



## Artikel

---

### Descripción de la relación entre música y poesía en la obra de Juan L. Ortiz

Agustín Alzari (Rosario)

HeLix 4 (2011), S. 1-17.

## Abstract

---

Recent years have seen a reevaluation of the importance of Juan L. Ortiz (1896-1978) in the history of Argentinian poetry. From the publication of his *Complete Works*, issued by Universidad Nacional del Litoral in 1996, texts previously impossible to find were put into circulation, enabling critics and readers access to his work.

In this paper I emphasize the musical aspect of Ortiz's work. Undoubtedly, we must distinguish music in poetry from music itself: Musicality in poetry is given precisely in the tension between what you say and how you say it. I undertake the task of describing the distinctive elements that make the Ortiz's poetry musical. I divide this analysis into three parts. The first two sections work with the possibilities inherent in the language (phonemes, rhythms, melodic curves, etc.), while the third is an analysis of music as a poetic motif.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

## Descripción de la relación entre música y poesía en la obra de Juan L. Ortiz

Agustín Alzari (Rosario)

¿Existe una música de los fonemas? ¿Es posible hablar de los sonidos del lenguaje aisladamente? Y en todo caso ¿ello no presupone una divisibilidad que en la lengua no existe? De momento asumiré el riesgo de esta ilusoria separación a fin de concentrar nuestra atención en el camino que va desde el sonido hacia el sentido.

A diferencia del músico, el poeta no dispone de instrumentos de precisión para ejecutar su arte. El anhelo musical de éste, como es obvio, encuentra en las palabras su medida; y es el sentido poético el que atrae –por sutiles relaciones que solo describiré en sus efectos– unos sonidos a otros, unas palabras a otras, hasta construir el universo del poema.

Para ello, lo primero que me interesa hacer notar es que el tema de la *musicalidad* del lenguaje se encuentra en la raíz de la búsqueda poética de Ortiz, tal como él mismo lo aclara en una entrevista con Alicia Dujovne Ortiz publicada en *La Nación*:

La lengua castellana en un contexto melódico es expresiva... pero demasiado fuerte y rompe la línea o el... cómo diría, el “relente” de la melodía, y yo lo siento así y no me lo propongo por retórica sino como ligado a la propia cosita que uno tiene que decir... Acentúo en las íes, sí, es cierto, yo encuentro esa letra femenina y con timbre de cascabel, de cristal... ¿no? Y cuando fui a China en 1957 y conocí a Mao y a Chou En-Lai, supe que en los poemas chinos hay una alternancia de sonidos... uno es mate y el otro cristalino, y los finales son siempre cristalinos, con í, y entonces descubrí que yo había hecho lo mismo sin saberlo, sólo por mi deseo, ¿no?, de evitar la densidad, de dejar la cosita suspendida, que se evapore, que se pierda... Aunque pensándolo bien... mi debilidad por la í también puede venirme del guaraní: casi todas las palabras guaraníes terminan cristalinas.<sup>1</sup>

Sin perder de vista las cualidades evocadas por el mismo Ortiz, me parece pertinente sumar otra terminología al análisis para poder distinguir entre las causas –cualidades físicas del sonido en combinación– y sus consecuencias en la subjetividad del lector. En este sentido –

---

<sup>1</sup> DUJOVNE ORTIZ, “Juanele Ortiz revisitado”, en: *La Nación* [<http://www.lanacion.com.ar/811200-juanele-ortiz-revisitado>] (última consulta: 15/04/11).

y siguiendo a T. Navarro Tomas<sup>2</sup> podemos decir que el sonido articulado comparte las cualidades básicas de cualquier otro sonido: tono, timbre, cantidad e intensidad.

El tono es la altura musical de los sonidos; puestos en serie los mismos se alinean en la entonación –descendente, grave, aguda, etc.–. Mientras tanto, el tono producido por la vibración de las cuerdas vocales, se denomina timbre, el cual –grave o agudo– produce la resonancia. Según el modo de articulación de los órganos, las cavidades funcionan a su vez como resonadores. Por último, defino la cantidad como la duración del sonido mientras que la intensidad se relaciona con el mayor o menor grado de fuerza espiratoria, que se puede distinguir entre fuerte o débil.

En el nivel de la subjetividad del lector –o del auditorio– la sutil combinación de estos elementos descriptos –ya sea en uno o varios versos– puede producir efectos como los que describe Ortiz, dando una sensación “cristalina” o de “suspensión”. Veamos un ejemplo:

El caserío, allí, se aclara de amarillo,  
sobre el verde ya crepuscular del valle. (vv. 1-2)

En estos versos, que corresponden a la tercera estrofa del poema “Hacia el poniente del sol...”, podemos percibir una búsqueda musical. El primero resulta *cristalino* mientras que el segundo lo es en menor medida. Si tomamos ese primer verso podemos observar el rol fundamental de la /i/.

