

ARTÍCULOS

Baudelaire y Ortiz: consonancia de gatos

Baudelaire and Ortiz: consonance of cats

Silvio Mattoni

Universidad Nacional de Córdoba - CONICET

Profesor Titular de Estética en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador Independiente del CONICET. Autor de los libros: El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo, (2003), El presente. Poesía argentina y otras lecturas (2008), Bataille. Una introducción (2011), Camino de agua. Lugares, música, experiencia (2012), Música rota (2015), Ideas de crítica y arte en el Romanticismo y en Nietzsche (2020).

Contacto: silviomattoni@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0003-4449-6186

RESUMEN**PALABRAS CLAVE**

Ortiz
Baudelaire
Animalidad
Poética
Purgación

Este artículo se propone analizar la imagen y el sentido de los gatos en algunos poemas de Juan L. Ortiz. Para ello, se parte de su representación ya establecida en los poemas de Charles Baudelaire, cuyo simbolismo sirve de contraste con la obra del poeta argentino, desde puntos de vista formales, figurativos y narrativos. Por último, se plantea una conjetura acerca del sentido del poema más extenso que aquí se considera: su efecto purgativo, en consonancia con la interpretación aristotélica de lo trágico.

ABSTRACT**KEYWORD**

Ortiz
Baudelaire
Animality
Poetics
Purgation

Abstract: This article tries to analyze the image and meaning of cats in some poems by Juan L. Ortiz. To do this, it starts with its representation already established in the poems of Charles Baudelaire, whose symbolism serves as a contrast to the work of the Argentine poet, from formal, figurative and narrative points of view. Finally, a conjecture is raised about the meaning of the longer poem considered here: its purgative effect, in line with the Aristotelian interpretation of the tragic.

Fecha de envío: 12/10/2020**Fecha de aceptación: 27/12/2020**

1

Parece simple definir a un gato dentro de su especie o su generalidad. Sería entonces un animal, en el vasto campo de los cuerpos que se mueven solos, que manifiestan así su carácter de vivientes. También sería un mamífero, en un conjunto más reducido que nos incluye a nosotros, los animales de la técnica, del habla, de la clasificación. Pero el felino común, además de ser una especie en un género, ¿cómo se define? ¿Cuál sería, en un orden que no fuese únicamente nominal, su diferencia del resto? Y en poesía, en los poemas que se refieren a gatos, más bien se ha preguntado por su unidad con el mamífero que escribe. Se desarrolló entonces algún tipo de interpretación del comportamiento animal para ilustrar una condición, un carácter, un ánimo del hablante, o para identificar cierta actitud suya con una figura demasiado humana.

Baudelaire tiene al menos tres poemas que incluyen gatos. El primero de ellos, el XXXIV de *Las flores del mal*, comienza así:

Ven, mi gato hermoso, mi corazón enamorado;
retrae las garras de tu pata,
y déjame hundirme en tus bellos ojos,
mezcla de metal y de ágata (Baudelaire, 1973: 35).

Luego la caricia de su cabeza y su espalda elástica le hace ver al poeta a su mujer “en espíritu”, que tendría la misma mirada, indiferente o inescrutable, que “corta y hiere como un dardo”.

El siguiente gato, en el poema LI, ya no es una metáfora de la amada sino una alegoría de la voz del poeta. De manera que el gato interpretado no existe sino como un modelo general del espíritu felino que el escriba cree escuchar dentro de sí. “En mi cerebro se pasea,/ igual que en su departamento,/ un lindo gato fuerte, suave y encantador” (Baudelaire, 1973: 50). Este felino mental maúlla entonces muy tenuemente, apenas audible, pero ronronea con energía, constancia, como un murmullo de fondo que colma al poeta, “como un verso numeroso”. La voz se origina pues no en un discurso interior, una mera prosa mental, sino en ese ritmo, esa sonoridad inarticulada que “para decir las frases más largas/ no necesita palabras”. Este gato espiritual, que no es ninguno en particular, recibe todos los epítetos de la superioridad del ritmo por

encima del sentido y su articulación discreta: voz sin palabras, como un arco que raspa la cuerda más cordial o íntima, del gato que sin embargo no es todos los gatos, sino ese que vibra en un escritor singular, “misterioso”, “seráfico”, “extraño”. Todavía más alegóricos, si puede haber grados en la manera de decir algo de un animal que aluda a un sentido humano, son los famosos gatos del poema LXVI (Baudelaire, 1973: 66), mascotas preferidas por amantes fervientes y sabios austeros, que piensan como esfinges milenarias en un sueño infinito, pero que silenciosamente se complacerían en las cercanías de la ciencia o del goce sexual. Luego las representaciones de un cortejo infernal o de las pétreas esfinges abren paso a una fusión cósmica, al deslumbramiento de chispazos mágicos, partes de oro y arena incontable, que hacen de sus pupilas místicamente estrellas.

