



Caracol

ISSN: 2178-1702

ISSN: 2317-9651

Universidade de São Paulo

Zampini, Fabián Humberto
Juan L. Ortiz y el budismo: vacuidad y reescritura del dolor
Caracol, núm. 15, 2018, Enero-Junio, pp. 394-415
Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766819015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Juan L. Ortiz y el budismo: vacuidad y reescritura del dolor

Fabián Humberto Zampini

Recebido em: 06 de agosto de 2017

Aceito em: 30 de setembro de 2017

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y Licenciado en Letras Modernas, egresado de la misma Universidad. Su tesis doctoral, consistió en un estudio pormenorizado de la poética de Juan L. Ortiz y las proyecciones epigonales que su vasta obra promueve en el mapa de la poesía argentina contemporánea. Docente-investigador de la Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina, Bariloche, a cargo de diversas asignaturas del área Literatura. Integra los equipos de dos proyectos de investigación de la UNRN: uno de ellos se titula "Pensamiento poético y poéticas autorales posvanguardistas", dirigido por el Dr. Jorge Luis Arcos; en el otro proyecto, dirigido por la Dra. Ann Borsinger, estudia diferentes perspectivas de abordaje teórico-metodológico del discurso poético. Ha dirigido un proyecto de extensión y programa de trabajo social denominado "Café Literario: Submarino Literario". Desde 1997 hasta 2010 se ha desempeñado como profesor en el nivel medio dictando diversas asignaturas del área Literatura. También he dictado la asignatura Portugués en diversas instituciones de San Carlos de Bariloche. Ha publicado, en medios académicos y periodísticos, trabajos acerca de poesía. Autor de dos libros de poemas cuyos títulos son: *Vísperas del párpado* (1987) y *Manifiesto tanguéz* (1999).

PALABRAS CLAVE: Juan L. Ortiz; poesía; vacuidad; budismo.

Resumen: En más de una ocasión, Juan L. Ortiz sugirió posibles anclajes de su poética en puntuales accesos a la doctrina del budismo zen. En su escritura, la luz es la principal herramienta para delinear las formas que subyacen al despliegue de la materia natural; se trata de una poesía que, guiada por una voluntad “iluminadora”, insiste en proyectar luz allí donde se enseñorea la oscuridad. La *iluminación* budista (la disolución de las oscuridades de la mente que generan sufrimiento y dolor) es el horizonte indefectible hacia el que conduce el camino del *dharma*. Y la poesía de Ortiz, también, parece perseverar lenta, incansablemente, en esa senda. En el presente trabajo se intentará sugerir algunos acercamientos de la obra ortiziana a nociones clave de la doctrina budista, en especial la de *vacuidad*, la naturaleza última del camino de la vida humana, tal como lo entiende el budismo.

KEYWORDS: Juan L. Ortiz, poetry; emptiness, buddhism.

Abstract: More than once, Juan L. Ortiz in his poetic writing suggested possible references in his poetry to specific aspects of the Zen Buddhist doctrine. In his work, light is the main tool for delineating the forms that underlie the unfolding of natural matter. This poetry, guided by an “enlightening” will, insists on projecting light where darkness dominates. Buddhist enlightenment (the dissolution of the mind darkness that generates suffering and pain) is the unfailing horizon towards which the path to dharma leads. And the poetry of Ortiz, too, seems to slowly and tirelessly persevere on that path. In this paper, we try to suggest some approaches to his poetry, to key notions of the Buddhist doctrine, especially the emptiness one, the last nature of the pathway of human life, as Buddhism understands it.

El mundo del artista es un mundo de libre creación, y ésta sólo nos la pueden dar las intuiciones directamente surgidas de la mismidad de las cosas, no obstaculizadas por los sentidos y el intelecto. De este modo crea formas y sonidos de lo que no tiene forma ni sonido. En esa medida, el mundo del artista coincide con el del zen.

Daisetz Suzuki

En una entrevista que le fuera realizada en 1972, consultado acerca de su visión en relación con aquello que convenimos en llamar *lenguaje poético*, Juan L. Ortiz responde:

Cuando es utilizado de una manera, diríamos... (claro, hay que hablar de una manera, en cierto modo, religiosa) de “iluminación”... Es decir, se carga tanto, pone en función tantas virtualidades fonéticas, conceptuales, rítmicas, que paradójicamente y a la vez se hace transparente y recibe (justamente ahí está la doctrina Zen), por hacerse casi inexistente, recibe, digo, ciertas esencias, ciertas atmósferas, ciertos aires de esa realidad que al hombre se le escapa... y que no puede asir. (Conti, 1995, 73)

La *iluminación* (o *satori*, desde la perspectiva zen) se prefigura como el punto de llegada que desea alcanzar el *bodhisattva*, es decir, quien aspira a la suprema iluminación, correlato inherente al camino de la budeidad. El logro de la iluminación es, según el budismo, el verdadero significado de la vida humana y Ortiz, a la manera de un maestro zen, persevera para proyectar luz donde no la hay. La *iluminación* budista (la disolución de las oscuridades de la mente, es decir, de las perturbaciones producidas por los *venenos* de la *ignorancia*, la *ira* y el *apego*) es el horizonte indefectible

hacia el que conduce el camino del *dharmā*. Y la poesía de Ortiz, también, parece perseverar, lenta e indefectiblemente, en esa senda.