A simple vista podemos notar que si bien la vocal /a/ se presenta en mayor número, las tres cuartas partes de los acentos recaen sobre la /i/. Este hecho la convierte en la nota dominante –desde el punto de vista de la altura musical– sobre la cual las otras realizan sus movimientos ascendentes o descendentes. La escala de altura que forman las vocales según la nota que corresponde al resonador es, de más aguda a más grave, la siguiente: i,e,a,o,u.<sup>3</sup> Con este dato podemos analizar el contraste que se produce entre el primero y el segundo

---

<sup>2</sup> Cfr. NAVARRO TOMAS, *Manual de pronunciación*, pp. 22-27.

<sup>3</sup> Dice Navarro Tomas que esta escala es fácilmente perceptible al oído cuchicheando las vocales, con lo cual descartamos el sonido de la glotis y queda únicamente la nota que corresponde al resonador propio de cada vocal (Cfr. NAVARRO TOMAS, *Manual de pronunciación*, p. 37).

verso, cuya altura musical –derivada de las combinaciones vocálicas– juega un rol fundamental.

Además notamos la ausencia de la /i/ en el segundo verso y la forma como declina la altura con la aparición de la /u/. Obviamente que esta declinación tiene dos vertientes: la altura de la nota en el resonador y la posición de la vocal dentro del verso. Desde esta última perspectiva, y considerando el segundo verso como una totalidad por la falta de acentuación, la declinación natural de la entonación en las frases afirmativas refuerza la gravedad de las /u/. Por el contrario, la presencia entre comas del “allí” en el primer verso constituye un grupo fónico cuya inflexión ascendente se eleva por encima del ya agudo sonido de la /i/ de “caserío” y “amarillo”.

Uno de los libros donde la elección de la /i/ se evidencia con mayor relieve en su gesto musical es *El junco y la corriente*, cuyos primeros poemas fueron escritos, significativamente, durante su viaje a la República Popular China en 1957 y publicados en forma de libro recién en 1970, dentro de *En el aura del sauce*, obra completa editada en Rosario por la Editorial de la Biblioteca Constancio Vigil. En el poema “Luna de Pekín” la /i/ se convierte directamente en motivo:

sube la luna hacia su “í”...  
 ella, igualmente...  
 hasta la libertad, por un minuto, de su abismo,  
 una con el abismo,  
 sube... (vv. 1-6)

Concretamente, en el primer verso se realiza una operación en la que se liga el sonido del fonema /i/ al campo semántico de la *suspensión*, de lo *delgado* y *cristalino*. Para comprender la relevancia del procedimiento debo introducir el concepto de fonosimbolismo u onomatopeya secundaria, definido como la capacidad de los sonidos –fonema– de evocar no una categoría acústica, sino un movimiento, o alguna cualidad física o moral. Según J. A. Díaz Rojo, uno de los trabajos más interesantes que existe sobre el tema es el realizado por el filólogo Jespersen acerca del valor simbólico de la vocal /i/ en distintos idiomas, llegando este último a la conclusión de que la misma denota de por sí “la idea de pequeñez,

niñez o animal joven, y movimiento rápido, además de formar parte de sufijos diminutivos”.<sup>4</sup>

En “Luna de Pekín”, Ortiz amplía a la vez que especifica el fonosimbolismo de la /i/ en el contexto de su obra. Esta operación es de vital importancia para comprender la trama de la musicalidad en su poesía: nos mantenemos aún en el campo de los sonidos puros y vemos como ellos en sí mismos, por su elección y combinatoria en el espacio del verso y las estrofas, trazan sutiles relaciones de sentido.

No obstante, los aspectos musicales de la poesía de Ortiz en este nivel no se acotan a este procedimiento. Leamos los siguientes versos pertenecientes a la tercera estrofa de “El aguaribay florecido”, del libro *La mano infinita*:

Ríen los ojos, los labios, hacia las islas azules  
a través de la cortina  
de los racimos  
pálidos. (vv. 1-4)

Atentos como venimos al juego de las vocales, es fácil notar que si bien la /i/ permanece en un lugar relevante, los acentos se diseminan entre todas ellas. Veamos específicamente el primer verso. Los acentos caen en un mismo verso sobre cuatro vocales diferentes. Este procedimiento se denomina armonía vocálica y como resultado tiende a resaltar el timbre de los resonadores de cada una de ellas. Si recordamos el ordenamiento de las vocales en relación a su altura –i,e,a,o,u– podemos notar que en el verso se traza una línea melódica que va de lo más agudo a lo más grave. La /u/ del final refuerza la inflexión descendente en la entonación del verso. Pero aun hay más. Las vocales, atendiendo a la distancia que existe entre la lengua y el paladar, pueden ser abiertas o cerradas; y este dato se relaciona directamente con la perceptibilidad de su sonido. La /a/ y la /i/ se encuentran en ambos extremos de dicha escala, siendo la primera vocal abierta –y por lo tanto más perceptible– y la segunda –junto con la /u/– vocal cerrada y por lo tanto de menor perceptibilidad.

O sea que a la curva melódica debemos sumar este juego entre vocal abierta /a/ y vocal cerrada /i/<sup>5</sup> que por contraste refuerza el afinamiento natural de esta última.