Estos gatos ideales, en exceso mitológicos, al igual que el otro, invisible, que ronronea versos en la cabeza del poeta, tienen su morada en espacios interiores, en departamentos. En los mismos lugares donde se escribe o se ama, parecen dormir o se han vuelto ya estatuillas con leves aires orientales. De alguna manera, representan una lejana divinidad, que reside en su voluntad de indiferencia y de silencio. Sin embargo, esta suerte de idealización que podría haber impuesto la forma del poema contrasta con algunos otros modos de mirar a un gato. A tal punto que el muy estructurado y colmado de lugares comunes poema LXVI resultaba fácilmente objeto de parodias, como también lo sería de jocosos análisis formales. Un amigo de juventud de Baudelaire, con el que compartió proyectos, grupos de agitación poética, llamado Gustave Le Vavas seur, escribió la parodia del soneto, años después, ya instalado en una vida burguesa de político en su Normandía natal, aunque nunca dejó de escribir. Lo transcribe el editor de las *Oeuvres complètes* en La Pléiade, el criterioso Claude Pichois, como una prueba más de que ese poema habría recibido un exceso de atención que habría contribuido a sumir el nombre de Baudelaire en una atmósfera *kitsch*. Pero dicha atención injustificada no sería solamente un error del siglo XX, porque también en vida del autor circulaban caricaturas y viñetas de su figura rodeada de gatos.

El poema de Le Vavas seur evoca otros gatos, de vida menos ideal, más cerca de la mugre y del *spleen*, del hambre y la falta de metas. Son gatos preferidos por el filósofo joven y no el viejo austero, pero también por la portera, más que por los amantes. No son potentes ni elásticos, sino mimosos, timoratos y crueles, “que bajan hacia el guiso relamiéndose/ paso a paso de lo alto de la

canaleta” (en baudelaire, 1973: 961). Usan almohadas suaves para echarse, son aviesos, glotones, gordos y quejosos: “El animal ocioso presume al caminar/ y actúa por interés toda su vida”. También quieren a sus gatos los campesinos rústicos, “manada flaca y salvaje/ que corre por las tapias, con ratas en la boca”. Aman a su minino porque mata ratones que proliferan en la granja y además, “si sus cachorros son muchos, se los come”. Esta crueldad, que sólo es tal desde un punto de vista poético, se confronta con las últimas rimas de Baudelaire, “mágicas”, “místicas”. Pero lo cruel y lo real, si es que pueden describirse con palabras, tal vez no estén tan alejados de esa fusión entre seres vivos que se miran antes de toda comprensión. La parodia, en cierto modo, reitera el inexplicable afecto que circula entre gatos y hablantes, aun cuando se diferencien brutalmente las miradas simbólica y naturalista.

Pero hay tantas maneras de mirar un gato como poemas que lo nombran. Así, desde cierta “caridad” o unión de los seres vivos en una situación de sensibilidad, ante el peligro que es siempre la muerte o, más aún, el abandono, la ausencia de cuidado, Juan L. Ortiz escribió, en su libro *El aire conmovido* de 1949, un poema que se titula con sus primeras palabras “He mirado...” y que empieza: “He mirado un pequeño animal un poco grotesco” (Ortiz, 2020: I 249). Describe entonces rápidamente su figura como un dibujo, de animación casi cómica, una caricatura de lo que habría debido ser. “No parecía un gatito, no, no parecía”, dice la segunda estrofa. Se sabe así que lo era, una criatura a la intemperie recogida de un baldío. Pero ¿quién pudo dejar ahí esa animación que mueve el cuerpo que late y también suena, aunque sea tan tenuemente y a la medida de su tamaño? Esta sospecha habrá de formularse en una lamentación entre guiones: “ay, las sombras hostiles y opresoras y sangrientas somos siempre nosotros”. Sin embargo, esa hostilidad que en todo caso asume incluso la forma de la indiferencia, que pasa de largo ante el llamado de un animal que va a morir solo, se ha convertido en comunicación, en una relación no verbal, debida al acto compasivo de recoger al gatito, que a su vez se originó en una mirada. ¿Qué mira pues el que escribe conmovido un poema al animalito expuesto, albergado y rescatado hacía unos días? Su conexión, escribe, “con un mundo vasto, vasto, de vidas secretas y sutiles,/ de vidas calladísimas”, porque el hecho de no hablar profundiza la mirada, enlaza las pupilas inconscientes de un cuerpo que quiere vivir, tal vez “sin memoria”, aunque el poeta dude de esa falta, no con estrellas ni con otros fenómenos intemporales, sino con una corriente, algo que fluye, “manando”, de alguna manera, “hacia