El propio Ortiz aludía, en la cita precedente, a un modo justamente “religioso” en la forja de una palabra poética que, por un lado, hace de la luz el pincel que desoculta los colores y las formas en el incesante despliegue de la materia natural y que, por otro, está guiada por una voluntad “iluminadora” en el sentido más idiosincráticamente budista: ir al asedio de la sombra, esos *venenos* de la mente que generan sufrimiento y dolor.

Ortiz, insistentemente, caracteriza el paisaje en el que se desarrollan las escenas de su poesía como “manchado de injusticia y desolación”,¹ una mácula que instaura el sufrimiento en un paisaje hecho para el goce y el disfrute de todos los seres vivos. En amplias zonas de su obra nos enfrentamos a la evidencia, por un lado, de una poesía de intenso arrebato lírico, a partir de la vislumbre de la simbiosis del sujeto con el paisaje (una simbiosis en la que el elemento estético y el religioso por momentos confluyen). Por otro lado, sin de ninguna manera generar una ruptura con la línea anterior (al contrario, fundiéndose con ella), aparece la fuerza del imperativo ético que el poeta asume en el sentido de la misión redentora del arte y el artista, señalando un futuro donde la naturaleza arcádica y virginal, previa al momento de la comprobación de la “mácula” aludida, se

1 Este verso axiomático (“El paisaje manchado de injusticia y de desolación”), forma parte de un poema igualmente medular en el sistema orticiano, titulado “Sí, el nocturno en pleno día” (Ortiz, 1996, 277-278) y que integra su cuarto poemario *La rama hacia el este*, publicado originariamente en 1940. Dicho poema se presenta como clave de lectura, ciertamente notoria, de vastos sectores de la obra de Ortiz.

reconstituya, en el afán de que la belleza sea, algún día, patrimonio común de la especie humana.

En un poema de su primer libro de 1933, que se transcribe a continuación, el mundo es sugestivamente presentado como “pensamiento realizado de la luz”.

El mundo es un pensamiento
realizado de la luz.
Un pensamiento dichoso.
De la beatitud, el mundo
ha brotado. Ha salido
del éxtasis, de la dicha,
llenos de sí, esta tarde,
infinita, infinita,
con árboles y con pájaros
de infancia ¿de qué infancia?
¿de qué sueño de infancia? (AN 166)

Aquí, Ortiz parece abreviar en la noción budista de que el mundo no tiene existencia inherente; dicho en términos propiamente budistas, no *existe de su propio lado*, sino que es la creación que resulta de un proceso mental. Este pensamiento, caracterizado como “realizado de la luz”, como “dichoso” e identificado con “la beatitud”, el “éxtasis”, la “dicha”, no se trataría de una construcción mental ordinaria, sino del resultado de la actividad de una *mente iluminada*, de una mente asimilable a aquellas que habrían alcanzado el estado de budeidad. De la beatitud subyacente a ese pensamiento de dicha el mundo “brota”.

Desde una perspectiva doctrinaria budista se plantea lo siguiente: “Buda dijo: «Debes saber que todos los fenómenos son como sueños»” (Gueshe Kelsang Gyatso 94). Y, en esa misma clave, Ortiz se pregunta: “¿de qué sueño de infancia?”. Podría, quizás, entenderse el estatuto de *realidad* de este mundo orticiano, en tanto apariencia mental, asimilado al ámbito de los sueños; es que, tanto el mundo onírico como el que creemos experimentar en el estado de vigilia, son, para el budismo, apariencias de la mente ya que la verdadera naturaleza del mundo es la *vacuidad*.²

Del vacío emerge un mundo cuya realidad objetiva no parece ser tal; un pensamiento venturoso (un pensamiento iluminado) ha, literalmente, generado ese mundo. Del vacío emerge ese mundo, no obstante, “lleno” de ese éxtasis, desbordante de dicha. No hay transición entre el *lleno* y el *vacío*: un vacío que se distancia de la noción de *nada* reconocible en la tópica metafísica presocrática cuando postula que “de la nada nada sale”. Por el

2 La vacuidad no es la “nada”, sino la propiedad última de todos los fenómenos, tal como sugiere el maestro tibetano Gueshe Kelsang Gyatso, guía espiritual de la Nueva Tradición Kadampa, fundada por el propio Gueshe Kelsang Gyatso en 1991: “En su enseñanza llamada *Sutra rey de las concentraciones*, Buda dice: «Al igual que las creaciones / de un mago, como caballos, elefantes / y demás objetos, en realidad no existen, / has de entender todos los objetos del mismo modo»” (Gueshe Kelsang Gyatso, 2011, 8). Ahondando en el desarrollo del tópico, agrega lo siguiente: “La vacuidad es la forma en que los fenómenos existen en realidad, que es contraria al modo en que los percibimos. De manera natural pensamos que los objetos que vemos a nuestro alrededor, como las mesas, las sillas, las casas, etcétera, son reales porque creemos que existen exactamente del modo en que aparecen. No obstante, la manera en que nuestros sentidos perciben los fenómenos es engañosa y contraria por completo al modo en que existen en realidad. *Los objetos parecen existir por su propio lado* [subrayado mío], sin depender de nuestra mente. Este libro que percibimos, por ejemplo, parece tener su propia existencia independiente y objetiva. Parece estar «fuera», mientras que nuestra mente parece estar «dentro». Pensamos que el libro puede existir sin nuestra mente; no creemos que la mente participe en modo alguno en su proceso de existencia. Para referirnos a esta clase de existencia independiente de nuestra mente se utilizan