---

<sup>4</sup> DÍAZ ROJO, “Fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención cultural?”, en: [<http://www.um.es/tonosdigital/znum3/estudios/fonosimbDiazRojo.htm> (última consulta: 15/04/11)].

Pero no solo de vocales esta formado el verso y cabe preguntarse qué parte le toca a las consonantes. Leyéndolo se tiene la sensación de que estas últimas acompañan el juego vocálico en relación sobre todo con la escala de perceptibilidad. Siguiendo a T. Navarro Tomas, puedo decir que si bien las consonantes en su conjunto se perciben menos que las vocales, las diferencias entre ellas impiden verlas como un solo cuerpo: “Las consonantes sonoras son más perceptibles que las sordas; las consonantes vibrantes, laterales y nasales se perciben mejor que las propiamente fricativas, y éstas a su vez, mejor que las oclusivas”.<sup>6</sup>

Lo primero que notamos es la sonoridad que adquiere la vibrante múltiple /r/ del comienzo del verso por su ubicación, cuerpo y cercanía con el hiato acentual que le sucede. Pero lo fundamental, creo, se da en la alternancia de las consonantes /l/ y /s/. Siete de las nueve palabras que componen el verso terminan con esta última, que no destaca por su perceptibilidad por tratarse de una consonante fricativa sorda.<sup>7</sup> Para el caso, la /l/ resulta superior en su sonoridad, pero el aporte al sentido musical no lo dan ellas aisladamente sino en el juego que establecen en tanto consonantes con un mismo punto de articulación alveolar. La sibilancia y la monotonía articulatoria de estas consonantes potencian la línea melódica poniendo en primer plano la armonía vocálica.

### *La sonoridad exótica: aporte cualitativo*

La utilización acotada de la vibrante múltiple /r/ y la abundancia del sonido sibilante son características de la obra de Ortiz. Pero el hecho más destacable en cuanto elemento distintivo del aporte de las consonantes a esa búsqueda del *sonido cristalino* esta dado por el uso particular de la /ll/.<sup>8</sup> Es muy importante distinguir el aporte de esta consonante como *cualitativo*, ya que si bien es un fenómeno extendido en toda la obra, no aparece en todos los poemas y, dentro de un mismo poema, no suele aparecer más de una vez. Por otro lado,

---

<sup>5</sup> En su estudio sobre el poeta, Piccoli y Retamoso afirman que se podría realizar un estudio solo atendiendo a este juego vocálico. Tal es la importancia que le atribuyen. (Cfr. PICCOLI y RETAMOSO, “Juan L. Ortiz”, pp. 180-182).

<sup>6</sup> NAVARRO TOMAS, *Manual de pronunciación*, p. 27.

<sup>7</sup> Excepto en “islas” donde la /s/ se sonoriza – es decir que se utiliza la vibración de las cuerdas vocales para pronunciarla – por estar sucedida por la consonante sonora /l/.

<sup>8</sup> Por el yeísmo imperante en Latinoamérica debe entenderse que la /ll/ no tiene diferencia sonora con la /y/.

reforzando la idea musical, aparece de manera usual con la /i/ en diminutivos con desinencia en /illo/, /illa/ y no es raro que en un mismo verso se repitan las //l/, o verso mediante, ejerciendo entre sí una suerte de atracción. La consecuencia que arriesgamos, es que estos pasajes –por su sonoridad exótica, extremadamente aguda y cristalina– se proyectan y tiñen la sonoridad general del poema en la subjetividad del lector.

Elegí titular esta primera parte de mi artículo con una pregunta: “¿Música de los fonemas?”; y creo que de manera sencilla logramos un recorrido que nos permite vislumbrar una respuesta. El sentido de la misma radica en mantener presente la principal distinción entre un músico y un poeta en cuanto a las herramientas creativas. El primero dispone de instrumentos que reproducen de manera *mensurable* sonidos, que por el mismo hecho de esta medida sistematizada ya son *musicales*. Una nota tocada en un piano ya es *en sí* un elemento musical. El poeta en cambio, siguiendo a Paul Valéry, no posee “diapasones, ni metrónomos, ni constructores de gamas, ni teóricos de la armonía (...) ninguna certidumbre, de no ser la de las fluctuaciones fonéticas y significativas del lenguaje”.<sup>9</sup> El lenguaje corriente, aquel que utilizamos como herramienta a los fines de la comunicación práctica es la materia de Ortiz. No existe un lenguaje poético *en sí*. Incluso desde el punto de vista de la lectura es atendible la advertencia de Navarro Tomas, quien niega para el castellano la existencia de una entonación poética diferente a la prosaica.<sup>10</sup> Esta falta de marco de referencia –exceptuando las búsquedas de otros poetas, como el caso de Darío en la tesis de Prieto– pone a Ortiz en la tarea de crear ese universo *musical* cada vez de nuevo.<sup>11</sup> En este sentido puedo tomar la utilización particular del fonema /i/, y la aparición en los diminutivos de la //l/, presentes a lo largo de toda la obra como elementos constitutivos de ese universo sonoro particular que plantea el poeta. Son reconocibles, y lo son a pesar de la palabra donde se encuentran; y portan ya desde el vamos, en tanto sonidos, una tendencia hacia un sentido *cristalino* definido, funcionado si se quiere como onomatopeya de lo *musical*.