el sueño final ardiente todavía de otras vidas”. A las caricias, describe la tercera estrofa, “él me ha respondido con su gritito”, todavía temeroso de la sombra absoluta, de apagarse, “desde su pesadilla”, que al mismo tiempo recuerda la de otros seres abandonados, que hablan, que podrían hablar, rostros de niños de ciudades y campos.

El gatito se comunica con todas las miradas del dolor, con su profundidad, sólo porque antes, contra la risa posible de una falta de fe, quizás, contra una posible acusación de sentimentalismo de los otros que leen y escriben, el que miró y amó pudo decirlo: “en sí lo he querido”. El gato responde “con su gritito”, y él dice: “me fundí con él, me hice uno con él”. Los dos seres, que parecen dos pronombres para contarles una simple escena a otros interlocutores acaso risueños, acaso emotivos, críticos tal vez, estarían unidos, se habrían fundido en un llamado común, la noche común que aloja todo lo viviente, ese “llamado vivo, vivo, que nos rodea, y tiembla en la sombra...”. Y la caricia dada al cuerpo sonoro del gatito se transforma en pensamiento de la unidad de la vida, sobre la cual se inclinan nuevamente una mirada y un pensamiento que contienen su promesa de redención. Menciona Ortiz las religiones de una supuesta “caridad”, de un “amor” que habrían debido “ir hasta el fin”, y no ser únicamente expresiones. El poema ha mirado a un animal al borde de la sombra, en un terreno sin cuidar, y el gato mira al que escribe esos versos atentos, inclinados sobre él. Por eso, tras la compasión, el dolor compartido, la unión en el desamparo general, puede su último verso imaginar un sentimiento futuro, la poesía al fin entregada felizmente a todos y también el afecto, a todos los vivientes; “y ahora el camino seguro es suyo y la lámpara fiel también es suya” (Ortiz, 2020: I 250). ¿De quién? ¿De la unidad religiosa de la vida, del vínculo en el llamado de lo vivo? ¿O de una profundización, una literalidad del amor y de la gracia que se han pronunciado en la historia humana? O tal vez sencillamente el gatito está ahí, a salvo, cerca de la lámpara, casi seguro, en la falda del poeta que escribe, como una encarnación de la memoria no de todos los hablantes que existieron, sino de “vidas calladísimas” que siguen surgiendo, renaciendo, y apuntan a “otras vidas”, porque escribir no está en el otro extremo de un maullar.

Sin embargo, esta red de vidas no está tan alejada de la conexión “mística” que había adjetivado Baudelaire. En una entrevista de 1975, Ortiz menciona la anécdota de su nieta cuando por primera vez escuchó ronronear a un gato: “Y ella sintió una cosa extraña, lo vi en sus ojos, como... este... el rumor de algo que sería

el gato, pero que iba más allá del animal” (Aguirre, 2016: 160-161). Y en otra entrevista posterior, ya cerca del final de su vida, en 1978, se explaya en esa consideración más allá de sí del animal:

el gato nos comunica con las estrellas [...]. Y se sabe además que por el poder de su vista los gatos perciben el neutrino, la antimateria, y no ven colores sino torbellinos de radiaciones. Sí, con las estrellas, y de allí el éxtasis que los sobrecoge a los gatos de noche, paraditos sobre un muro (Aguirre, 2016: 211-212).