contrario, del vacío más pleno (valga el oxímoron) es que puede surgir un mundo autosuficiente, un mundo que no precisa más que de sí mismo: su mismidad que es, a la vez, su causa eficiente y su correlato.

Oscar del Barco, en su reflexión en torno al poema referido, enfatiza el hecho de que, para Ortiz, “el poema es un brotar y no una construcción realizada por el hombre” (Del Barco, 1996, 19), un mundo en armonía con la naturaleza (entendida como aquello que “brota” más allá del hacer humano), una aspiración a la unidad esencial que se realiza, un fluir en el que el propio hombre se deja llevar por un ritmo que lo guía y lo contiene, lo libera de los barrotes que lo hacen prisionero de sí, que lo esclavizan al aferramiento del propio yo:

Pensamiento quiere decir hombre en cuanto unidad con luz y mundo. El *giro* significa que no hay hombre, mundo y luz sin su participación en la unidad. Mas en el giro se borran, paradójicamente, cada uno de los términos. De esta manera la luz, el hombre y el mundo, en cuanto entes separados, carecen de ser: cada término es en los otros en el giro del poema. El mundo, la luz y el pensamiento, *brotan*. No de la nada sino de la “beatitud”, de la “dicha” y del “éxtasis”. (Del Barco, 1996, 19)

Es, insistirá Del Barco, una noción de mundo como *donación*: “la unidad vivida como otorgamiento gratuito” (Del Barco, 1996, 20). El hombre escindido, al liberarse de sí, recupera una unidad primigenia, esencial:

varios términos: *existencia verdadera, existencia inherente, existencia por su propio lado y existencia por parte del objeto*.” (Gueshe Kelsang Gyatso, 2011, 91-93).

la unidad de la infancia, de un mundo hecho con “árboles y pájaros de infancia”. Continúa diciendo al respecto Del Barco:

La infancia es el territorio de la desposesión del éxtasis, y no es casual que la palabra *éxtasis* esté colocada, en la mitad del poema, frente a la palabra *dicha* [subrayado mío], como si una fuera el espejo de la otra. Éxtasis y dicha se anillan hasta formar una unidad, y es a esa unidad a lo que llama *infancia*. El poema debe leerse como una afirmación de *la dicha*: sus palabras señalan el paso que trasciende la desgracia del hombre escindido volcándolo en el espacio de la unidad. (Del Barco, 1996, 21)

La infancia parece representar el estadio previo al momento “adversativo” de la poesía de Ortiz, el de la evidencia de un “pero” opuesto a la arcadia originaria y al cual sucederá el momento “profético” del anuncio de la redención.³ Asimismo, el tópico de la pureza infantil identifica insistentemente en la poesía del entrerriano a la naturaleza con la infancia. En el poema “Las colinas”, para citar uno de los textos emblemáticos en ese sentido, tales colinas entrerrianas “continúan niñas porque sus rasgos siguen puros.” (*AyC*, 489) También se señala la femineidad de la tierra que está hecha para abrirse al poder fecundante de la semilla ya que la

3 María Teresa Gramuglio propone una formulación modelica de una matriz notoria en la poesía de Ortiz, especialmente reconocible en sus libros de la década del 30 y del 40. Desde su perspectiva, es posible reconocer la configuración de “una estructura recurrente que se despliega en tres momentos, o movimientos: un primer movimiento, el momento de dicha, el estado de plenitud y sobre todo de armonía que produce la contemplación del paisaje; en el segundo movimiento, generalmente introducido por un giro adversativo (el *pero* que inicia tantas estrofas), la irrupción de algo que hiere esa armonía: el escándalo de la desigualdad, la crueldad de la pobreza, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas; en el tercero, esa tensión, a veces generadora de culpas, convoca una visión que se modula en los tonos de la profecía o del anhelo: la utopía de un futuro radiante donde serían abolidas todas las divisiones y la dicha

ondulación de esas *colinas-niñas* es presentada también como un juego femenino, de seducción dirigida hacia otros elementos de la naturaleza como el aire (“una nube”) o el agua (“un arroyo íntimo”). Y, por supuesto, también, para con el hombre que contempla, obnubilado, la magnificencia de ese paisaje cincelado por la ondulación incesante de las colinas, un paisaje móvil que en razón de ese mismo movimiento, recompone el equilibrio cromático permanentemente y hace que el cuadro, trabajado también por el juego de esa luz –por los infinitos e irrepetibles matices de esa luz, desde el alba al anochecer, desde una primavera a la siguiente, desde un cerro o un valle, desde el río y su reflejo hasta la sombra proyectada por el bosque–, nunca sea el mismo.