Entonces la respuesta es que sí existe una música de los fonemas en el universo poético ortiziano. Y que estos elementos mínimos están dotados de un sentido musical por

---

<sup>9</sup> VALÉRY, *Teoría poética y estética*, p. 116.

<sup>10</sup> Cfr. NAVARRO TOMAS, *Manual de pronunciación*, pp. 5-11.

<sup>11</sup> Cfr. PIETRO, *Breve historia de la literatura argentina*, pp. 365-366.

su colocación en función del ritmo y la curva melódica (y aquí me adelanto) siendo a la vez portadores de una tendencia hacia un sentido, cuya evidencia máxima es la /i/ de *Luna de Pekín*.

### *El impulso rítmico. Figuras retóricas y huellas*

La obra de Ortiz muestra una formidable variabilidad métrica, por lo tanto, abordar el tema del ritmo en su poesía intentando una cierta normalización, es decir, ajustándola a una sucesión de diversos patrones fijos, conduce irremediamente al fracaso. Su complejidad, los matices en los usos del metro, nos hacen convocar un ordenamiento anterior que nos ayude a comprender su riqueza. La diferencia entre estos dos enfoques está muy bien definida por Brik:

Es necesario distinguir rigurosamente el movimiento y el resultado del movimiento. Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esa sucesión de huellas sea regular, no es un ritmo. Los saltos tienen lugar siguiendo un ritmo, pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas. Hablando científicamente, no se puede decir que la posición de las huellas constituye un ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico (...). Los especialistas del ritmo poético naufragaban en los versos, los dividían en sílabas, en medidas y trataban de encontrar las leyes del ritmo en ese análisis. Existen de hecho todas esas medidas y sílabas pero no por sí mismas sino como resultado de un cierto movimiento rítmico; ellas ofrecen sólo algunas indicaciones del movimiento rítmico del cual resultan.<sup>12</sup>

¿Pero cuál es ese movimiento original? ¿Cuál el impulso que dispone las palabras necesariamente de un modo y no de otro? Léidos por el mismo Ortiz,<sup>13</sup> la intención rítmica de los poemas aparece con claridad: el ritmo del poema es el ritmo de la conversación, con sus pausas, con su respiración. Mientras los juegos vocálicos contrastan con versos menos armónicos o melódicos, mientras por cada final en /i/ cristalina encontramos tantos otros en cualquier otra vocal, podemos decir que el ritmo se establece como algo constante e ininterrumpido. Con sus variantes enormes, esta intención –de la cual los signos de los

---

<sup>12</sup> BRIK, “Ritmo y sintaxis”, pp. 107-108.

<sup>13</sup> En la conversación del año 1968 grabada por José Tcherkaski en la casa del poeta en Paraná (Cfr. TCHERKASKI, *Un pensamiento luminoso*, p. 10).



poemas son huellas– encarna el anhelo profundo de Ortiz hacia el diálogo; sea con el paisaje, con los hombres y mujeres, con los animales, etc.

Lo que estamos intentando decir es bien sencillo y muy fácil de comprobar en la obra. Pensemos en un poema como “Otoño”, de *El agua y la Noche*:

Otros, Otoño, alaben la dulzura  
de tu adiós con rosas ¿con rosas o con nubes?  
tu melodiosa ruina, la pureza imposible  
del rocío que hace tus mañanas tan frágiles;  
la tristeza que se desteje en la llovizna,  
o la desalación de un atardecer  
quieto y cerrado. Yo, Otoño, sólo quiero  
decir la misteriosa música en que flotamos.

Música que no es el rumor desprendido  
de las hojas, ni es la voz grave del viento:  
es la de tu silencio  
que nos lleva y nos trae como hojas perdidas,

hasta dejarnos suspendidos en quién sabe  
qué abismos del recuerdo o qué penumbras íntimas.  
¿Ocurrirá algo así cuando nos liberemos  
nosotros, demorosos de salidas,  
sabedores de un mundo ciego y entorpecido? (vv. 1-17)

Lo primero que quiero destacar es un detalle que en su sencillez desnuda un procedimiento fundamental de la poética de Ortiz: el Otoño, motivo del poema, es a la vez el “otro” de un diálogo que lo tiene como tema. El tema, sea cual fuere, se convierte en el interlocutor del poeta en el tránsito de describirlo. Este acercamiento dialogado deja sus huellas en todos los niveles: desde la elección del léxico, su disposición en el poema, pasando por los signos ortográficos (las comas, los puntos y fundamentalmente los signos de interrogación) hasta llegar a las variadas figuras retóricas que pueblan los poemas.

