

“UNA POETICA DE LA LUZ”

Por LUIS ALBERTO SALVAREZZA

*“...para que la rueda del yin y el yang no deje nunca de girar
en una estrella de comunión”.*

J. L. Ortiz – “En Chun-King” de “El Junco y la Corriente”

Juan L. Ortiz, este “*cinzelador en oro etéreo*”, como quería Juan Ramón Jiménez, se resistía a “*determinar sin opciones*”; circunstancia por la que rechaza la transcripción de la entrevista realizada por Juana Bignozzi(1).

Sin embargo indirectamente se ha manifestado como un *taoísta, vigílico y maniqueísta*.

Samuel Wolpin en la dedicatoria de una de sus obras expresa: “*A la memoria del poeta Juan L. Ortiz, el modelo humano de Tao que soñó Lao Tsé, porque consiguió ‘la sabiduría de parecer tonto, el éxito de parecer fracasado y la fortaleza de la debilidad’*” (2).

Indudablemente la vida de Juan L. Ortiz fue una vida que “*produjo y engendró cosas sin posesionarse de ellas*”, “*que trabajó pero no se enorgulleció de ello*” y “*que gobernó las cosas pero sin dominarlas*”. Fue esa vida que es “*tan aguda como un ángulo, pero que no punza; tan afilada como un cuchillo, pero que no corta; tan recta como una línea recta, pero que no se extiende; y tan brillante como una luz, pero que no encandila*” (3).

¿Es Juan L. Ortiz el modelo humano de Tao?... Difícil poder afirmarlo. Lo cierto es que su vida respondió a preceptos orientales.

Acerca de su biografía, aunque por allí esbozó alguna síntesis, es común leer: “*¿Referencias concretas de mi vida? Permítaseme que no les dé ninguna importancia*”.

1): Lao Tsé denunciaba la civilización con el mismo espíritu con que atacaba la guerra, los impuestos y los castigos.

2): Lao Tsé no fue un desertor de la civilización. De acuerdo con datos históricos auténticos fue un pequeño funcionario de gobierno.

3): Lao Tsé otorgó a lo femenino el principio fundamental de la vida y sostuvo que la infancia era el estado ideal del ser, del estado natural.

4): Lao Tsé abogó por la quietud.

5): La diferencia principal entre Lao Tsé y Confucio, radica en que para el primero la medida de todas las cosas es la naturaleza y para el segundo el hombre.

6): Ser natural es vivir como el agua que se asemeja al bien.

7): Lao Tsé es luz y sombra, yin y yan, lo indisociable.

Aspectos desarrollados e ilustrados en el breve trabajo “*Lao Tsé y Juan L. Ortiz*” que aquí nos permiten visualizar sus coincidencias

Paradójicamente, Juan L. Ortiz, aunque habla de una realidad indisociable deja traducir en forma grisácea cierta caprichosa inmanejable permanente antítesis o dualidad. Tentación recurrente que lo aproxima al maniqueísmo que reaparece ya no

como doctrina sino como actitud a menudo en nuestra historia. En el maniqueísmo se enfrenta dramáticamente el mal al bien, la sombra a la luz, la guerra a la paz, la debilidad al poder, la barbarie a la civilización...; donde las fuerzas negativas buscan vencer a través de una fascinante lucha radical a las positivas.

Desde este punto de vista, expresa Davide Perillo, la visión maniquea tiene algo de verdad: nace de una mirada dramática sobre la realidad. Por esto fascina. ¿Cómo se documenta hoy esa tendencia? Hoy no existe una verdadera concepción maniquea, una teorización de esta concepción, porque en la cultura contemporánea no se da una - adecuada sensibilidad metafísica. Sin embargo existen actitudes maniqueas, efecto típico de posiciones ideológicas, en las que los factores en juego se identifican con sujetos sociales. En definitiva, se pasa de una lucha entre bien y mal a la contraposición entre buenos y malos... Es una tentación típica de la época moderna: el mesianismo comunista tiene necesidad del capitalista como enemigo absoluto, el nazismo del judío, etc. Pero son esquemas vigentes también hoy; los fundamentalismos de cualquier signo tienen este patrón: existe una alteridad que es simplemente un adversario, pero que es identificado paranoicamente con el mal. Recuerda mucho a la idea de “chivo expiatorio” (reformulada hoy por A. Girard), sobre el que se cargan culpas y conflictos sociales para salvar la unidad social y por tanto la paz (4).

Juan L. Ortiz (11.06.1896-02.09.1978) pese a su autenticidad es, lo han manifestado Luis Alberto Ruiz y Julio Pedrazolli, un escritor “*inclasificable*”.

Críticos como Alfredo Veiravé, Héctor P. Agosti y Eldeweis Serra, han ubicado a Juan L. Ortiz en la Generación del '40 y Arturo Cambours Ocampo en la Novísima Generación o Generación del '30.

En Juan L. Ortiz encontramos la característica temático fundante del '30: “*lo social*”. Yo diría “*lo político*” como A. Artaud porque la poesía está unida a la revolución. Y las vetas neorrománticas, surrealistas e invencionistas, en verdadero equilibrio, de la Generación del '40. Y siempre la influencia de los imaginistas (Ezra Pound y T. S. Elliot, inicialmente), si recordamos una de sus preocupaciones: “*la musique avant tout chose*”.

La noción de campo semántico ha abierto nuevos caminos a la lexicografía, al mostrar que las palabras no son signos aislados, que entre ellas existen relaciones de forma y de sentido, las cuales orientan y aún determinan su empleo. El significado de cada palabra, sus valores, aún su evolución fonética, depende de otras palabras, aquellas con las cuales se encuentran en contacto.

Estudiar la noción de “*luz*” en la obra de Juan L. Ortiz, de “*abismo*” en Charles Baudelaire, de “*gloria*” en Pierre Corneille, de “*ruptura*” en Alejandra Pizarnik o de “*licuación*” en Alfonsina Storni, no significa otra cosa que reconstruir el campo estilístico o de dispersión de esas palabras a partir de su empleo o variaciones contextuales.

Releer y analizar la obra de Juan L. Ortiz ya es un hábito luminoso.

La experiencia de la luz, manifiesta Mircea Eliade, cambia radicalmente la condición del sujeto abriéndolo al mundo del espíritu.

Esa dualidad ineludible, “*luz*” y “*sombra*”, rige no sólo el mundo filosófico oriental sino que constituye un elemento significativamente poético dentro de la profunda concepción ortiziana. Es la base del dualismo, espíritu y cuerpo, maniqueísta. Movimiento que atribuía la creación a dos principios opuestos.

Sin embargo, aunque no determinante, Juan L. Ortiz utiliza los nombres “*luz*” y “*sombra*”, según explicación propia, no como oposición sino, como diremos, la “*luz*” y

la “sombra” están dentro de, como dirían los fenomenólogos, las extensiones de dos fuerzas o, mejor dicho responden a dos movimientos del cosmos: la luz y la sombra, el yin y el yang. Una correspondencia diría yo más que analógica, una identidad que viene a significar lo aparente, dos aspectos de una misma cosa.

(Es decir, luz y sombra, yin y yang, son dos nociones, dos factores no aditivos sino opositivos, inseparables, en constante alternancia, un símbolo cósmico de bipolaridad dinámica, en que cada parte, cualquiera sea la proporción en que intervenga, es a su vez una entidad en sí).

También la poesía de Juan L. Ortiz revela, luminosa, ese reencuentro mágico del hombre con el espíritu cósmico.

“*El hombre es el paisaje de su tierra natal*”. Juan L. Ortiz es aún más, pues encuentra dentro de su mundo pequeño, “*esa hondonada que el tiempo hiciera rosa*” (Gualeduay), una visión total de su comarca, logra una suerte de universalidad. Es decir, aquel “*lugar demostrado*” del que habla Nietzsche, lo descubre en ese espacio donde observó “*una luz paradisíaca*”, en “*esa apenas blanca luz*” (Villaguay), en esa “*clara luz que es como una inocencia, toda temblorosa y azul*”, lo descubre en Entre Ríos, su tierra provinciana. En ese pueblo al que le pregunta: “*¿De qué mundo lejano, como un sueño caíste, hecho de luz apenas realizada?*” (Oh, pueblo azul y quieto....).