La ciencia de Ortiz le atribuye un carácter celeste a la pose estática del animal, como una repetición de la enigmática postura de una esfinge, como si no cumpliera una función y no estuviese sujeta a una necesidad. Es entonces una tradición la que retorna y vincula la supuesta música de las esferas, de un vasto mecanismo imaginado, con el sonido milenario y siempre igual del gatito negro puesto ahora al oído de la nieta. Sin embargo, la impresión de la niña no está sujeta a la lectura de mitos antiguos o a la experiencia de símbolos de la poesía. Por supuesto, para el poeta “ella cambió la expresión, como una emoción extraña, como si hubiese sentido el rumor, ¿sabe?, de las esferas, del cosmos” (Aguirre, 2016: 161); pero no se le escapa que el poema debe registrar ese encuentro único, no los gatos como un tópico general de sabios, de íntimas especulaciones que enlazan toda la literatura, sino “ese ronquido” particular y la expresión de la nieta. Y dice, hablando del poema que le dedica al tema: “Yo reproduje la expresión suya, de palidez, casi de pavor cósmico, ¿sabe?, porque no decían otra cosa sus ojos” (Aguirre, 2016: 161). No sabemos qué pudo saber la niña ante el ronroneo, si “el rumor cósmico” fue en efecto la causa de su “pavor” o si su “palidez” se debía a la atención prestada al cuerpo sonoro, al gatito que se manifestaba sin abrir siquiera la boca. El poema de Ortiz, claro, existe y desarrolla en sí todos los estratos del encuentro, verbal, no verbal, vital y cósmico, no sólo entre animales, sino también con raíces de plantas, minerales, en una suerte de estallido único que finalmente liberaría, al fin, todas las cosas de todos los mecanismos y a cada uno de “las ruedas de las agonías” (Ortiz, 2020: I 793), según el último verso. “La niña...”, uno de los poemas posteriores a la primera edición en tres tomos de *En el aura del sauce*, tiene los rasgos formales de la última época de Ortiz, su despliegue de abanico por la página, sin márgenes fijos, su complejidad sintáctica que difumina los actos y los sujetos, su puntuación rítmica, dubitativa, respetuosa de no fijar el evento. La niña, el gatito,

representan acaso mucho, son todo lo que existe para el poema, pero tienen que seguir siendo, para el cosmos, para el idioma, para la sucesión indefinida de poemas que se hicieron o se podrían hacer, esa niña y ese gato en comunicación actual, una vez, que en su mismo carácter irrepetible habrá de inspirar, animar, insuflar de vida el objeto verbal repetible y escrito. “La niña miró al gatito”, dice el primer verso, y son dos vivientes que se encuentran, como por azar, en una hora precisa, pero de pronto nada parece casual, porque su comunicación sobredetermina todo lo que existe. El mundo, el habla existen para registrar esa conexión rítmica y no pronunciada, porque el gato hace silencio aunque vibra y la niña se expresa en gestos, en miradas.

Aunque también el gato mira, no en ese momento a la niña, sino acaso como por la noche miraría “guiños/ bajo sus párpados, de una navecilla/ con tesoros de islas” (Ortiz, 2020: I 791). ¿Qué quiere decir? Pareciera una traducción metafórica de los torbellinos de radiación que verían los gatos en la conjetura de una ciencia, porque la segunda estrofa desarrolla otras imágenes donde los colores se tornan reflejos o destellos, como efectos de refracciones en joyas. “Negro, sí”, comienza; y podemos suponer que es el color de la noche que acaso habrá de mirar el gato, pero no es un color y está atravesado “eléctricamente” de azules, satines, “y con topacios o ágatas o jades”. La noche por momentos para el gato se fija, la fijan esos reflejos de joyas, pero también “la aspiran/ en un enfrentamiento de abismos/ cuando no la libran/ a vértigos de gemas en pasajes de amarillo/ o de nilos...”. Y entonces lo que el animal contempla, extasiado, sería el “guiño” de la noche, una palpitación entre la fijeza de sus tonalidades y su liberación, como si nada estuviera fijado más que el movimiento mismo que irradia sensaciones de color, pero no un color determinado. Hay “pasajes de amarillo” en la contemplación de luces móviles, en la noche, pero son como “nilos”, que vuelve a mirar un gato egipcio de pronto encarnado, asumiendo la pose del gatito actual, exhibido a la niña. Y para ella se produce el acontecimiento único, una primera vez de la percepción, una sonoridad inaudita, que el poeta intenta relacionar con un origen, con la imagen de un origen: “de qué rueda ese rumor”, se empieza a preguntar, antes de especular acerca del movimiento de fijación, aspiración, liberación, que supone experimentado por el gato y que sería un “giro” tanto como un torbellino. El misterio del ronroneo hace también un círculo en el espacio y es un reflejo además del tiempo nocturno, de su coloración fluida y hacia el cual “se hubieran tendido” las manos de la niña.