Ortiz es explícito al referirse al modo de considerar la noción de *vacío*, entendida –desde la perspectiva del budismo zen– como instancia fundadora de su escritura poética.⁴ Es necesario vaciar los cuencos de agua estancada para que puedan ser colmados con la pureza y la frescura del agua de lluvia. En los estudios doctrinales que se desarrollan en el ámbito de las diversas tradiciones budistas, el problema del vacío o *vacuidad* resulta, como se ha dicho, un tópico crucial y determinante: la noción, a todas luces engañosa y precaria, de *realidad* encubre la evidencia de que,

podría ser compartida por todos los hombres. Sobre este diseño, a veces visible, casi siempre secreto, que tiene algo de la composición musical, Ortiz construye sigilosamente, a lo largo de su obra, una de las resoluciones más intensas de la relación entre poesía y política.” (Gramuglio, 2004, 56)

4 Dice Ortiz en la entrevista referida: “En una palabra, la poesía es vigilia en cuanto es descubrimiento de cierta zona en que no puede acceder el conocimiento común o racional, como quiera llamarse. Entonces queda ese modo de aprehensión previa una disposición

paradójicamente, nada es literal, fácticamente real; lo que experimentamos como tal es resultado de elaboraciones mentales que, a su vez, resultan viciadas por el hecho de que regularmente nuestra mente se encuentra perturbada por múltiples falseamientos, engaños y falsificaciones. Es entonces la vacuidad un horizonte deseable –incluso irrenunciable– para el practicante del *dharma*, ya que todo surge del vacío y todo retorna a él.⁵

Vivimos una cultura de la saturación. Todos los espacios (los físicos, los mentales, los psicológicos y espirituales) están llenos, ocupados por doctrinas, vivencias, saberes, etc. que se encuentran firmemente asentados y que ejercen una primacía absoluta. No hay forma de abrirse a *lo otro*, de propiciar la expansión de nuestra mente cuando todas las posiciones están ocupadas y el margen de movimiento resulta cada vez más acotado. Tania Favela Bustillo, en una interesante reflexión acerca de este tópico en Ortiz,

especial, cierta apertura que está muy bien tratada en la doctrina Zen, ese vacío previo para que las cosas, el universo, la realidad, impregnen la sensibilidad o el alma, como quiera llamarse...”. (Conti, 1995, 67)

- 5 Acudimos nuevamente al Maestro budista Gueshe Kelsang Gyatso quien añade a lo anteriormente expuesto que, aunque los fenómenos corrientemente se presentan a nuestros sentidos “como si tuvieran existencia verdadera o inherente, en realidad todos ellos son carentes o vacíos de este tipo de existencia. Este libro, nuestro cuerpo, nuestros amigos, nosotros mismos y todo el universo solo son, en realidad, apariencias mentales, como los objetos que vemos en sueños. Si soñamos con un elefante, este aparece de forma vívida y con todo detalle, y podemos verlo, oírlo, olerlo y tocarlo; pero cuando nos despertamos, nos damos cuenta de que no era más que una apariencia en nuestra mente. No nos preguntamos dónde está ahora el elefante porque sabemos que solo era una proyección de nuestra mente y no existía fuera de ella. Cuando la percepción onírica que aprehende el elefante cesa, este no se va a ningún lugar, sino que simplemente desaparece porque no es más que una apariencia en la mente y no existe fuera de ella. Buda dijo que lo mismo ocurre con todos los demás fenómenos, no son más que meras apariencias mentales que dependen por completo de las mentes que los perciben.” (Gueshe Kelsang Gyatso, 2011, 93)

transcribe un cuento de inspiración zen, “La taza de té”, el cual ilustra claramente el hecho de que la naturaleza esencial del hombre es esa vacuidad —clave de la *liberación*, para el budismo— a la que, paradójicamente, tanto parecemos temer:

Nan-in, maestro japonés que vivió en la era Meiji recibió a un profesor universitario que había acudido a informarse sobre el zen.

Nan-in sirvió el té. Llenó la taza de su visitante, y siguió vertiéndolo.

El profesor se quedó mirando el líquido derramarse, hasta que no pudo contenerse:

—Está llena la taza. ¡Ya no cabe más!

—Como esta taza —dijo Nan-in—, está usted lleno de sus propias opiniones y especulaciones. ¿Cómo puedo mostrarle el zen si no vacía su taza antes?⁶

Tal vez, la más radical de las apuestas orticianas se encontraría precisamente en ello: en “vaciar la taza” para escribir una obra poética que excede todas las matrices, se apropia de variadas tradiciones literarias para reinventarlas y recodificarlas en función de la necesidad que le imponía la ejecución de su propio proyecto poético. Así como el budismo se reconoce como un cuerpo de reflexiones filosóficas y de doctrinas religiosas, un método de realización personal, un ideal de solidaridad universal esencialmente sincréticos, la poesía de Ortiz también ostentaría esta misma sincronicidad.⁷

6 Tomado por Tania Favela Bustillo de la compilación de Paul Reps titulada *Carne Zen, Huesos Zen*. Buenos Aires: Troquel, 1994, p. 19.