Juan L. Ortiz hizo partícipe a la naturaleza misma de la vicisitud de su alma. Y siempre a las diferentes situaciones del poeta, le correspondió un grado de luz.

De él dirá Carlos Alberto Mastronardi en *Memorias de un Provinciano*: “*No escrutaba sino que se integraba en la naturaleza, era un gajo más de aquellos árboles ribereños*” (5)

Juan L. Ortiz supo captar uno de los conceptos claves de la filosofía romántica de F. Schelling: “*El sistema de la naturaleza es al mismo tiempo el sistema de nuestro espíritu*” (6) (Por eso puede expresar parafraseando a R. Barthes cuando manifiesta “*Tengo una enfermedad: veo el lenguaje*”; la feliz enfermedad de Juan L. Ortiz fue ver el espíritu del paisaje y su tránsito en él. De ahí la visión panteísta con que se lo ha asociado permanentemente.

Los poetas participan con ocultistas y místicos de un saber cuya transmisión sólo es posible a través de la función mediadora de los símbolos. (¿Es esa la ambición dimiúrgica de la poesía?...).

Como dice Dante en el Convivio esta expresión posible de lo sagrado debe ser entendida y explicada según cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y analógico.

Para la noción de símbolo, preferimos la definición de P. Ricoeur que se diferencia de otras: “*Llamo símbolo a una estructura de significado en que un sentido directo, primario, literal, designa por excelencia otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero*” (7)

(Puede decirse que el significado de la luz sobrenatural se trasmite directamente al alma del hombre que la experimenta, y sin embargo puede llegar plenamente a la conciencia envuelto en una ideología preexistente. Aquí está la paradoja: el significado de la luz es, por un lado, esencialmente un descubrimiento personal; por el otro, cada hombre descubre lo que espiritual y culturalmente estaba preparado para descubrir. Pero subsiste un hecho que nos parece fundamental: sea cual fuere la ulterior integración ideológica, un encuentro con la luz produce una apertura en la existencia del hombre revelándole o esclareciéndole el mundo del espíritu).

En 1970 se publican en Rosario, fuente de las citas poéticas, tres tomos de su obra bajo el título “*En el Aura del sauce*” y a propósito del título, el aura física es incolora (casi de un blanco azulado, rosado, parecido al color del agua clara, pero de aspecto distinto de las demás manifestaciones del aura. Juan L. Ortiz para citar un ejemplo, prende, enciende, descubre alusiones de rosa y blanco sobre las ramas. La característica diferencial, señala Yogi Ramacharaka (8), es presentarse como estriada. Juan L. Ortiz a esa característica la describe manifestando: “*Septiembre,/ nieva, nieva sobre los árboles*”. Y a través del verbo “*puntillado*”: “*Las ramas con luz propia, blanca y rosa!...alusiones de rosa y blanco, ah, tan puras,/ como si las nubes del alba se hubiesen puntillado*” (Septiembre).

El valor seminal de la luz parece no haber sido ignorado por Juan L. Ortiz, el décimo octavo poema del libro inicial, aquél que se editó a instancias de Carlos Alberto Mastronardi, “*El Agua y La Noche*” (1924-1932), nos sugiere lo que los mitos tibetanos, aquellos que explican el origen del universo a partir de una luz blanca o ser primordial: “*El mundo es un pensamiento/ realizado de la luz*” (Tarde). “*Todo, todo es pues un espíritu de luz*” (Abril).

Juan L. Ortiz concibe a la luz, esa “*gracia secreta*”, “*sensitiva dicha*” (Gracia Secreta...), “*gracia celeste*” (Ah, esta tarde encendida...) o “*dicha etérea*” (Nada más que esta luz...), en acción; la siente como una cosa viva.

La luz siente y ese sentir es una constante: “*sensitiva luz*” (No estás...), “*los sentimientos de la luz*” (Ah, miras el presente...), “*el sentimiento de la luz*” (El Gualaguay), “*luz sensitiva y casi pudorosa*” (Nada más que esta luz...), “*luz celeste y sensible*” (Ah, esta tarde encendida...)...

A esa luz no la produce otro cuerpo luminoso preexistente. No es emanación como el aura sino creación ex nihilo como el mundo; “*es esa presencia viva y real, llena de milagros y de luchas y de misterios apasionados...*”, que Juan L. Ortiz descubre en los “*Cielos de Abril...*”. “*La luz es luz*” (Yo adoro...).

La luz actúa, se expresa y pone de manifiesto condiciones aparentemente impropias de su existencia. La luz no se reduce a ser mediadora de lo iluminado. Tiene otra finalidad, término último de su propia forma. Ser luz en la luz. Es decir, la luz deja de estar dentro y fuera de las cosas. Y en ese sustantivarse consiste su verdadera esencia:

. “*Como una niña la luz/ con el aire está jugando*” (Este mediodía de...)

. “*La luz de la mano con las/ hojas nuevas se va hacia un país más pleno*” (La paloma se queja)

. “*...había en la luz yo no sé qué ebriedad?*” (Paseo dominical)

. “*Qué tiene la afilada/ alegría de la luz/ sobre los pastos/ y sobre el agua?*” (Las 4 de una tarde de invierno).

. “*Y era esa dulce luz verde-prusia, tocada de blanco prusia,/ la que no concluía de bordar, femeninamente, al monte...*” (Las colinas).

. “*...en una apenas blanca luz que va a morir, medio desamparada*” (Villaguay).

. “*¿Juega? Más bien se encanta ella misma sobre/ los dulces accidentes, los acaricia con una delicia/ infinita y hasta se adormece sobre ellos*” (De la primavera de las colinas).

Innumerables son los ejemplos que podríamos seguir apuntando.

En 1951 Juan L. Ortiz edita “*La Mano Infinita*”, libro que consta de veinte poemas y del que analizaremos “*Y aquella luz era como un ángel*” (p. 13 y 14), que presenta esa “*dualidad ineludible*”: lo nombrable y lo innombrable, lo visible y lo invisible, lo luminoso y lo sombrío; lo que lo aproxima al “*maniqueísmo*”. Porque de esa dualidad surge lo otro o hay desprendimientos.

La asociación luz-agua es otra constante en su poesía: “*líquida luz*” (A orillas del arroyo), “*luz mojada*” (¡Qué extraño!...), “*el agua era de luz niña*” (Las colinas), “*las profundidades de la luz, de tu luz*” (Al Paraná), “*esas manos de luz*” (El agua...) o “*se había secado de un modo extraño, extraño/ el último suspiro de la luz*” (El arroyo muerto).

La luz dice del tiempo, esta invadida de presencias, criaturas, cantos, posesiones y se adjetiva permanentemente: pálida, antigua, primera, última, íntima, invencible, fiel, pequeña, ideal, ácida y loca, fría y sucia, caída y pajiza, casi lujosa, casi nevada... También y como una antítesis hay cosas y seres y barrios e instantes..., sin luz.

“*YAQUELLA LUZ ERA COMO UN ÁNGEL*”

El poema consta de seis fragmentos o estrofas; el primero, tercero, cuarto, penúltimo y último constan de tres versos, a excepción del segundo, de diez versos, totalizando veinticinco versos.

El verso inicial reitera el título. A través de una comparación Juan L. Ortiz convierte a la luz en una figuración angélica. El ángel, lo angélico es para Juan L. Ortiz “*una manera de nombrar lo innombrable, lo inasible*”. Es esa presencia que puede tener como en el cielo sus variables y que nos recuerdan la presencia que tienen en la poesía de William Blake, Rainer María Rilke y los simbolistas. De esa figuración de la luz nombra y exalta aquello que hace al ángel, las alas. Es una constante esa asociación: luz – alas – ángel.

(. “*Un ángel de un ya más pálido diamante/ hace casi terrible la luz*” (Las 4 de una tarde de invierno).

. “*...hacia una luz con alas, apenas luz*” (A Teresa Fabani).

. “*...las alas de la luz*” (El agua...).

. “*...frente al dulce abanico de luz última/ -nobles estatuas de melancolía-/ sentirán aún más/ la caricia de impalpables alas extrañas?*” (Estos hombres...).

. “*Ruptura cristalina del alado llamamiento/ de la luz*” (Momento).

. “*...luz alada...*” (Guaileguay).

En el segundo verso califica de “*extáticas*” a las alas y a través de la expresión “*y qué alas*”, intensifica su tamaño.