Pero la sorpresa la detiene y dejará que solamente sus ojos expresen la inquietud, la pregunta por el rumor vibrátil que se siente al tacto y afecta al oído. Se trata de un “estupor”, escribe Ortiz, de preguntas sin nadie que las diga, porque la niña sorprendida se expresa en su palidez y en sus ojos, y así “esas interrogaciones ya en el nadie” de pronto se ubican en la ausencia de intenciones, en la materia de lo que existe y existió, como si los cuerpos, celestes y vivientes, ejecutaran ese ritmo, “el bordoneo de las vueltas que apenas si despiden, suspendiéndolo,/ en un vuelo de chispas/ a años-luz, quizás, de lo que habían/ alguna vez sido...”. El bajo de la cuerda más grave, repetido por el gatito, estaría hecho de materia estelar, de chispas que habrían sido “meteoritos” y ahora suenan todavía en su cuerpo.

Sin embargo, la siguiente estrofa se pregunta por la ausencia de sujetos: ¿por qué entonces nadie percibiría aquellos lejanos estallidos que terminarían en la formación de cuerpos con vida? Curiosamente, Ortiz no formula esta inquietud de un conocimiento en los abismos de los orígenes con sus habituales preguntas, alzadas con un signo al final de la frase compleja, sino que termina la forma de la interrogación con puntos suspensivos, sin afirmar ese “alguien” que sería la negación del “nadie” de los astros en sí, en su movimiento absoluto y sin afecciones: “No hubiera alguien con sensibilidad por ahí,/ para esos zumbidos...” (Ortiz, 2020: I 792). Es una pregunta por la sensibilidad de lo existente que quizás solamente proyecta en la materia móvil los efectos del propio cuerpo sensible, “alguien”, acaso, “transminando en otro espectro”. Porque tal vez no se puede suponer que el todo sea absolutamente falto de sentido, de igual modo que no se le puede suponer una sensibilidad, y la “transminación” sería simplemente el movimiento, el paso de aquellas “líneas” hasta un lugar donde sí hay cuerpos que sienten. Aunque no sea propiamente “nadie”, el universo existió y dio lugar a seres que lo miran, dio en generar esos cuerpos que conocen sus movimientos, que se expresan como si hubiese entonces “alguien que oyese los gemidos”. Ellos repiten cada individuo como una soledad, como “inminencia de ser”, pero que también está destinada a ser tragada por los torbellinos inconscientes “de nuestras Estigias”. Es decir: si hubiese alguien, si se figurase su espectro, la vida no sería apenas un gemido apagado en la muerte, como un parpadeo macabro de la materia. Los gemidos entonces “llaman de estas gennas”, de las pausas de paz en la historia de la conciencia, porque Sergio Delgado, el editor de la *Obra completa* de 2020, corrige su propia edición de 1996 al descubrir que la palabra “genna” existe y que es “una de las

eras de la historia del Japón” que “marca el final de un período de violentos enfrentamientos que se suele llamar ‘armisticio de Genna’” (en Ortiz, 2020: II 826).

De esta transfiguración del ronroneo del gato que se refiere al cosmos, a los choques de la materia, a su movimiento y a su relación y no-relación con los seres de la sensibilidad, que a su vez están inmersos en sus propios torbellinos, en la inminencia de no ser más, históricamente para los que hablan, siempre en un armisticio de repeticiones, y ahistóricamente para algunos animales que vuelven a posarse durante milenios en una apariencia de igualdad, aunque también, individualmente, estén destinados a otra Estigia, sin nombre, sin saberla, como una esfinge caería si se resolviera su enigma mudo; de este desarrollo del encuentro inicial, decía, se regresa a la escena, al tema: “La niña miró, azoradamente, el gatito” (Ortiz, 2020: I 792). Y el ronroneo, que parecía en principio invitarla, acaso, “al infinito/ de los números”, al rumor astral, a los espectros de la luz en la materia que siempre estaría sonando, se vuelve entonces hacia lo mínimo, un “vahído”, en una suerte de miniatura de los giros estelares, “el del rumber de unas girándulas”, que son ruedas que despiden fuegos artificiales mientras dan vueltas o, menos ruidosamente aún, unos artefactos dispuestos en fuentes para lanzar aguas danzantes. También Ortiz atenúa luego ese “rumber” al zumbido levísimo de “unas drosófilas”, mosquitas de la fruta, que sale de “una oscuridad de artificio”, ¿el mismo gato negro quizás? Sin embargo, de las estrellas a los mínimos insectos, no dejaría “él” de inclinarse, en la unidad de todo lo apenas perceptible, “lo invisible” que el ronquido felino indica, ofrece al asombro infantil.