7 El budismo, originario de India, se ha proyectado hacia muchas otras naciones: China, Japón, el Tíbet y, en general, gran parte del sudeste asiático, sin desdeñar la implantación observable también en Occidente desde, aproximadamente el fin de la II Guerra Mundial. En todos esos países, las enseñanzas originarias de Buda Shakyamuni han confluído y articulado con modos

El mapa poético de la provincia de Entre Ríos que resulta de la traza de la poesía de Juan L. Ortiz, lo sugeríamos en otro lugar,⁸ se conforma

propios de la religiosidad local. En China, por ejemplo, lo ha hecho con el taoísmo y en el Japón con la antigua religión sintoísta de los *kami*: situación que, en el caso japonés, se proyecta a la actualidad ya que el Japón moderno “se caracteriza por una yuxtaposición pluralista de tradiciones de origen indio, chino y autóctono y de ideologías occidentales tanto secularizadas como cristianas. El Japón no es un país budista como algunas naciones del sudeste asiático. El budismo no fue nunca, propiamente hablando, su religión nacional, pero el pensamiento y sentir budista han dejado un sello indeleble en la milenaria historia de la cultura japonesa” (Heinrich Dumoulin, 1999, 409).

- 8 En nuestra tesis doctoral acerca de la obra poética de Juan L. Ortiz, en el apartado dedicado al libro *El alma y las colinas*, de 1956, nos preguntábamos: “¿Cómo es ese mapa orticiano propuesto en «Las colinas»? ¿en qué sentido se constituye en referencia de la geografía física del territorio? ¿se constituye verdaderamente en referencia geográfica? ¿en qué sentido esa representación, si es que verdaderamente lo hace, *representa*?” (Zampini, 2017, 99), para, más adelante, tentativamente proponer que una “previsible estrategia exegética fincada en el reconocimiento de las correspondencias de las señalizaciones del poema con la colocación de esos nombres de ciudades, de ríos, de selvas, de áreas geográficas de Entre Ríos en el mapa provincial, intentada con empeño en alguno de los pocos abordajes analíticos del poema, parecería desaconsejable a la luz de una estrategia orticiano ya reconocible en «Gualedguay», sólo por atenernos a los llamados «poemas largos», y que luego se evidenciará en «Entre Ríos», de *El junco y la corriente* y, claro está, en un acabamiento de ese recorrido, en *El Gualedguay*. Más que proponer una lectura decodificable en esa previsible analógica de las correspondencias, el «método» orticiano parecería ser el de la sutilización de esas referencias que, no obstante, son puntuales y precisas en el poema. Los lugares referidos (los *nombres* que los refieren) son, valga la tautología, perfectamente *referenciables*. No obstante, Ortiz parece cifrar, en su particular manera, alguna significación mucho más esencial, disimulada atrás del superficial trazado de la cartografía entrerriana. El mapa orticiano [...] es más *interesante* por lo de digresivo, por lo de oscuro, por lo de antojadizo que tiene que por su eventual anclaje con los modos unívocos y transparentes de la representación cartográfica. Me atrevo a sospechar que no debería inducirnos a engaño la profusión explícita de topónimos (a diferencias de los nombres propios que eslabonan el relato de «Gualedguay», los que preservan, para un lector distante de la cronotopía del poeta, la referencia a los nombrados por esos significantes) que parecen situar la «narración» orticiano en la provincia de Entre Ríos que conocemos (por la historia y la geografía, por las imágenes y los relatos, por la simbolización y la representación) y no en esta otra, esta Entre Ríos sugerida por Ortiz, que se parece en algo a todas esas otras pero que, con la inefabilidad del territorio que no se deja apresar por el mapa, esconde algún secreto, luminoso u oscuro, que el poeta tampoco se atreve del todo a revelar.” (Autor, 2017, 100-101)

también a partir de esa matriz sincrética; esos “campos de Entre Ríos con aún países absolutos de injusticia” (*AyC*, 289), enclavados en los desarrollos de su poesía, son un *artificio* ortiziano: significan haber vaciado el cuenco para volver a ser llenado. La necesidad raigal de acudir a “intuiciones directamente surgidas de la mismidad de las cosas, no obstaculizadas por los sentidos y el intelecto”, como planteaba Daisetz T. Suzuki en la cita que presentábamos a modo de epígrafe en este apartado, es lo que quizá lleva a Ortiz a alejarse del centro metropolitano del campo literario argentino, Buenos Aires, (¿lo *lleno*?) y “recluirse” en la interioridad de su paisaje natal (configurando con ello un modo característico de la *renuncia* —un modo de entregarse al vacío—, otra noción cara al ideario budista) para, precisamente, en el contacto íntimo con la mismidad de las cosas —la materia proliferante de su entorno natural— disponerse a llenar el cuenco previamente vaciado: escribir su notable obra poética.⁹