“*Para que una experiencia tenga valor metafísico debe sustraerse al tiempo*”. Las experiencias metafísicas válidas son pues las que se cumplen en el instante extático. “*...cualquier obra de construcción está siempre hecha de iluminaciones instantáneas – momentos metafísicos- que son soldadas après coup, es decir, aclaradas de modo unificable*” (9). Es una participación mística, es decir un acceso a lo real a través de la ausencia de la individualidad racional.

Lo extático, como lo angélico y lo lumínico, es otra de las constantes de su obra: “*campo extático*”, “*El cielo tiene una extática sonrisa*” (Un resplandor último sobre las fachadas...), “*La sangre del éxtasis*” (Todos aquí). “*Nada más que esta luz./ El éxtasis, el éxtasis,/ entre el cielo y la tierra suspendido*” (Nada más que esta luz). “*Extasiado se ha quedado en el cielo*”, “*Se extasía sobre las arenas/ limpias y lisas,/ sobre los pastos, una luz de antes*” (Se extasía sobre las arenas), “*Son fábulas del éxtasis las nubes indecisas*” (Los colores de Dios), “*el éxtasis de las hojas*” (Hay en el corazón de la noche...). “*el cielo de las cinco/ plateado en una extática dulzura*” (Sobre el sitio baldío...). “*la figura ligera y extática a la vez del pescador*” (Mañana en Diamante)...

La novedad de hoy es que el instante extático corresponde al símbolo, que será por lo tanto, pura libertad. Ese instante extático es en suma, participación en el símbolo; pero, si el símbolo está comprendido en el mito, alcanzar tal instante extático significa vivir el mito.

En el tercer verso Juan L. Ortiz ubica esas “*alas extáticas*” sobre la rosa de la ciudad. Gualeguay es para Juan L. Ortiz, como citamos, “*aquella hondonada que el tiempo hiciera rosa*”, pentáculo circular sensitivo.

Y el primer fragmento, de carácter lumínico, se opone al segundo, sombrío. El arriba de la ciudad y la ciudad misma (el abajo). Luz y sombra oponiéndose, dibujando un claroscuro, insinuando esa dualidad ineludible, yin y yang, luz y sombra: *luz, alas extáticas, ángel y rosa oponiéndose a no podían sonreír, huellas difíciles, residuos, silencio pobre, ruina apagada, zanjas, enfermedad y muerte*.

Este espacio interestrófico marca la dolorosa constatación que distancia al hombre de lo angélico y lo invisible. Juan L. Ortiz viste de formas a la desnudez de la luz. Y esto apunta a una distancia infinita entre lo divino y lo humano. Las cuatro estrofas siguientes no son sino una ampliación de éstas.

En el tercer grupo estrófico esa sombría realidad que descubre el segundo se hace metáfora y es “*hondura recogida y abierta a la vez*” porque se ofrece a las extáticas alas. En los grupos estróficos siguientes “*aquella luz que era como un ángel*” ahora es un “*noble fuego del espíritu*” que se inclina en el aire como asociándose al dolor.

La poesía es vigilia en cuanto es descubrimiento de cierta zona en que no puede acceder el reconocimiento común o racional como quiera llamarse.

(En el nivel vigílico aparecen numerosas imágenes, ideas y pensamientos, ajenos a la idea o pensamiento que se está desarrollando. Estas formalizaciones de estímulos provenientes de los otros niveles, del medio externo o de estímulos corporales, se manifiestan como imágenes que presionan al nivel vigílico; a ellas les llamamos ensueños).

Es vigilia, entonces, en cuanto es descubrimiento y una tensión hacia la captación de una zona a la que no se puede acceder por los modos habituales del conocimiento. Es también “*enajenación*”, “*éxtasis*”, “*sueño*”, porque lleva a la “*despersonalización*”.

“Como un héroe o un santo, como un Kafka o un Rilke, Juan L Ortiz sostuvo hasta el final las fuerzas de un Creador con o sin interlocutores, con o sin lectores, que iluminado por las interrogaciones conmovedoras del espíritu, se entregó, antes que al silencio, al exilio de un experiencia solitaria, sin rehuir las alternativas de su destino” (10).

Por eso recordamos su filiación con Cesare Pavese cuando expresaba “*la poesía es otra vía al conocimiento*”. Y otras muchas veces “*una evocación al silencio o un delito, o ese tránsito entre la realidad y el sueño*” y que como repetía, “*persistió*”.

En esa encrucijada Juan L. Ortiz comienza a despersonalizarse en la naturaleza concebida como única realidad del mundo.

Por eso a partir de Juan L. Ortiz (de su poesía) el paisaje entrerriano ya no será el mismo. Las realidades de la mera geografía visible serán sustituidas por otra realidad que está oculta en el poema. Alguien mirará ese paisaje construido como el cielo de un alma, y comprobará la permanencia de una ilusión que se ha convertido en realidad.

El paisaje en esta lírica reflexiva, entrecortada por torturantes interrogaciones metafísicas, nos ofrece una visión fragmentaria de lo que oculta la naturaleza o lo que muchos estamos imposibilitados de ver. La temática del paisaje que podría suponer un simple lirismo comarcano, se inicia, por vías de una religiosidad compleja y alcanza esa universalidad que ilumina su poesía.

La palabra religión, de acuerdo a su etimología, es unión. Y el poeta, naturalmente, siente la necesidad de esa unión. Y yo diría, más precisamente, comunión. O ese instante en que se siente la eternidad como dirían Bachelard y Proust.

De ahí esa necesidad de paisaje pero como dijo J. P. Sartre, Juan L. Ortiz no ve en el paisaje solamente paisaje, hay algo que lo trasciende.

Para un maniqueísta la vida implica una serie de purificaciones, separaciones, desprendimientos (¿No hay algo de eso, que recuerda la ruta inicial de San Agustín, en la obra de Juan L. Ortiz?); y luego una visión panteísta que no sólo le permite esa mirada de la realidad sino una consubstanciación con ella: “*De pronto sentí el río en mí,/ corría en mí (...)*Era yo un río...(…) *Me atravesaba un río, me atravesaba un río*” (Fui al río...).

Por algo similar Gide llamó a Rimbaud “*zarza ardiente*”, llamemos a Ortiz “*oleaje encendido*”.

Notas:

1): Bignozzi, Juana; “*Juanele*”, Carlos Pérez Editor, Bs. As., 1969.

2): Wolpin, Samuel; “*La filosofía según Confucio y Lao Tsé*”, Editorial Kier S. A., Colección Hornus, Bs. As., 1978, p. 7.

3): Vera Ramírez, Antonio; “*Lao Tsé, El Tao y el Taoísmo*”, Editorial Tikal, España, 2005.

4): La base del pensamiento maniqueo es antiquísima, ya presente en las religiones, ideologías y mitos que combate la sagrada Escritura y actuante en Occidente al menos desde Platón que, ya sabemos, afirmaba que el cuerpo era la tumba del alma -*to soma, to sema*-.

Pero tanto los filósofos dualistas neoplatónicos como el budismo mahayana *vieron más lejos que el maniqueísmo*: no era solo la materia *por ser materia* la que hacía desgraciado al hombre. El ser humano caía en la desdicha, porque la materia, su cuerpo, se hacían instrumento de su individualidad; arrastraba a una partícula del espíritu único y original al mundo de lo múltiple, de la variedad, de la diversidad... Y ese era el origen, según ellos, de todo mal, sentirse distinto al todo, diferente a los demás, volcado en la pluralidad de los deseos, disperso en el tiempo, arrastrado por las cosas...

De allí que la solución o salvación consista, en estas ideologías o religiones, desde el budismo hasta el marxismo, en liquidar la multiplicidad, la diversidad, las diferencias, llegar a la igualdad absoluta, (a la globalización total...) En la vertiente pseudoreligiosa, por medio de ejercicios autohipnóticos de concentración, de yoga, que lleven al desprendimiento del cuerpo y por tanto al olvido de los deseos, y luego de los pensamientos y finalmente del yo, para sumergirse en el todo, en la unidad primitiva, en la compasión universal, en el vacío del nirvana... La basura del cuerpo es, pues, la que nos arroja a la multiplicidad, a la ignorancia, al distinguirnos y ubicarnos en el aquí y en el ahora, en este mi nombre, en este mi apellido, en esta mi patria, en este mi sexo, en esta mi propiedad... todos factores -según éstos- de disturbios, de pugnas de yo contra tu, de dialécticas, de xenofobias... La diferencia (*eterótes*) es el principio del mal, según Plotino.