Y en esa vasta unidad, en el rumor y en la totalidad de materia y cuerpos, se escucharía también algo más: “por sobre las crecidas/ de las súplicas/ en una manera de tallos por, bajo los vértices, definitivamente hundir/ hasta su inversión en las raíces/ de las despedidas...”. Se unen así en la escucha los “gemidos” de la historia entre épocas demasiado mortales y estas “súplicas” que se hunden como raíces. En otra entrevista de 1970, después de citar estos mismos versos, Ortiz aclara: “La inversión; la mano que pide, que clama, es como una raíz invertida” (Aguirre, 2016: 73). Sergio Delgado comenta: “imagen-metáfora de la mano que pide como una raíz invertida” (Ortiz, 2020: II 826), que se puede encontrar en varios poemas anteriores. Y se trata de otra unidad reencontrada, entre los cuerpos suplicantes con las manos hacia arriba, los dedos al cielo, y las raíces, que le piden a la tierra su posibilidad de sostener

unas formas de vida, a “manera de tallos”. Entonces, en la metáfora perpetua, los suplicantes, niños tal vez como la niña azorada con el gatito, serían tallos que buscan arriba, en la mirada ajena, un sustento posible, pero que no siempre se daría. Las vidas parecen dedicarse al gesto igualmente manual de las despedidas. Pero el sonido, el contacto de cierta fusión en el encuentro del poema, entre lo que ven, de distinto modo, en diferente color y espectro, niña y gato, unidos o comunicados por ese acto iniciado en la imaginable alegría del animal ante la caricia, asumiría la promesa de un apaciguamiento de los sonidos del dolor: “hasta lograr cierren los gritos/digitalmente en el suyo” (Ortiz, 2020: I 793). El poema termina así, con esa posibilidad de abolición de unas ruedas, unos mecanismos de vida, muerte y extinción, encima de otras ruedas más visibles, de sufrimiento infligido a cada ser que clama, que mira, por obra de un juicio pronunciado, sin palabras, en la unidad de todo, que recibe el nombre afectivo, intensivo de “piedad”. El penúltimo verso menciona a Novalis, un nombre apenas, una promesa en la escucha y la atención, que habría expresado ese deseo de unirse a todos los vivientes y a la tierra y a los astros también, porque la división entre materia y espíritu, entre palabras y cosas, sólo sería un velo del ser único, una película fenoménica de diferencias visibles que lo invisible, y lo escuchado, en el rumor de conexiones prácticas, haría estallar, “por fin”...

2

Sin embargo, este gato que ronronea jovialmente, que une el asombro de una niña con algo nuevo, un universo probable para la apertura sintáctica del poema, podría haber sido el primero, una continuación de la caricatura del gato recogido, rescatado de un baldío, puesto que en ambos casos se produce una conexión, una fusión compasiva o una expansión de la piedad hacia todo lo existente. Pero ya en el segundo poema se oyen los gemidos de un lado más oscuro que podría tocarles a los animalitos desamparados. Tal es el tema de un extenso poema, intrincado, violento, en el que Ortiz denuncia la matanza de una gata y sus gatitos ejecutada por una vecina de su casa. Este hecho, mencionado en una entrevista, habría coincidido con un período de imposibilidad de escribir. Como si esa muerte injusta, que el poema denunciará elípticamente, hubiese instalado una división, una discontinuidad, que costaría remediar. Confiesa, en 1964: “me mataron una gatita en forma muy cruel. Y la impresión que me hizo quedó adentro; me ahogaba, no me dejaba escribir” (Aguirre, 2016: 24). De alguna manera, esa impiedad de un

mundo, “del otro lado”, aunque apenas se trataba de una pared, no de un mal distante o general, podía cortar la conexión, la unidad a la que aspiraría, acaso, un poema.