9 El poema “Deja las letras...” de *De las raíces y el cielo*, se constituye, acaso, en un contundente testimonio de esa renuncia. En relación con ello, Tania Favela Bustillo, en el artículo previamente referido, dice al respecto que en ese poema Ortiz propone “que el poeta y el lenguaje se fundan en una misma melodía, respondan a una misma armonía”. El sujeto poético, en su apelación a ese otro, también poeta, objeto de su interlocución, lo impele a “que renuncie a lo que ya conoce; que renuncie tanto a la idea de «Literatura» como a las comodidades de la ciudad y se interne, por decirlo así, en el misterio de la naturaleza y de la poesía: «No estás tú también / un poco sucio de letras y un poco sucio de ciudad? / Hay que perder a veces ‘la ciudad’ y hay que perder a veces ‘las letras’ / para reencontrarlas sobre el vértigo, más puras en las relaciones de los orígenes...””, con lo cual pone en evidencia el hecho fundamental —desde la perspectiva del budismo— de que el sujeto (el poeta, para Ortiz) “debe saber borrarse a sí mismo para que esas otras voces, distintas y al mismo tiempo próximas a la suya, se tejan en el poema.” (Favela Bustillo, 2014, 39-40).

El del *vacío* se presenta como tópico explícito en uno de los poemas del segundo libro de Ortiz:

Ráfaga del vacío, del abismo,
que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna
y vuelve los caminos arroyos helados hacia la nada.
Ráfaga del vacío, del abismo. (AS 204)

Lo que en este inicio del poema parece orientar una lectura en clave metafísica (el vacío entendido como “abismo” y sus caminos como “arroyos helados hacia la nada”), en seguida nos orienta hacia una reflexión acorde con el desarrollo de las ideas precedentemente examinadas. El matiz porvenirista presente en grandes áreas de la poesía orticiana nuevamente es reconocible aquí: el “todo”, es decir, lo *lleno*, lo que inmoviliza, lo que sostiene acaso las fuerzas regresivas que impiden la difusión de “la belleza” (que bien podría ser “la felicidad”, en un sentido propiamente budista) debe ser *vaciado* para que, cual la aurora, esa belleza (una “belleza nueva”, inédita) se imponga, como lo hace la luz del sol, abriéndose paso en el ámbito nocturno de las sombras.

¿Será esa belleza nueva,
la belleza que crearán ellos,
esa belleza activa que lo arrastrará todo,

un fuego rosa contra el gran vacío,
o el viento que dará pies ágiles a la mañana,
sobre esta enfermedad aguda, terrible, de la sombra? (AS 204)

Así operaría, acaso, el sol: para que los “pies ágiles” de la mañana comiencen a desandar el día, resulta imperativo vaciarlo de la *noche* del mal, el sufrimiento, el dolor. Las enseñanzas doctrinarias budistas insisten en la focalización de ese centro: la evidencia del dolor, la sostenida costumbre del sufrimiento asumido como carga inherente a nuestra naturaleza humana, se nutre y se fortalece por el desconocimiento de que a todo subyace la vacuidad como sustrato fundamental. Lo que nos oprime y perturba podría ser desarticulado, suprimido de manera muy simple a partir de la acción de una mente que, reduciendo hasta la insignificancia las causas de la perturbación y el dolor, logre diluirlo en ese vacío que envuelve nuestro ser “como un gato”, dirá el poeta cubano José Lezama Lima. Entonces, por la acción de una mente virtuosa, y desde esa misma vacuidad –que es el fondo último de todos los fenómenos del mundo y de las innumerables vidas que por él erran–, resurgirá “la aurora”: un espacio acogedor, un refugio ante la miseria del mundo; la belleza, en suma, para Ortiz.

Ortiz, como el príncipe Siddharta, el primer buda,¹⁰ coloca en el centro de su sistema poético la evidencia de la primera de “las cuatro nobles verdades” comunicadas por Buda Shakiamuni: la persistencia del dolor

10 Que también conocemos como Gautama Buda y Buda Shakiamuni, el primero de una interminable serie de maestros budas, el primero en reconocer el camino de la iluminación al punto de arribar a ese nirvana que significaba salir por vez primera del ciclo oscuro de muertes y renacimientos indefinidos, el *samsara*.

dominando la vida de los hombres. No obstante, para el poeta, el dolor humano es un hecho que de ninguna manera tendría una justificación o necesidad “natural”. El hombre puede y debe ser redimido por una ética de la solidaridad universal, del amor prodigado a todo ser viviente, de una felicidad que esté al alcance de todos, ya que no habría por qué dejar a nadie afuera del disfrute de la alegría de vivir. La poesía orticiana, creemos no equivocarnos en ello, estaría animada por ese imperativo (ético, religioso, político) de mostrar los caminos (trazándolos en el mapa de su obra) de la felicidad posible para el hombre. En relación con ello, resulta muy oportuno traer a colación estas palabras de Juan José Saer al respecto:

El deseo de conocer cada vez mejor su propio instrumento para utilizarlo con mayor eficacia, esa disciplina a la que únicamente los grandes artistas se someten, tenía como objetivo el tratamiento de un tema mayor, del que toda la obra es una serie de variaciones: el dolor, histórico o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza que para la poesía de Juan es la condición primera del mundo. El mal corrompe la presencia radiante de las cosas y cuando sus causas son históricas sus efectos perturbadores se multiplican. La lírica de Juan recibe, en ondas constantes de desarmonía, los sacudimientos que vienen del exterior, y su respuesta es la complejidad narrativa de sus obras mayores, en las que esos sacudimientos son incorporados como el reverso oscuro de la contemplación. Y el objeto principal de la contemplación, lo que engloba la multiplicidad del mundo, es el paisaje. (Saer, 1996, 12-13).

Sería oportuna aquí, quizá, una breve referencia al último poema que se conoce que haya escrito José Lezama Lima, a quien aludíamos algunos párrafos atrás. “El pabellón del vacío”, tal es el nombre del poema, parece

también abreviar de la doctrina budista, en relación con lo que el poeta cubano llama el *tokonoma*,¹¹ en referencia a ese espacio tan característico de la arquitectura japonesa y que es posible encontrar en muchas de las salas de las casas niponas. Pero ese *tokonoma*, para Lezama se convierte en una especie de altar, un espacio que no se restringe necesariamente a un ámbito físico ritual sino que es, más bien, un espacio interior; basta una pequeña hendidura hecha con la uña para que esa mínima oquedad, ese *tokonoma* sólo reconocido como tal por el sujeto de esa acción de horadar superficialmente la pared, se transforme en el “pabellón del vacío”, ámbito para el recogimiento, para el refugio de un ser que, sutilizado, despojado de los ropajes de su fisicidad, cabe en ese pequeño hueco:

De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo

11 El *tokonoma* es “un espacio pequeño elevado, una habitación de estilo japonés donde se muestran los objetos mas preciados de la casa, entre ellos casi siempre se cuelga un rollo desplegable con pinturas (kakemono). Otros objetos que se pueden encontrar en los *tokonoma* son: *ikebana* (arreglos florales), *koro*, quemador de incienso, los *sutras* (libro de preceptos espirituales budistas), *bonsáis* y utensilios de cerámica o porcelana de gran valor.” El *tokonoma* y los elementos que allí se disponen “son esenciales en la decoración tradicional japonesa. Su disposición y apariencia cambiara con frecuencia; el motivo del kakemono, así como el resto de los elementos, estarán relacionados con la época del año, las fiestas, el calendario y el estado de humor del propietario. Originariamente el *tokonoma* era el altar privado de los monjes zen y consistía en una mesa baja de madera sobre la que se quemaba una vela e incienso de un recipiente como ofrenda bajo un rollo con caligrafías budistas. Con el tiempo cambió su significado y con él su apariencia. Aún así, hace falta no ver el *tokonoma* meramente desde un punto de vista artístico. A lo largo de los siglos ha sido venerado como el lugar sagrado de la casa. Para los japoneses tiene un significado sagrado o moral, que deriva de sus orígenes sagrados. El espacio enfrente del *tokonoma* es el espacio de honor y nunca se puede entrar a su interior.”, disponible en <http://www.bonsaieneltropico.com/tokonoma.htm>. Acceso: 22 de agosto de 2016.

el *tokonoma* en la pared.
Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palparme y poner la frente en su lugar.
Un pequeño vacío en la pared. (Lezama Lima, 1985, 547)

El *tokonoma* lezamiano puede ser generado en cualquier lugar: en esa pared rasgada con la uña, en una mesa de bar ahuecada de la misma manera, o en “un papel de seda raspado con la uña”, también. El vacío, dice Lezama, es “como un gato / que nos rodea todo el cuerpo”, un vacío que es presentado también – y apelando con ello a una bella sinestesia – como “un silencio lleno de luces”.

Tener cerca de lo que nos rodea
y cerca de nuestro cuerpo,
la idea fija de que nuestra alma
y su envoltura caben
en un pequeño vacío en la pared
o en un papel de seda raspado con la uña.
Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve
y quepo entero en *tokonoma*. (Lezama Lima, 1985, 548)

Hay un ahuecamiento, una reducción paulatina hasta el vaciamiento total de “nuestra alma y sus vestiduras”, la que luego *renace* para caber por entero en el *tokonoma*. Es notable cómo Lezama ejecuta el poema al modo de un ejercicio de meditación budista: el *yo*, una vez reducido hasta

la insignificancia, una vez desligado de ese vasto mundo que constituye su circunstancia – un *yo* que se sabe cada vez más aferrado y limitado por esas circunstancias – decretada la caducidad de ese mundo opresor, el ínfimo *tokonoma*, la pequeña hendidura tallada en la pared, basta para fundar un nuevo orbe surgido de ese vacío, confinando a la irrealidad y la inexistencia aquel otro hecho de apariencias exteriores. Es que el *tokonoma* lezamiano se postula como un refugio, una interioridad redescubierta: basta sólo con rasgar cualquiera de las aparentemente compactas superficies que recubren la fachada de este mundo como para comprobar que su inmovible solidez zozobra y se desvanece.