En estas concepciones dualistas, gnósticas, maniqueas, lo único que vale es el espíritu, la razón, pero en la medida en que es capaz de disolverse en el Todo: en el todo social o en el todo político o en el todo cósmico, -el yo de Brahama, el yo trascendental (Kant), el yo del voto de las mayorías (Rousseau)- aborreciendo la diferencia, la desigualdad, lo nacional y, sobre todo, el yo individual, perversos frutos inducidos por el cuerpo y lo material ...

5): Mastronardi, Carlos; “*Memorias de un provinciano*”, Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As., 1967.

6): Schelling, Friedrich W. J. Von; “*La Relación del Arte con la Naturaleza*”, Traduc. Castaño Piñan, Alfonso, Sarpe, Madrid, España, 1985.

- 7): Ricoeur, Paul; *“Tiempo y Narración”*, Ed. Siglo XXI, México, 1995.-
8): Ramacharaka, Yogi; *“Filosofía Yogi y Ocultismo Oriental”*, Kier, Bs. As., 1966.
9): Pavese, Cesare; *“El Misterio de Vivir”*, Turín, Italia, 1952.
10): Veiravé, Alfredo; *“Juan L. Ortiz o la experiencia de la poesía”*, Diario “La Prensa”, Bs. As., 06.01.85, p. 10.

JUAN L. ORTIZ: “LOS COLORES DE DIOS”

In memoriam de Alfredo Veiravé

La obra de Juan L. Ortiz es una tela, un tul diríamos, sí, flotando, moviéndose, cambiando; un tul que hilvana o enreda la sensitiva y alada esencia de ese estado de contemplación, permanencia y vivencia del hombre sintiendo o integrándose a la naturaleza: *“Señor, / esta mañana tengo/ los párpados frescos como hojas,/ las pupilas tan limpias como el agua,/ un cristal en la voz como el pájaro,/ la piel toda mojada de rocío,/ y en las venas,/ en vez de sangre,/ una dulce corriente vegetal”* (“Señor” de *“El agua y la noche”* –EeAdS (1), p. 24). Tela o tul que se entrama con el nacimiento, la vida y la muerte de las estaciones y la resurrección de sus colores. Los que muestran al impresionista y paradójicamente encierran al expresionista. Y a lo vago, musical, delicado, encendido, fosfórico o lumínico, impalpable, íntimo y tímido, cristalino, traslúcido o transparente, se opone lo vigoroso, las formas del grito, una queja o el llanto, el fuego del metal y de éste las esquirlas, los desechos del horror y lo denunciante. A la luz la sombra. Pero sin poder separarlos porque conforman una unidad.

Y aquí intentamos “*una intuición de la vibración de sus palabras*”, así definía Juan L. Ortiz toda aproximación crítica o nota.

Y el poeta puebla, prende, enciende, insistente, repetidamente, de colores, las delgadísimas, inclinadas, ondulantes, ramas de su poesía.

“Yo creo, apoyándome en Pavese, que esa repetición podría justificar cierta autenticidad, porque cuando uno repite las palabras, es porque esas palabras son significativas y porque pueden ser resonancia o reflejo de lo que, también Pavese llama mitos que viven de la infancia.

Me parece que son palabras imprescindibles, que indudablemente cobran otra resonancia, otro matiz, quizá hasta otro sentido por más leve que sea” (2).

En la obra de este poeta al que sentimos como “*un verde desgajamiento*”, “un vuelo gris de tibias garzas”, “un desvanecimiento rosa” o “entrecortado interrogante celeste o lila”, no son las palabras que nombran a los colores las de mayor carga simbólica como “*luz*”, “*ángel*”, “*alas*”, “*manos*” y otras, y sin embargo su uso es constante.

En el poema que da título a este trabajo “*Los colores de Dios*” (3), se autointerroga y haciéndolo le pregunta a Dios si ellos: “*¿son colores o pálidos fuegos encantados o soplos íntimos?...*”

El espectro cromático, su paleta lírica, capta esa sinfonía o desparramo que hace Dios en la naturaleza. Los colores de los doce meses del año, sus estaciones, el juego de luces y sombras, estructuran esta tela o trama que silenciosa se exhibe en el Museo o historia de la literatura argentina –Sala de los novísimos o generación del ’30 y /o los poetas sociales del ’40”.

Y lila es la primavera de los paraísos; lila o morada la fiesta de esas “*lámparas esbeltas*”, los cardos; lila es el agua y el hálito de los campos en flor. Lila la luz, sus resplandores. (“¿Quién dijo que el lila/ es de duelo?”).

Violeta son los ojos de los ángeles de Cocteau, un sentimiento, otra flor, el tiempo y muchos objetos.

Un largo rosa espectral es el río y rosada la ribera. Rosa es el fuego, el aire, la luz, las mañanas, un sendero y ese éxtasis.

El cielo dice grises. Y grises son los fantasmas, el vuelo de una garza, la inundación y algunos gestos de las mañanas de invierno. También algunos hombres.

Amarillo es el adiós, el recuerdo, la nostalgia, algunos crepúsculos, el otoño, las flores y el ardor de la lluvia. Amarillo es el milagro. Dorada es la soledad, la inquietud, el río de mayo, un temblor y algunos tormentos. Y hay oros pálidos y fúnebres.

Plateados son el cielo, el hervor del río, los troncos de los eucaliptos, la hierba y el rocío.

Verdes son los párpados de la tierra y el paisaje. Entre Ríos es una paz verde y fluida, toda vestida de silencio verde y feliz de campo. Verde es la niebla de la esperanza, la primavera, el humo, una nube y el agua.

También las sombras, las sombras, algunas presencias y las calles y la dicha.

Rojos los ceibos en flor y el fuego. Rojas las desdichas, la sangre y las banderas.

Celestes son algunas pupilas, miradas, sonrisas, la orilla de Dios, muchos ángeles y este adiós, la sed, el silencio y el canto, las enredaderas, los caminos y algunos momentos, los confines, esta luz y el alba, muchas tardes, las siestas y la armonía, algunas flores, el agua, estos dedos, los velos y lejanías.

Hay un celeste de misterios y otro que pide, se seca, hunde, tiene sus propias hadas y maravillas.

Hay celestes extraviados, revelados, nocturnos, infinitos, fluidos, vaporosos, líquidos, húmedos y primeros.

Hay azules purísimos, etéreos y míticos, grisáceos y dormidos, alegres y tristes.

Un azul de agonías, de peligros y de lágrimas, otro, de libertad.

Azul como una niebla es el campo, el cielo y el río. Las flores, una sonrisa, los sueños, el pueblo y los estremecimientos.

Y el azul azula, se desparrama, respira, desaparece y moja. El azul de Juan L. es tan insistente como el de Georg Trakl aunque no es trágico.

Después de mostrar la realidad de algunos colores en la obra de Juan L. Ortiz podemos sintetizarlos enumerando el significado de los meses e indirectamente de las estaciones y nombrando sus colores.

Enero y febrero son el principio de un largo amanecer. Fluir y luz.

Fúnebres pálidos oros que apuntan a lo solar, un presagio de otoño y las arenas. Un trigal encendido.

(“Perdón por esta debilidad mía por marzo, poetas amigos y sencillos/compañeros”). Marzo es la mañana de tristes llamas y silencios. Es pensamientos. Mojada luz. Insinuación. Un hálito suspendido de pálidas nieblas. Es desprendimientos amarillos.

Abril, un resplandor extraño, espiritual, místico, puro casi, celeste. Hermoso, dolorosamente hermoso, ordenador, jerárquico. Es altar, sacrificio y fe.

Mayo es revolución. Aceros, filos, cintas, “*cuaresma*” de libertad. Ligera o efímera paz. Mayo es dorado y azul. Lo gris, la niebla.

Junio es Ana Teresa y las lluvias. El veranillo de San Juan. Crecidas, ramas y sílfides. Mimosas y helechos. Descendimiento y elevación. Es el país del frío y una maldición.

Julio un corazón y Agosto una gracia que comienza a abrirse o arrojarse; fisonomías. Un rosa espectral. El violáceo atardecer de un suicida.