Como que partimos del movimiento para llegar a las huellas, vamos a figurarnos el diálogo entre el poeta y el Otoño. Podemos dividir el poema en dos partes; la primera de ellas –que se extiende hasta el verso 7– describe lo que otros poetas han escrito o dicho sobre la estación –“alaben” es la palabra justa, ambigua en cuanto a su forma de plasmación–; la segunda de ellas se desarrolla desde ese mismo verso llegando hasta el final del poema y corresponde al diálogo que entabla el yo poético con el otoño, ofreciendo

sus propias impresiones. La trama se completa con dos intervenciones –la pregunta en el verso 2 y la aclaración en los versos 9 y 10– que alteran un discurrir bastante regular: otros te dijeron, en cambio yo te digo.

¿Pero qué tiene que ver esto con el ritmo de la poesía? ¿Y con la musicalidad en general? Voy a ir punto por punto.

Para ello lo primero que haré es introducir la relación que existe entre la musicalidad y los signos de puntuación. La pausa, la respiración misma de los versos está definida por las puntuaciones. Y si nos referimos a la entonación, con claridad destaca la interrogación que se eleva varios tonos por encima de la media. Theodor Adorno dedica un capítulo de sus *Notas sobre literatura* para describirlo y llega a una conclusión que nos sirve para comprender la dimensión de su valor: en ninguna de sus manifestaciones el lenguaje es tan musical como en los signos de puntuación:

Sería en todo caso aconsejable que con los signos de puntuación se procediera como los músicos con las progresiones armónicas y vocales prohibidas. Para cada puntuación, como para cada una de tales progresiones, puede observarse si es portadora de una intención o es meramente el fruto del descuido; y, más sutilmente, si la voluntad subjetiva rompe brutalmente la regla o el sentimiento ponderado la piensa cuidadosamente y la hace vibrar al ponerla en suspenso.”<sup>14</sup>

Esta definición se aplica de lleno a la obra que estamos estudiando. Plagada de frases y palabras entre comas, de puntos suspensivos y de signos de interrogación que aparecen sorpresivamente al final de un verso, de una serie de versos o incluso de una estrofa entera. Definitivamente Ortiz trabajaba con “progresiones prohibidas”. Su laboriosa construcción poética tiene el signo de la aventura, y la aventura no fracasa porque tiene detrás ese enorme sentido, que es la intención de dialogar.

En el poema que venimos trabajando –de su primer libro– todas estas intencionalidades aparecen pero en potencia. Podemos observar cómo el ritmo de la conversación deja sus huellas:

quieto y cerrado. Yo, Otoño, sólo quiero  
decir la misteriosa música en que flotamos (vv. 7-8)

---

<sup>14</sup> ADORNO, *Notas sobre literatura*, p. 110.

Primero el punto del verso 7, casi en el medio, obliga a bajar la entonación cubriendo de gravedad el comienzo de la segunda parte, que se acentúa por la gran cantidad de /o/. El “Otoño” entre comas, leído, claramente remite al mundo del diálogo; y esta intención dialogal se confirma en el verso 8, que carece de signos que marquen una pausa. Dicho, representado, el poema nos devuelve la familiaridad de la conversación:

Otros, Otoño, alaben la dulzura  
de tu adiós con rosas ¿con rosas o con nubes? (vv. 1-2)

Si nos concentramos en los procedimientos que resultan de esa intención del poeta de mantener en sus poemas una suerte de conversación, podemos dar sentido a las constantes figuras de repetición. Un ejemplo puede ser justamente el verso 2, cuya *musicalidad* se basa en el uso acertado (podríamos decir *necesario*) de ellas.

En un solo verso aparece tres veces la preposición “con”, las dos primeras veces acompañada de “rosas” y al final por “nubes”, sustantivos que tienen en común la cantidad de sílabas, la acentuación grave y el final en /s/. Para analizarlo de manera detenida podemos dividirlo en dos hemistiquios, el primero de seis sílabas y el segundo de siete. La elevación del tono que suponen los signos de interrogación que contienen el segundo hemistiquio atenúa el efecto de la aliteración entre el principio del mismo y el final del primero, ya que si bien sucede de manera notoria la repetición “con rosas”, se da en una entonación distinta.

El ritmo, decimos, es huella de diálogo. ¿Pero de qué clase de diálogo? Evidentemente por el tipo de construcciones y por los signos que deja impresos en el poema no se trata de un diálogo asertivo, sino de una construcción progresiva que posterga y suspende las conclusiones. Este *modo* da lugar a las preguntas, ya sean cerradas como las que vimos o aquellas que aparecerán como relectura de párrafos enteros (un solo signo cerrando al final del último verso); así también a los puntos suspensivos y a la reiteración de una palabra en distintos contextos para que resuenen otros sonidos y sentidos.