Tania Favela Bustillo, en el artículo previamente aludido, introduce una *waka* del bonzo Myoe (1173-1232), referida a su vez por el novelista japonés Yasunari Kawabata en las palabras que pronunciara en ocasión de la recepción del Premio Nobel de Literatura, en 1968:

Mi corazón
resplandece, pura
expansión de la luz y
sin duda la luna piensa
que la luz es suya.

Kawabata, en su reflexión acerca del poema, propone lo siguiente: “Viendo la luna, se convierte en la luna, la luna vista por él llega a ser él. Él se suma a la naturaleza, se hace uno con ella. La luz del «claro corazón» del bonzo, sentado en la Sala de la Meditación antes del alba, llega a ser para la luna del alba su propia luz” (Favela Bustillo, 2014, 47). En relación con

lo cual, señalando la notable coincidencia entre este breve poema japonés y “Fui al río...” de Ortiz, apunta:

Satori [subrayado mío], dicen los maestros zen, es volver a nuestra naturaleza; a nuestra naturaleza de flor, de luna, de nube, etc. Al igual que el bonzo Myoe, Juan L. Ortiz, en pleno siglo XX, vuelve continuamente a su naturaleza para reencontrar la armonía perdida. Su poesía es consecuencia de un estado de contemplación similar al de la meditación del bonzo; ambos renuncian a sí mismos para compenetrarse con lo otro, para compenetrarse con el mundo. Pero esa comprensión intuitiva “no surge cuando un mundo de vacuidad es asumido fuera de nuestro cotidiano mundo de los sentidos; pues estos dos mundos, sensible y suprasensible, no están separados, sino que son uno” (Suzuki, 163). El poeta, entonces, despierta al mundo a partir de los sonidos, colores, texturas, movimientos. Contemplación es atención total a todo lo que sucede. Sólo a través de la contemplación, nos diría Ortiz, se pueden percibir los movimientos cotidianos, el nacimiento de las flores, el temblor de las yerbas, el susurro del viento en los ramajes, los hondos reflejos. Mientras Myoe, el bonzo japonés, se funde con la luz de la luna, Juan L. Ortiz se hace uno con el río. (Favela Bustillo, 2014, 47)

Esa dilución del yo, ese dejarse llevar, resulta de un imperioso llamado a la entrega incondicional a un caudal vital de tan evidente potencia que sería una necesidad rehusarse a ser llevado por ese río, a fluir con él por ser también el sujeto, propiamente, ese río, simbiotizándose con esa vida total que es también la propia vida identificada de manera radical, en el poeta, con la poesía.

Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río! (AI 229)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Conti, Jorge. "Juan L. Ortiz en el límite". In: *Poesía y poética*. 18, 1995, 64-76.
- Del Barco, Oscar. *Juan L. Ortiz: Poesía y ética*. Córdoba: Alción Editora, 1996.
- Favela Bustillo, Tania. "La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L. Ortiz". In: *Acta Poética*. 35.2, 2014, 35-49.
- Gramuglio, María Teresa. "Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 644, 2004, 45-57.
- Gueshe Kelsang Gyatso. *Budismo moderno. El camino de la compasión y la sabiduría*. Alhaurín el Grande (Málaga): Tharpa, 2011.
- Dumoulin, Heinrich. "Religión y política. Evolución del budismo japonés hasta nuestros días". In: Mircea Eliade (org.). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas: Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*. Barcelona: Herder, 1999, 409-516.
- Lezama Lima, José. "El pabellón del vacío". In: *Fragmentos a su imán. Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, 547-549.
- Saer, Juan José. "Liminar: Juan". In: Juan L. Ortiz. *Obra completa*. UNL: Santa Fe, 1996, 11-14.
- Suzuki, Daisetz T. "¿Qué es el zen?". In: *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós, 1996, 13-23.
- Bonsai en el Trópico. Disponible em: <<http://www.bonsaieneltropico.com/tokonoma.htm>>. Acceso em: 22 ago 2016.
- Zampini, Fabián Humberto. Tesis doctoral. FFyH/UNC, Córdoba: 2017.

OBRA DE JUAN L. ORTIZ

Edición consultada

Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fe: UNL, 1996.

Títulos de los poemarios referidos (abreviaturas)

El agua y la noche (1924-1932) AN

El alba sube... (1933-1936) AS

El ángel inclinado (1937) AI

La rama hacia el este (1940) RE

El alma y las colinas (1956) AyC

De las raíces y del cielo (1958) RC

Poemas citados

“Sí, el nocturno en pleno día”. In: *La rama hacia el este* [pp. 277-278]

“Tarde”. In: *El agua y la noche* [p. 166]

“Las colinas”. In: *El alma y las colinas* [pp. 488-520]

“Ráfaga del vacío...”. In: *El alba sube...* [p. 204]

“Deja las letras...”. In: *De las raíces y del cielo* [pp. 543-547]

“Fui al río...”. In: *El ángel inclinado* [p. 229]