Septiembre es como una novia o una niña o un pétalo descolgado o una mariposa. La alegría del verde. Un verde para todos. Gracia alada, sí, alada.

Adolescente. Una herida llamando, nombrando, floreciendo.

Octubre es ebriedad, éxtasis y juegos. Una sonrisa. Una ternura. La luna y noches claras, clarísimas y quietas. Es lo multicolor.

Noviembre es velos lilas. Un temblor.

Y Diciembre, amor, fiestas, sueño. Plata y quedeja. Luces y sombras.

Creo que toda la obra de Juan L. Ortiz constituye un vasto poema unitario; “*manifiesta una visión abarcadora del mundo, el hombre y la vida. Visión – expresa E. Serra-, que, en un sentido amplio, no vacilemos cualificar de religiosa por su tendencia a religar todas las cosas en una unidad, o dicho de otro modo, por su inclinación a ver el todo en lo uno y lo uno en el todo, nota que expresa al mismo tiempo la concepción mágica del universo*”.

Por eso podemos sintetizar este trabajo que titulamos “*Los colores de Dios*” a través del concepto “*pinta tu aldea y serás universal*”. Y había rojos, amarillos y azules, verdes, naranjas y lilas, celestes, violetas y grises..., encendiendo “*La intemperie sin fin, la conciencia de la felicidad perdida, la experiencia de lo inefable*” como Alfredo Veiravé define a su poesía, este Paisaje.

1): Sigla de “En el Aura del Sauce”.

2): Bignozzi, Juana, “Juanele – Poemas”, Reportaje y Antología, Carlos Pérez Editor, Bs. As., 1969, p. 129 (Lenguaje y Vida).

3): “Los colores de Dios” de “El agua y la noche”, EeAdS, T. I, p. 57.

FRAY MOCHO

“Si la gracia pretende, soberana,
que acatemos su ley, que no reprocho,
ha de saltar la risa de Fray Mocho
a llenarnos de lumbre la mañana”.

Delio Panizza

Hacia el 29 de octubre de 1894, para Fray Mocho ser periodista era “echar el alma sobre las mesas de redacción”. Pero ese día decide cambiar de plumaje, si recordamos su camaleónica definición: “El periodista es como el tordo, se acomoda a cualquier nido”. Y sobre las crónicas agrega: “...me limitaré, pura y exclusivamente, a pintárselas, como yo las veo, a transmitirles los comentarios que oigo por ahí, a ser, resumiendo, un fotógrafo que saca vistas instantáneas”. Y vaya si “en cuerpo y alma” no fotografió su tiempo. O, mejor dicho, como expresa Francisco Soto y Calvo: “...Álvarez superó la fácil connotación fotográfica (...) con observaciones de mordiente psicología que saltan el estrecho marco en que él aparentemente las ubicó y se expanden en generalización que a todos nos alcanza” (1).

Más allá de lo expresado, a Fray Mocho, prototipo del periodista profesional, del hombre que conoce profundamente los secretos del oficio y que posee, por añadidura, una clara conciencia de su ubicación como trabajador de los “medio”, le costó adaptarse a los diferentes “nido”. Recordemos que en “Cómo nació El Quijote” manifiesta: “...un diario rochista, cosa que no me hacía gracia dado que yo no lo era ni tenía ganas de serlo (...). O me convertía o se hundía el proyecto (...). Y no le vi. salida al callejón: mi alegría moría en pañales”.

“Los periodistas de verdá” hará decir a uno de sus personajes, “son pobres bichos que honradamente cambian su *salú* por el mendrugo miserable...” (“¡Viva...Y siga el baile!”), o los comparará con “verdaderos piratas de la vida”, pues por conseguir ese botín que es la noticia son “capaces de traicionar al demonio”.

“¿Qué cosa hay que no cambie aquí, en Buenos Aires?” (“Siluetas Metropolitanas”), se pregunta.

Y con él y otros cambiaría la prensa de nuestro país; la que quería que fuera “un fiel reflejo de la realidad” y sobre la que, sin embargo, califica directa o indirectamente de

varias formas: “de lobos aulladores”; “de chacotota”, como ese diario que funda a principios de 1884; “de mentirosa”; “¡Una cosa son los diarios, che, y otra cosa es la verdad! (“Ojo por ojo”); “de manipuladora, como lo hace ver en los textos “Las Etcéteras” y “Del mismo pelo”: “¡Si hemos llegado al extremo, che, de que ya no se respeta nada aquí! Ya ni hay antecedentes, ni nombre, ni posición que no sirva d’estropajo a los advenedizos y hasta la misma crónica social de los diarios se ve invadida por el canallismo más depravado... Todo está hecho un revoltijo...”.

En 1879 se afinca en Buenos Aires definitivamente e inicia su tarea de reportero en el diario *El Nacional*, que había sido tribuna de Sarmiento y que dirigía Samuel Alberú. Luego lo hace como cronista policial en el diario *La Pampa*, de Ezequiel Paz. Posteriormente es reportero del *La Patria Argentina*, de Ricardo y Eduardo Gutiérrez, y participa denodadamente de las luchas del Centro de Cronistas. Su amistad con José María Niño y Bartolito Mitre le posibilitan su incorporación, hacia 1881, en el diario *La Nación* como cronista parlamentario. En 1882, con Ramón Romero funda *Fray Gerundio*, y, paralelamente, colabora en *Le Fígaro* e integra, hacia 1884, efímeramente, la codirección de *Don Quijote* con el caricaturista Eduardo Sojo, con quien sostiene varios enfrentamientos por el manejo poco feliz que hace del humor. Hacia 1887 colabora en el diario *La Razón*, de Onésimo Leguizamón, y *Sud América*, de Paul Groussac, diario que el 15 de octubre de 1886 agrega el siguiente comentario: “Difícilmente habrá alguien que no conozca en Buenos Aires a este espiritual muchacho, dueño de *Fray Gerundio* y uno de los más puros y honrados corazones que se alojan en el cuerpo de un entrerriano feo. Ha sido de todo –soldado de López Jordán, maestro normal, noticiero, autor de libros y finalmente ha fundado un diario, escrito en criollo, para sostener a Máximo Paz-. No tiene miedo sino a dos cosas: al doctor Rocha y a la lectura sigilosa de manuscritos literarios. Últimamente ha sido nombrado Comisario de Pesquisas”. Hacia 1894 colabora en *La Mañana* de La Plata, periódico que dirigía José María Niño.

El 8 de octubre de 1898 –bajo el signo del liberalismo conservador-, aparece en Buenos Aires el semanario *Caras y Caretas*, que la prensa califica de “jocoso” y el diario *El Nacional*, de “crítico jocoso”, y que se autodefine como “semanario festivo, literario, artístico y de actualidad”.

Caras y Caretas es una acabada síntesis conceptual y técnica de su época, en la que equilibradamente, sin excesos, predomina el gusto popular y se privilegian armónicamente el diseño, el humor, la imagen, la crítica y la seriedad intelectual.

Semanario que transitó la apertura democrática, tres gobiernos radicales, el golpe militar y la crisis del '30 hasta que en 1939 dejó de aparecer, y que se asocia permanentemente con el nombre de Fray Mocho, quien fue su primer director, “y al que consagra –según el decir de Martiniano Leguizamón-, todas las energías de su inteligencia poderosa y la sal de su ingenio peregrino que burbujeaba en las puntas de su pluma” (2); con Eustaquio Pellicer como redactor y Manuel Mayol como dibujante y la colaboración de innumerables relevantes figuras del quehacer literario y plástico nacional. Iniciador de la fotografía periodística, cedió un gran espacio a la imagen, específicamente a la publicidad; además de reconocer como “un hacer profesional” el oficio periodístico al abonar sus colaboraciones. Y en el que quedó impresa la primera historieta argentina, el fenómeno inmigratorio, el desarrollo socioeconómico y la transformación estructural de la Gran Aldea iniciada desde el '80.

Hablamos de José S. Álvarez (3), nacido en la ciudad entrerriana de Gualeguaychú el 26 de agosto de 1858; el mayor de siete hijos del matrimonio conformado por los orientales Desiderio Álvarez Gadea y Dorina Escalada Baldez. Conocido a través del popular seudónimo de Fray Mocho, quien además utilizará, entre otros, los de: “Fabio

Carrizo”, “Nemesio Machuca”, “Sfick”, “Sargento Pita”, “Figarillo”, “Gamín”, “Gavroche”, “Juvencio López”, “J. S. A. Pincheira” y “Pancho Claro”.