Lo que tiene este *modo* de interesante es que logra una efectividad *rítmica* y *sonora* sin necesidad de ocultarse. Por eso insistimos en que no se trata de procedimientos “ocultos” en el poema, ni sutiles, esta todo ahí, al alcance:

Sí, hay que buscar el cielo dentro de nosotros y para todos.  
 Muchas cosas deberían cambiar para que este cielo tenga una dulce réplica  
 en una interior dicha ligera.  
 Mejor: esta dicha discreta que casi es del pensamiento  
 será como la irradiación de la otra  
 que se habrá conquistado con duras manos, ay, lo sé (vv. 31-36)

Este fragmento pertenece a la última estrofa del poema “Un éxtasis permanente” del libro *El álamo y el viento*. Viene a cuento de cómo ese *modo* dialogado de acercarse al motivo deja su huella en los signos de puntuación, en la métrica de los versos, en sus pausas, en las repeticiones:

Sí, hay que buscar el cielo dentro de nosotros y para todos.  
 Muchas cosas deberían cambiar para que este cielo tenga una dulce réplica  
 en una interior dicha ligera.  
Mejor: esta dicha discreta que casi es del pensamiento  
 será como la irradiación de la otra  
 que se habrá conquistado con duras manos, ay, lo sé (vv. 31-36)

Si bien no coinciden en la cantidad de sílabas, por sus comienzos – con una coma detrás de la primera palabra y los dos puntos en el otro caso– los versos 31 y 34 desarrollan una intención similar. Este último funciona como una ampliación mejorada de la misma temática; y ese énfasis del comienzo se refuerza con la presencia de los dos puntos. A esta variación se le suma otra, la de “dicha ligera” y “dicha discreta”. Ni semánticamente, ni en la cantidad de sílabas, ni en el orden de las vocales –*dicha ligera*=*dicha discreta*– difiere. Podríamos equiparar su valor –y me refiero a este procedimiento en particular– al que tienen la variación en una pieza musical: el motivo –ritmo y melodía– se repite en uno o varios momentos de la pieza pero con cambios que lo hacen aparecer de una manera sutilmente distinta, aunque reconocible al oído.

A partir de *El junco y la corriente*, los versos de Ortiz se desprenden del margen izquierdo (a la vez que ganan en su extensión) realizando diferentes figuras visuales. Estas últimas tienen, claramente, un correlato acústico:

Vienen  
 a esas criaturas en que alguien, mas inmediatamente, o en su cuerpo, o poco menos,  
 les quemará el mensaje... (vv. 136-138)

El extracto del poema “Ah, miras tú también...” pertenece a *La orilla que se abisma*. La idea es notar cómo el *tempo* que tiende a acelerarse en la frase larga cumple una función semántica importante para destacar, precisamente, los versos breves. Citado por Oldřich Bělič, el versólogo Stepanek apunta lo siguiente:

Las diferencias de longitud permiten aprovechar abundantemente los cambios del tempo con fines semánticos. Los versos breves suelen leerse más lentamente que sus vecinos largos, como si se deseara que se les igualasen. Con el retardamiento es posible poner de relieve los puntos importantes; cuando falta la puntuación, la única segmentación dada inequívocamente es la versal. Los leemos en un tiempo acelerado y de un modo continuo, pero no monótono: al contrario, la entonación sugerida por la ausencia de la puntuación será más dinámica, expresiva, agitada, que si la interpretáramos de acuerdo con la puntuación corriente.<sup>15</sup>

Es muy usual encontrar en la obra de Ortiz este tipo de versos prolongados sin pausas, combinados con otros que sí las tienen:

Y las niñas miraban, también, hasta las lágrimas:  
pero es que tanta agua no se podría derivar en nuestras vías  
hacia la amenaza que asomaba aquí y allá, color de arena,  
y hacia eso ya enjuto que dejara tras de sí la moral rápida?  
Pero es que aún no se podría volverla hacia los ríos enormes  
para llevarla como una gracia a la aridez hermana?  
Y esto fuera de una amistad posible con los sentimientos del cielo,  
por el conocimiento sucesivo de sus secretos aéreos y de sus secretos acuosos,  
para rendirlo suavemente a los ritmos más fluidos... (vv. 496-504)

Frente a una articulación establecida por determinados signos de puntuación, estos versos del poema “Las colinas” del libro *El alma y las colinas* proponen un evidente polimorfismo entonacional. Ante ellos uno se pregunta: ¿Cuál es su entonación? ¿Cuándo se respira? No se sabe. ¿Y los signos de interrogación? ¿Cuándo comienzan? ¿Cuál es su alcance? No se sabe. Cada realización acústica de estos poemas se convierte, mucho más que en la versificación tradicional, en una interpretación. En este sentido es que Dámaso Alonso proponía a los poetas que acompañasen sus obras con grabaciones magnéticas de la lectura de las mismas. En el caso de Ortiz sirve de mucho escucharlo recitar sus propias poesías, seguir a través de su voz –no muy cristalina, por cierto, sino más bien confusa y dubitativa– los versos y notar en qué momento abre la interrogación –él ya no cae en la trampa de la

<sup>15</sup> BĚLIČ, *Verso español y verso europeo*, pp. 563-564.

primera lectura inocente–, y cómo sostiene la curva ascendente a lo largo de varios versos. Es más, la experiencia de lectura/audición es casi indispensable para verificar el alcance musical de la obra de Ortiz. En una partitura, el músico entrenado puede “leer” las voces, el ritmo y hasta prefigurar las armonías sin necesidad de ejecutarla; frente a un poema de nuestro autor, el lector se encuentra con varias posibilidades rítmicas y de entonación con sus divergentes –a veces más, a veces menos– consecuencias semánticas.

