esos “nácares” no echan mano a un repertorio de imágenes literarias para adquirir un aura poética, como en la poesía neoclásica, sino sensualmente puntualizan los restos del pescado asado, como tampoco el “silencio” es mitologizante sino puntual. Cerca del comienzo del poema la mirada recae sobre algunos niños pobres (aunque no se usa ese adjetivo):

*Ved esa cabeza pálida, de diez años, de pescado imposible,
que por poco os fijará desde los mismos oídos (451)*

y el “pescado” no nos lleva hacia afuera del entorno sino hacia unas relaciones precisas y específicas entre las cosas (perceptibles cuando se mira la cabeza de un pez muerto).

*Y esta “abuela” toda envuelta que busca todavía los velos de la hora
para destocar su plata y diluirla entre lirios de jabón, en cuclillas...*

que son transformaciones dentro de lo local y cotidiano, semejantes a las de la poesía simbolista pero llevadas por otro camino. La mirada no es filtrante como la de Valéry, para quien la espuma se vuelve “diamante”. Tampoco busca en lo mitológico las maneras de resolver el ardiente mundo fenoménico –la frase es de Charles Olson, quien la toma de Lawrence⁵– como si lo hace Paz en sus libros del ’50. Estas características hacen que los versos de Juanele ofrezcan a veces al traductor el problema de evitar la poeticidad universalizante. A la vez, ya que construyen una poesía a partir de una materialidad local, son características que desautorizan una buena proporción de las historias de la poesía latinoamericana, historias que desde luego funcionan como modelaciones de la lectura.

⁵ Charles Olson, *Complete Prose*, Los Angeles, University of California Press, 1997, p. 206. Ver los siguientes capítulos: “D.H. Lawrence and the High Temptation of the Mind” y “The Escaped Cock”.

Esta conciencia, desprotegida de las figuras de la trascendencia y de las rutinas de la repetición, ha pasado –o sigue pasando– por el aprendizaje de los límites del sacrificio o de la ofrenda que producen una refulgencia espectacular, fosforescente, pero que no cabe en el *deshora* del tiempo cuyo fluir es la escritura misma, en que los adverbios “todavía, todavía” imponen una modalidad intersticial a la aprehensión, que se descubre en *la letra*, en lo que se aproxima a una grafía del espíritu: un devenir del latido, de la sílaba, de la letra, sin los humos del sacrificio.

Hay un momento en *El coloso de Maroussi* (1941), libro por otra parte raigalmente opuesto al sacrificio en todas sus manifestaciones, en que Katsimbalis, el gran raconteur y poeta de la voz, ha quedado dormido con la boca abierta, y Henry Miller inquiera por la voz ausente:

*What an astounding thing is the voice! By what miracle is the
hot magma of the earth transformed into that which we call*

*speech? If out of clay such an abstract medium as words can be shaped, what is to hinder us from leaving our bodies at will and taking up our abode on other planets or between the planets? [...] Who or what is powerful enough to eradicate this miraculous leaven which we bear within us like a seed and which, after we have embraced in our mind all the universe, is nothing more than a seed – since to say universe is as easy as to say seed, and we have yet to say greater things [...]*⁶

⁶ Henry Miller, *The Colossus of Maroussi*, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 77

¡Qué cosa más pasmosa es la voz! ¿Por qué milagro se transforma el magma ardiente de la tierra en lo que llamamos el habla? Si del barro puede formarse un medio tan abstracto como la palabra, ¿qué nos impedirá dejar nuestros cuerpos cuando nos de la gana y tomar residencia en otros planetas o entre los planetas? [...] ¿Quién o qué sería tan poderoso como para eradicar esta levadura milagrosa que llevamos adentro como una semilla y que, después de que hayamos brazado en la mente la totalidad del universo, no es más que una semilla – ya que decir universo es tan fácil como decir semilla, y nos quedan todavía cosas más grandes que decir [...]

En Juanele también, surge una voz cósmica, infinita como el mundo fenoménico, a la vez seminal e intersticial. Esta voz es acompañada por “una suerte de eternidad / que duda”, que a la vez se hace voz, y vuelve sobre la primera y la abre en intersticio:

*Ah, pero esa eternidad, sin explicárnoslo, la hiere.
mas de la herida
sangra, un sí no es, de dulzura
que titila, anónimamente, o que apenas se deja adivinar,
sobre los tejidos
de Octubre . . . (809)*

Si en la propuesta de Lawrence por una poesía del presente está inscrita la necesidad de rehuir las formas métricas regulares –las que regulan y alisan la duración– en la poesía de Juanele se trata de un surgir que no se deja consumir por un esquema que se nutre de él, ni fijar por una trascendencia a costa de la sangre. El único esquema es el libro, el de toda una vida, un libro procesual –un libro que habla de la posibilidad de una historiografía no sacrificial, contra la Ciudad teletópica –la frase es de Paul Virilio⁷– que disminuye o suprime el planeta al producir un

⁷ *La vitesse de libération*, Paris, Galilée, 1995.

olvido de otros tiempos (pasados, futuros) o espacios que no sean los del horizonte de la telecomunicación instantánea. Y ese suprimir, es necesario decirlo, estuvo algún tiempo incubándose ya que remonta, al menos, hasta la época de la gasolina.