Después de vivir doce años en la estancia Campos Floridos, de Gualeguaychú, administrada por un socio de su padre, Reginaldo Villar, y realizar en el pueblo los estudios primarios, en marzo de 1872 ingresa como pupilo al internado del Colegio del Uruguay, fundado en 1849 por el general Justo José de Urquiza en la vecina ciudad de Concepción del Uruguay y sobre el que escribe, entre otras anécdotas y recuerdos, “*Toy al cair*” (“Para otros, ella no tiene valor...apenas si quiere decir ‘estoy al caer’; para nosotros es un símbolo sagrado, un resumen completo de la vida estudiantil, un código, una noción completa de lo que es justicia y caballerosidad...”) y “El Clac de Sarmiento”, donde pone de manifiesto ese concepto antitético que caracterizó al ex presidente, Civilización y barbarie, el día en que visitó dicho colegio. Allí se lo comienza a llamar “Mocho Álvarez”; que, según explicación propia, “...se referiría a su cara un tanto acarnerada, según dicen...entre otros mi espejo. Más tarde adopté el mote como seudónimo periodístico, muy tranquilamente, porque no he sido ni seré carnero de Panurgo y porque tengo demasiada punta...para ser Mocho”.

En 1877, su nombre se suma a ese inspirado grupo de muchachos que el 14 de mayo en el teatro 1º de Mayo, afectados por la supresión de becas, fundan La Fraternidad, sociedad democrática, liberal y justiciera que, como su nombre lo señala, busca socorrer a los estudiantes que por esta y otras circunstancias se vieran imposibilitados de educarse. Actualmente, también sede de la Universidad de Concepción del Uruguay.

Prosigue sus estudios, que interrumpe en tercer año por la clausura del Internado, en la Escuela Normal de Paraná; que finaliza pero sin recibir su diploma, pues es expulsado por el rector José María Torres. De esta época son las escasas producciones poéticas que su hermano el doctor Fernando Álvarez entrega a Ricardo Rojas, y su desempeño periodístico inicial en *La Democracia* y *El Pueblo Entrerriano*. Acerca de su producción poética, más allá del lirismo de muchas descripciones, Ricardo Rojas hace un análisis de la filtración de ésta en su prosa.

El escritor nunca abandonó al periodista ni al funcionario. Su obra es un reflejo del hombre y su existencia.

En *Cosmópolis*, Ricardo Rojas sintetiza el espíritu que campea en el alma de sus personajes manifestando: “Cada hombre de sus relatos expresa ideas y sentimientos propios en vocablos y giros que le son peculiares, así descubre la calle, el café, la estancia, el conventillo, la antesala ministerial, el vestíbulo de la familia pudiente y el boudoir de la frívola amiga aristocrática. Nadie hizo hablar mejor al criollo recalcitrante que resiste las nuevas costumbres y al nov que las preconiza, el gringo apasionado y el argentino que regresa de Europa; al compadrito, al pechador, al *clubman*, al loco lindo, al chiflado, al titeador, al tilingo, al vivo, al vividor, tipos genuinos de nuestra cultura”(4).

En 1882 publica con el título Esmeraldas su primera colección de cuentos, titulada Cuentos Mundanos, que por su contenido o subido color “verde” y sus relaciones con frutos y flores pueden asociarse a la citada piedra. Se trata de un grupo de relatos que esconde inocentes e iniciales historias de amor o “improntos de erotismo ingenuo”, como los denomina José Edmundo Clemente (5).

Entre 1886 y 1887 se desempeña como comisario de Investigaciones de la Policía Federal, tarea que le posibilita penetrar y desentrañar el mundo de la delincuencia y su jerga. Conocimientos que resume escribiendo un “Reglamento para la Comisaría de Pesquisas” y, al retirarse, su obra *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar* (1887) y *Memorias de un Vigilante* –que aparece diez años después, en 1897, bajo el seudónimo de Fabio Carrizo, que reutiliza en *Caras y Caretas*-, donde

documenta esa oculta y desconocida realidad del ladrón, el pillo y el ratero, de ese submundo porteño: la delincuencia. “Pretexto –dice Francisco de Veyga- que le permite poner de manifiesto sus excepcionales actitudes de cronista” (6).

Estructurado en dos partes, la primera, en forma autobiográfica, responde a las “memorias”, en las que evoca la vida de Fabio Carrizo, que de peón pasa a ser soldado y de soldado, a vigilante. Situación que le posibilita la penetración y el conocimiento del *Mundo Lunfardo* (título de la segunda parte), en la que se informa, documenta y ejemplifica esa realidad que se muestra como un organizado “gremio” y donde por sus artimañas y el conocimiento se lo califica y clasifica, además de reconocer sus transformaciones y mostrar a la mujer como complemento, cruz o escudo de sus delitos.

De nuevo como funcionario, el Departamento de Marina lo nombra oficial, motivo por el que debe realizar un viaje a Entre Ríos que cristaliza escribiendo, también en 1897, *Un viaje al país de los matreros*, que en la edición de 1910 se titula *Tierra de matreros*. Estructurada en veintidós episodios o cuadros que se suceden como en un “cinematógrafo criollo”, según el subtítulo. Obra en la que Pedro Delheye descubre esa “fuerza apreciable que ya deja sentir su influencia bienhechora y da los primeros lineamientos de la literatura argentina” (7). En el primer episodio, cuadro o estampa y con el título de “Pinceladas”, nos ubica geográficamente en ese “país de lo imprevisto, de lo extraño, en la región que los matreros –los desheredados, los que habitan las tierras bajas- han hecho suya: entre los pajonales que festonean las costas entrerrianas y santafesinas”.

Junto a ño Ciríaco –“verdadero archivo de cicatrices y mañas”-, viven “como las fieras” aquellos que han sido “diablos tal vez”, “juidores”, “sin edá”, “sin ley y autoridad”, y que consustanciados o determinados por la naturaleza, “verde en todos los matices y gradaciones, que castiga la vista como una obsesión”, adquirirán por sus rasgos o mimesis los apodos de “ñanducito”, “aguará”, “los yacarés”, “el carau” y “La Chingola”: “la señora más distinguida de nuestra sociedad, como diría cualquier diario, si tuviera que dar cuenta de sus reuniones...”; sin embargo, era jefa de los cuatrerros e instigadora de robos... y quizá la única mujer en esa situación. Seres que detrás de una misma historia que los obliga a vivir semiocultos, en alerta permanente e imitando al carau, el chajá o el sirirí para despistar, sobreviven sus culpas cazando y pescando, contrabandeando, en esas soledades sobresaltadas por bandadas de miedo, exóticas, orilleando la civilización, más allá de soberbias explosiones de la naturaleza, interrumpida por escenas campestres, leyendas y prácticas tradicionales que resguardan nuestra realidad nacional y donde se abre el gaucho como esas regiones ilimitadas reemplazando el caballo por la canoa; imágenes que, como dice Fray Mocho, son dignas de cualquier pincel.

En 1898 da a conocer *En el Mar Austral –(Croquis fueguinos)-*, obra redactada con gran fidelidad, y donde describe una región que no conoció sino a través de documentos y otros testimonios y de la que Ricardo Rojas, juntamente con *Viaje al país de los matreros* expresa: “Dejan entrever al novelista, aunque carecen de unidad interna, quizá porque le faltó ocasión para meditar un argumento, o porque el periodismo había envenenado en el hábito de la nota episódica y de la labor fragmentaria”. Obra elogiada por Guido y Spano, Martiniano Leguizamón, Roberto Payró, Vicente Fidel López y otros.

En 1906 se recopila con el título *Cuentos* la producción publicada entre el N° 1, del 8/10/1898 y el N° 255, del 22/8/1903, de *Caras y Caretas*, sin respetar la secuencia original, cuyo ordenamiento se altera varias veces y sin expresarse la responsabilidad de dicha selección, más allá de afirmar que se trata de la elección de los “mejores” y donde

se utiliza como prólogo la *Corona fúnebre* escrita por Miguel Cané, que *Caras y Caretas* publica con motivo de su muerte en el N° 256 el 24/8/1903.