Cuando Ortiz lee sus poemas es usual que se interrumpa para agregar algún elemento, señalar o aclarar alguna palabra o verso. Sin exagerar, oírlos da la sensación de una conversación. En esto la vinculación con la música es muy fuerte pues el ritmo es la representación profunda de la intención del artista. Tal como lo vengo trabajando, en los poemas de Ortiz esta intención es la de entablar una conversación.

### *La metáfora musical. La armonía*

La relación entre la obra de Ortiz y la música se amplifica por las constantes referencias en los poemas a la terminología musical. Es más, varios de los conceptos claves que atraviesan su obra son extraídos de allí y van trazando un recorrido semántico singular que no entra en contradicción con la significación original. A su vez, no es raro encontrar nombres de músicos, poemas que son letras de canciones o referencias directas –vale decir, no necesariamente resignificadas– al mundo de la música.

Decía anteriormente que varios de los conceptos claves son extraídos de la terminología musical, pero ¿cuáles son estos? Podemos destacar cuatro: armonía, ritmo, melodía y silencio.

En su origen, la armonía trata la relación entre los sonidos. La construcción de los acordes –tres o más notas sonando simultáneamente– se basa en sus reglas. A su vez estos acordes se relacionan unos con otros en su desarrollo temporal generando, en relación estrecha con la melodía, tensiones y descansos de diversa intensidad. La idea fundamental es que la armonía es el arte y/o ciencia de la combinación equilibrada de sonidos.

Esta es la idea que maneja Ortiz, a la cual sin embargo él le los términos: pulidas metáforas y comparaciones deslizan la idea de una armonía ya no solo musical sino

universal entre el hombre, el paisaje y la sociedad. Leamos este fragmento de “El río tiene esta mañana...” de *El Ángel inclinado*:

Una mujer que va hacia una canoa.  
Hombres del lado opuesto que cargan la suya.  
Los gestos de los hombres y el paso de la mujer  
y el canto de los pájaros se acuerdan  
con el agua y el cielo en un secreto ritmo.

Un momento de olvido musical, un momento.  
Un momento de olvido para nosotros, claro. (vv. 14-20)

En ese “acuerdo” pone el énfasis Ortiz. La añoranza de una comunión entre la sociedad, el hombre y el paisaje es el anhelo que transmiten los poemas. El correlato de esta armonía amplificada es un oído capaz de escucharla, tal cual se lee en “Y déjanos pasar...” también de *El Ángel inclinado*, que transcribimos completo:

Y déjanos pasar  
antes de que vengan todas de la mano las flores  
estos silencios tensos y ya casi rítmicos

El canto viene, hermanos, y no sabemos esperarlo.

Sería necesario un oído  
no ya sólo sutil, sino sereno  
¿Y hay un oído sereno  
ahora?

Un oído que se abriese a la caída de la tarde  
y se silenciase sobre las hierbas y atendiera a los grillos  
y se volviese al resplandor inmediato de la luna  
en su diálogo con los húmedos tallos.

Pero este oído sutil si lo fuera de veras  
percibiría también  
entre el secreto, casi íntimo, bisbiseo  
de las criaturas prontas a subir para el canto  
la resonancia profunda de la muerte brutal y ajena, oh Rilke,  
abatida en la noche sobre las mujeres y los niños. (vv. 1-18)

Esta misma idea se reitera en muchos otros poemas con variantes, y excepcionalmente en el paisaje urbano. Todos los conceptos musicales que destacábamos entran a danzar bajo el

influjo de la comunión entendida en estos términos: la melodía surge de las cosas, las colinas se convierten en notas, todo el paisaje –social y natural– confluye en un ritmo.

Hay que agregar, por último, que el concepto de armonía se presenta en muchos momentos de su obra funcionando en clave política. El paisaje, o la armonía en la comunión con el mismo, se rompe, se quiebra, al ingresar en ellos la injusticia: la de la pobreza, la de la guerra. Los poemas de *El alba sube* (1937) y *El ángel inclinado* (1939), escritos sobre el horizonte de la guerra civil española son una buena prueba de ello. La idea, muy difundida entre los poetas, escritores e intelectuales de izquierda de la época, de que en esa guerra se jugaba buena parte del futuro de la humanidad, atraviesa, como problema, sus poesías.

La armonía, en ese conjunto de poemas, se convierte en un privilegio que pocos pueden gozar y que, por lo tanto, impulsa necesariamente el aliento a la lucha por conseguir que ese privilegio llegue a todos. Es decir, no se plantea la vuelta a un pasado en comunión, sino una esperanzada lucha por un porvenir armonioso. La revolución socialista, en ese horizonte, es la herramienta que serviría para alcanzar una verdadera dimensión social de la armonía, donde cada hombre, en su intimidad, comulgue con los otros hombres y con las cosas que lo rodean.