Fray Mocho publica estos cuentos, bocetos o esbozos costumbristas en un momento en que aparentemente “el manejo de lo vivido y cotidiano –expresa Carlos Mastronardino era tarea digna de ascensión estética” (9). Sin embargo, su agudeza e ironía, su picardía y el buen uso que hace de lo popular exhibiéndolo con vivacidad y espontaneidad a través de innumerables personajes le permiten mostrar esa escenografía de contrastes o galería arquetípica que oscila entre la vieja y la nueva realidad del país y que convierte estos textos y los recopilados con el título *Salero Criollo* (1920) en lo más relevante de su producción. Ese mismo año se edita otra recopilación: *Cuadros de la ciudad* (1906).

Fray Mocho, ese hombre que llevó el periodismo al plano del arte, según el retrato de Roberto J. Payró: “Tenía los ojos vivos y maliciosos iluminando su cara redonda de rasgos abultados, que las viruelas habían contribuido a hacer toscos sin vulgarizarlos por eso. La boca gruesa, esbozada sonrisa de todos matices, desde el de la burla hasta el de la bondad. El cráneo voluminoso estaba cubierto de espeso cabello negro, siempre muy corto; ancho de espalda y cargado de hombros, con aire de soldado o marinero, andaba de una manera peculiar, medio torcido, actitud que los años acentuaron a consecuencia de su mala salud. Usaba siempre una americana oscura, gris o marrón, sombrero blanco caído sobre el ojo izquierdo y hablaba con voz mezcla de bajo y barítono, áspera, con modulaciones de cantante, que acentuaba al decir un chiste o una “agachada” siempre fácil para su agudísimo ingenio” (10). Agregamos que compartió toda su vida con Silvia Martínez, con quien contrajo matrimonio en 1882, sin dejar descendencia. Que el 23 de agosto de 1903 se produce su fallecimiento y es enterrado en el cementerio de la Recoleta; restos que con motivo de su cincuenta aniversario (1953) son trasladados al cementerio de su ciudad natal: Gualeguaychú.

“Digamos, finalmente, que el afán de justicia, que sirvió de estímulo a Álvarez, acabó por simplificarlo a los ojos de la posteridad. Suele verse en él, de modo exclusivo, un pedagogo social, un periodista rebelde, un defensor abnegado de pobres y ausentes. Su obra excede estos perímetros morales y se sitúa en los dominios del arte. Nuestro ilustre paisano es parte de la realidad nacional, como las selvas y los arroyos que recorrió en su mocedad. Por eso, en uno de nuestros viajes a Entre Ríos, lo hemos sentido o presentido entre los pajonales, conversando con espectros de matreros, cuando la tarde se cansa en los bañados y algún pájaro empieza la tristeza...” (11).

1 – Venturini, Aurora; “Fray Mocho, el Matrero”, Diario La Prensa, Bs. As., 17/09/1995, p. 3.-

2 _ Leguizamón, Martiniano; “De Cepa Criolla”, Fray Mocho, Hachette, Bs. As., 1961, p. 93.-

3 _ El segundo nombre de Álvarez es Zeferino, registrado con una “S” y no una “Z” como correspondería, descartando Sixto, como se ha divulgado, o Ciriaco, como expresa Miguel de Echebarne; según partida de bautismo de la parroquia de Gualeguaychú.

4 _ Rojas, Ricardo; “La obra de Fray Mocho”, En Cosmópolis, París, Garnier Hnos., ed. s/f.

5 _ Clemente, José Edmundo; Pról. de Cuentos con Policías, de F. Mocho, Ed. Sur, Bs. As., 1962, p. 9.

6 _ Veiga, Francisco de; Carta-pról. de Memorias de un Vigilante, La Cultura Argentina, Bs. As., 1920, p. 9.

7 _ Delbeye, Pedro; Pról. A un Viaje al País de los Matreros, Bs.As., 1907, p. 13.-

- 8 _ Rojas, Ricardo; Historia de la Literatura Argentina, Los Modernos II, T. VIII, Ed. Losada, Bs. As., 1948, p. 461.-
- 9 _ Mastronardi, Carlos; Formas de la Realidad Nacional – Pueblo y Literatura, Fray Mocho, Espejo de Criollos, Ed. Ser, 2da. edición, Bs. As., 1964, p. 101.
- 10 _ Payró, Roberto J., Citado Diccionario Biográfico de Piccirilli, T. I, Bs. As., p. 124.
- 11 _ Mastronardi, Carlos; Op. Cit. P. 110.

ALFREDO VEIRAVÉ (1928- 1991)

Ya hemos manifestado y justificado (1) que las expresiones plásticas, por diversos factores, se convierten en un núcleo semántico fundante o tópico de privilegio en la obra de innumerables poetas nacidos en Entre Ríos. De ahí que se pueda expresar que la de ellos es una “poética del arte”. Más allá de reconocer que no es un tema privativo de unos pocos sino que se ha convertido en una constante en la literatura entrerriana y específicamente dentro de la producción de los poetas nacidos o aquerenciados en Concepción del Uruguay: Jorge Damianovich (1839-1924), Manuel N. Ugarteche (1859-1935), Diego Fernández y Espiro (1862-1912) , Vizconde de Lascano Tegui (1887-1966), Delio Panizza (1893-1965) y Ernesto Bourband T. (1901-1974), entre otros.

El poeta de Gualeguay, Alfredo Veiravé, ya en “El alba. El río y tu presencia” (1951), su primer libro, se detiene en el tema convocante, poetiza sobre la comprometida serie pictórica “El Drama” de Raquel Forner (1902 – 1988), donde la mujer consubstanciándose con la piedra o desgajándose, es la protagonista; poema que daría inicio a este trascendental tópico que en sus libros “Historia Natural” (1980) y “Radar en la Tormenta” (1985), encuentra el despliegue esencial para su lírica, el ápice.

Sorpresivamente los dibujos que ilustran aquel libro inicial son obra de Alfredo Veiravé; expresiones que fortalecen lo ya manifestado porque más allá de la trascendencia en lo pictórico o lo plástico, muchos poetas frecuentaron y frecuentan las artes plásticas.

(Alfredo Veiravé, ajeno a la elección de Oscar Wilde, duda, oscila, entre la contemplación de la obra y el autor; sin invocar lo testimoniado por Plutarco: ¿Quién pudiendo elegir, no preferiría gozar de la contemplación de las obras de Fidias, más bien que ser el mismo Fidias?).

En este caso lo no resuelto y desarrollado plásticamente se logra a través de la palabra. Aunque podemos decir que Alfredo Veiravé a través de ella organiza su propia Galería; así Henri Rousseau (1844-1910), es sinónimo de exuberancia, de frondosidad..., y le permite que lo asocie con el nuevo paisaje adoptado, el chaqueño, a la vez que incorpore el adjetivo “roussonian”. O encuentre en Max Ernst (1891-1976), un paralelo entre sus ambiciosas formas vegetales y el gigantismo casi tropical de la naturaleza que lo circunda. O a través de El Bosco (1450 –1516), nombre los excesos de la otra naturaleza, la humana, la carnal y pecaminosa. Y así y a pesar de las épocas, este poeta ubicado en la Generación del 50, escoge a aquellos artistas plásticos que son sinónimo de vanguardia, de ruptura. Hace lo que hizo a través de su obra y la palabra refleja lo pictórico y viceversa: se comporta como un espejo.

También se asumirá a través de la obra de algunos autores: es Augusto Rodin (1840-1917) en “El Abrazo” o se refleja en el espejo de la obra “Las Meninas” de Velásquez (1599-1660), junto a Pía, su mujer, pero sin asumirse Felipe IV, ni Pía, Mariana de Austria, los reyes, sino “como dos vanos turistas” (H. N., p. 56); aunque conociendo a Veiravé, él sabía que el lugar del espectador es el que ocuparon ellos...; tema que reitera en el poema “El Cuadro dentro del Cuadro” (R.E. L. T., p. 66), y que pese al epígrafe de Drummond de Andrade (3er poema del Libro I) : “No hagas poemas con problemas personales”, manifiesta: “Como en Las Meninas de Velázquez nos gusta retratarnos dentro/ del cuadro usando los espejos de los reyes”, después él es Humphrey Bogart y Pía, Ingrid Bergman, en el aeropuerto, como en Casablanca, pero despidiendo a su hijo que parte hacia la guerra. Por eso dubitativamente finaliza el poema: “(Quizá Velázquez se dibujó en el espejo porque su hijo/ había sido enviado al frente de batalla)”. Recordemos que un hijo de Alfredo y Pía es enviado a las Islas Malvinas en 1982.

Picasso (1881-1973), Rembrandt (1606-1669), Tiziano (1488/90-1576), Duchamp (1887-1968). El Greco (1541-1614) y Monet (1840-1926), entre otros, también se citan o poetizan en su obra.

En este breve trabajo analizaremos los textos líricos que dedica a “La Gioconda”. En “Historia Natural” incorpora “Boceto de La Gioconda” (p. 60) y “La Gioconda” (p. 61), y la cita en el poema “Matemático Renacentista...” (p. 52) donde la madonna se deprime frente a otra mujer, Hipótesis, la que finalmente convertida en Tesis corre hacia el centro del poema con los labios abiertos, se diría esbozando una otra-sonrisa, de ahí la rivalidad y su estado anímico. También le dedica un poema en “Radar en la Tormenta” titulado “Señora Monna Lisa de Giocondo” (p. 33).

Esta reiteración podría explicarse a través del poema “Retrato del Filodendro”, donde además de decir “la vida es corta, el arte largo”, expresa: “Si Monet pintó varias veces una parva de heno/ en el mismo día para demostrar que la luz cambia el color de las parvas,/ porque yo no voy a escribir otro poema...”, en este caso, sobre La Gioconda (aunque no nos explicara por qué; lo agradecemos porque eso es lo que intentaremos demostrar).

Antes de iniciar el comentario sobre los textos citados, recordemos que en “Antropologías o las Ventajas de Vivir en la Provincia” (R.E.L.T., p. 11), define, de esta forma, el quehacer poético: “La poesía es un estado de refracción que cruza el cielo/ como un arcoiris después de la tormenta, y el poema un objeto/ geométrico como el Gran Vidrio de Marcel Duchamp...”.

El poema como una obra de arte que refleja o refractaria.

En “Boceto de la Gioconda” dice: “Nos miró desde el cuadro con los ojos llenos de lágrimas”. Ajena a todo lo que ocurría en el Louvre , sin embargo cuando lentamente comienza a llover sobre París, ella sonríe y la ciudad se envuelve en una neblina transformadora, por ejemplo, a los inocentes pasajeros los convierte en cometas incandescentes y a los aeropuertos en “un paraíso fugaz donde las máquinas de Leonardo se desplazan sobre su pecho” (p. 61). El que en verdad está haciendo un desplazamiento intelectual es Alfredo Veiravé.

En “La Gioconda” (p. 61) inicialmente la describe y luego se detiene, otra vez, en el poder transformador de su sonrisa, de sus estados anímicos; cuando ella llora el día se oscurece y cuando sonríe la noche se hace luz; es decir, invierte. En ese instante de luz Leonardo sube a uno de los dibujos de sus máquinas de volar y parte “sin antes dejar en el Museo del Louvre / este cuadro/ para ejemplo de los enamorados”. De ahí que M. T. Mandroux haya expresado: “... la sonrisa adquiere en Leonardo da Vinci (1452-1519) otro valor, es el símbolo de la realidad psíquica y manifestación de una sensibilidad replegada sobre sí misma”. En realidad no parte, se queda: otra vez ese juego semántico propio caracterizador en la obra de Veiravé. Así como varios autores vieron en “sus máquinas de volar”, una actitud de escape, después definida como romanticista, frente a la asfixia que le producía esta etapa que se vivió como un choque entre lo teocéntrico del medioevo y el antropocentrismo que proponía el renacimiento (transición escolástico-positivista). Creemos que más allá del hallazgo suponen lo trascendente, si se les quiere asignar un valor simbólico. (Las máquinas de volar de Leonardo se reiteran en otro poema de Veiravé y allí manifiesta “como su alma volaban en círculos/ otros pedazos quedaron en la tierra...” – nuevamente el juego partir-quedar). Veiravé reitera esa asociación medieval oriental que expresa que el alma se eleva como una espiral y que nunca lo hace totalmente; que algo de ella, fantasmal, queda en la tierra.

En “Señora Monna Lisa De Giocondo” (R.E.L.T., p. 33) el poeta se asume como Leonardo, y le recrimina que se haya olvidado de él (Dice Leonardo en su “Tratado de la Pintura”: “No será figura loable la que no exprese la pasión del alma”); ahora que Ud. viaja de París a New York., ha olvidado “que su sonrisa es mía, que fui yo quien la hizo mujer,/ que nuestro acto secreto/ entre un tú y un yo borrados por el Arte./ (Oh, no, no puedes,/ ¿Cómo puedes haberte olvidado de aquel Renacimiento de Leonardo?).

En estos tres poemas como expresan Joaquín O. Giannuzzi y Elizabeth Azcona Cranwell : “Alfredo Veiravé establece una relación entre forma e historia donde el contexto histórico es una presencia constante, activa y claramente explicitada y a la cual el poema dirige respuestas con una intencionalidad desacralizadora”(J. O. G. – Diario clarín, Bs. As., 14.11.85, p. 5) - “Alfredo Veiravé reconcilia hechos de la historia con este vivir relampagueante de luz” (E. A. C. – Diario La Nación, Bs. As., 26.01.1986, p. 4), reconciliaciones o respuestas que deben sentirse como reflejos si pensamos en la

comparación o metaforización con el Gran vidrio de Marcel Duchamp. En síntesis el poeta insinúa la teoría de Lillian Schwartz quien a través de la computadora, digitalización, superpuso varios retratos del pintor, como aquí se superponen los poemas, y el rostro fue el esperado y no sólo eso, sino que “hasta la famosa sonrisa no sería sino el espejo de la sonrisa de Leonardo”. Dicha hipótesis, sostenida por aquello de que “lo exterior – Hegel – es la expresión de lo interior, y recíprocamente”, aquí fue adherida rápidamente y se expresó que Leonardo había intentado pintar su lado oculto, el que probaría su homosexualidad; aunque otros autores opinan que sólo se dio el lujo de hacerle una broma a la posteridad. Como la que nos hace Alfredo Veiravé, con la fluidez y el finísimo poético humor que lo caracteriza, asumiéndose como Leonardo Da Vinci.

Sin descartar estas teorías pero recordando aquí, lo que Veiravé opinara acerca de ciertas aproximaciones: “todo empeño psicológico cae en debilidades como las precedentes”. O aquello que expresa Jacques Maritain: “...a veces se simpatiza de tal manera con su modelo que se mezcla su semejanza con la propia. (...) Temamos también atribuir al pintor lo que pertenece al modelo”. A la vez que expresa, ahora refiriéndose a Dostoievsky como antes lo hizo con Gide-, “él quiso pintar a sus hermanos, y poner al desnudo sus llagas...”. Sin después dejar de expresar: “¿no tiene en sí todas las llagas de la raza humana?”...

Desde este breve comentario rendimos un homenaje a Alfredo Veiravé, uno de nuestros mayores vanguardistas; que captó a través de su palabra el complejo mensaje y las diferentes asociaciones de muchas expresiones artísticas; aquí, tanto de “La Gioconda como de “Las Meninas” privilegiando lo mítico, lo generador de misterio, la sonrisa y el espejo, e indirectamente al espectador y al pintor, los que se introducen en dichas obras.

Por eso: quien lea este texto comenzará a formar parte de él; refleja.

Abrev. de “Radar en la Tormenta”: R.E.L.T.-

Citas

1): “LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS EN LAS EXPRESIONES POÉTICAS”, Revista “Hoy en el Arte” Año II, N° 6, Bs. As., 1999, pp. 23-28.-

Bibliografía

“LEONARDO”, J. Guillerme y M. T. Mandroux, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1978.-

“EL DOBLE”, Otto Rank, Ediciones Orión, Bs. As, 1976.-

“LA CREATIVIDAD”, Michel-Louis Rouquette, Traduc. Fernando Vidal, Ed. Huemul, Bs. As., 1977.-

“FRONTERAS DE LA POESÍA”, Jacques Maritain, Edic. La Espiga de Oro, Bs. As., 1935.-