### *El silencio*

En su libro *Lenguaje y silencio*, George Steiner traza algunos de los aspectos esenciales de la relación entre la música y la poesía. En uno de sus capítulos, afirma que el silencio ocupa un enorme segmento de la realidad donde, justamente, no llega ningún lenguaje; y en una vuelta de tuerca, dice “el silencio, que en cada momento rodea la desnudez del discurso, parece, en virtud de la perspicacia de Wittgenstein, no tanto un muro como una ventana”.<sup>16</sup>

Esta es la idea de silencio que subyace en Ortiz. No es el silencio “místico” en busca de lo sagrado, del contacto con lo divino, sino una ventana por donde se cuele lo real. En esta misma línea entra el “silencio musical”, una figura que se repite a lo largo de los poemas y que refiere un vacío de lenguaje –el silencio– con otro vacío: la música. La idea

---

<sup>16</sup> STEINER, *Lenguaje y silencio*, p. 45.



del silencio –positivo– enfrentado al ruido –negativo– agrega nuevos condimentos a la dimensión social de la armonía, tal cual se lee en el poema “Sí, el nocturno en pleno día”, del libro *La rama hacia el este*:

La fatiga de la luz y del ruido, sonrío, sí, al silencio iluminado  
apenas, muy apenas de un pálido cielo abisal  
Silencio, silencio, sombra y silencio reposantes y ah, indispensables.

El nocturno delicado para oír nuestro silencio y el silencio del mundo, curvados  
sobre la sombra opaca, sin reflejos mezquinos o complacientes.

Nuestro silencio y el silencio del mundo, tan musicales, ah, tan musicales. (vv. 8-12)

El valor “musical” del silencio, en relación con la armonía tiene ver en general con escuchar lo que no tiene voz –el paisaje– y lo silenciado –lo social–. Y finalmente, el silencio se relaciona con un valor, la serenidad; y ésta es necesaria para percibir el mundo, su trama de relaciones y correspondencias.

### *Conclusiones*

La poesía de Juan L. Ortiz destaca por su intención de llevar el lenguaje hacia uno de sus límites: la música. Ese tránsito imposible se articula en diversos niveles del texto, donde nada parece quedar al azar: desde la intención de una letra, o el uso de los diminutivos, hasta la predilección por las acentuaciones esdrújulas, o la elección de un determinado léxico. Lo particular de esa búsqueda es que se realiza en el territorio tan incierto del verso libre y sin rima; o sea, desechando desde el vamos y para siempre las herramientas básicas, tradicionales y probadas del poeta con el fin de plasmar una intención musical. El ritmo, nacido de una intención dialéctica que está en la base de su poética se convierte así en su instrumento central.

A su vez, la música ingresa como tema. Sin abandonar su sentido originario; los conceptos de armonía y de silencio se vuelven claves del mundo orticiano. De este modo, podemos concluir que se trata de una relación compleja y conciente, en muchos niveles, que alimenta desde su origen el universo poético de Juan L.; y que la solución que él ha dado a dicho vínculo se encuentra entre las más originales y fecundas de la historia de la poesía argentina.

## Bibliografía

### Fuente:

ORTIZ, JUAN LAURENTINO: *Obra Completa*, SERGIO DELGADO (comp.), Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral 2005.

### Literatura crítica:

ADORNO, THEODOR: *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal 2006.

BRIK, OSIP: “Ritmo y sintaxis”, en: TZVETAN TODOROV (dir.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores 2004, pp. 107-115.

BĚLIČ, OLDŘICH: *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo 1999.

DÍAZ ROJO, JOSÉ ANTONIO: “Fonosimbolismo: ¿propiedad natural o convención cultural?”, en: [<http://www.um.es/tonosdigital/znum3/estudios/fonosimbDiazRojo.htm> (última consulta: 15/04/11)]

DUJOVNE ORTIZ, ALICIA: “Juanele Ortiz revisitado”, en: *La Nación* [<http://www.lanacion.com.ar/811200-juanele-ortiz-revisitado> (última consulta: 15/04/11)]

NAVARRO TOMAS, TOMÁS: *Manual de pronunciación española*, Madrid: Publicación de la revista de Filología 1950.

— *Métrica española*, Barcelona: Editorial Labor 1995.

STEINER, GEORGE: *Lenguaje y Silencio*, México D.F.: Gedisa Editorial 1990.

PÍCCOLI, HÉCTOR y ROBERTO RETAMOSO: “Juan L. Ortiz”, en: SUSANA ZANETTI (dir.): *Historia de la literatura Argentina (Serie Capítulo)*, Buenos Aires: CEAL 1986, pp. 173-185.

PRIETO, MARTÍN: *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Aguilar-Altea-Taurus-Alfaguara 2006.

TCHERKASKI, JOSÉ: *Un pensamiento luminoso. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires: Galerna 1999.

VALÉRY, PAUL: *Teoría poética y estética*, Madrid: Editora Nacional 2002.