No obstante, por supuesto, Ortiz anuncia y describe la salida, la cura de esa división ocasionada en una muerte; dice: “ya sale, ya sale. Va a salir todo ese sufrimiento. Ya está adentro el poema, lo siento. Y no va a ser solamente para mi gatita sino para todos los gatos del mundo y de todos los tiempos” (Aguirre, 2016: 24). Sergio Delgado, en la nota al poema “Del otro lado”, de *La orilla que se abisma*, el último libro publicado en la edición de *En el aura del sauce*, plantea la conjetura de que este dato referido por el autor estaría en el origen del escrito. Más que una conjetura, otros testigos parecen confirmar la relación: el hijo del poeta cuenta lo sucedido, el nombre de la vecina se alude críptica pero muy directamente, así como se mencionan en clave algunos datos concretos que señalan al personaje acusado. En su nota, Delgado analiza el poema para detectar, aparte del hecho sórdido que expresa y esconde a la vez, sus personajes, los actores del relato: “la gata (aunque la especie *gato* nunca es mencionada), el poeta (yo/tú/él) y su mujer (‘la madrecita’, ‘tu costilla’), y la vecina” (en Ortiz, 2020: II 816), donde sobre todo se trata de entender, en la escucha de la voz escrita, qué dice un animal imposible y cómo fue posible, no obstante, escribir eso. El cambio de pronombres que hace la voz también es señalado por Olvido García Valdés en su análisis, incluido en la nueva edición de la *Obra completa*: “Un poema sobre el dolor que necesita aun dar voz al animal, inicialmente un *tú* sin determinar, que convierte en *tú* al *yo* poético que iniciaba la enunciación” (García Valdés, 2020: I 11).

Así, se pasa “del otro lado”, pero ya no de la vida a la muerte, ni de la casa propia a la vecina, ni del amor al horror, sino del hablante al animal que quiere ser, que quiere seguir. ¿Qué hay del otro lado? Alguien mira a quien habla, al que empieza a escribir, “amarillamente”, con ese color de ojos que no está incluido en la gama de iris de los homínidos. El poema tiene que empezar donde ese silencio, “ese soplo tuyo que no llegaba a oírse”, menos que un ronroneo pero de todos modos una continuación del que respira, todavía, en el papel recobrado: “me dices:/ seca, amigo, tu vigilia.../ sécala...” (Ortiz, 2020: I 675). La gata, que ya no existe, le habla al encargado de escribir su final, “amiguito”, le dice, para transmitirle, con cuidado, un horror que sólo ella pudo ver, pero que el poema tiene que imaginar, casi sin nombrarlo, rodeado de comillas como en la palabra “infamia” o envuelto en elipsis y alusiones perifrásticas. Sobre ese punto de muerte no se puede sino saltar o hacer un gesto

de suspensión gráfica, los tres puntos en que desembocan los diversos pasajes oracionales que una voz animal emprende. ¿Y hacia dónde se llega por encima de ese vacío, el acto cruel indescriptible? Otras frases insinúan unos modos de respuesta.

La gata, aunque como señala bien Delgado nunca se dice la palabra “gato” en el poema, parece decir: “pues, pasamos –repito– en seguida/ del horror que moriste/ más que viste” (Ortiz, 2020: I 676). Porque no puede ser visto el lugar del hecho, imposible de limpiar pero cuya suciedad no se convierte en signo, según una alusión a las acciones de alguien innombrable que, entre comillas, habría intentado “lavar” el sitio, aunque no podría hacerlo: “no, ni desfondando su lejía/ sobre las tinieblas del ángel...”. Sobre esto se salta, felinamente, digamos, si bien Ortiz no indica la especie, no especifica de qué vida se trata, y de nuevo, junto a otros, la voz dice: “pasamos a una existencia que, de aquí, naturalmente extrañase/ a lo que se llama vida” (Ortiz, 2020: I 676); pasan del otro lado, pero es un lado casi feliz, la memoria guardada de haber sido acogidos, con otro gatito acaso, llamado “el Negrito”, y de haber jugado en un jardín y haber contemplado en la noche absorta “desprendimientos” como cataratas de los astros, en chispas de algo que Ortiz llama “la ultra-noche” (Ortiz, 2020: I 677).

Tras un blanco, esa memoria hipotética, que no es una ultra-vida sino el modo de existencia de lo que deja rastros, imaginaría un cuidado, algo “que miraría/ por nuestras niñas”. ¿Qué “niñas”, si no unas gatitas paridas en el lugar equivocado? Aunque también cabría recordar que la gata y su interlocutor miran, son mirados, por las llamadas “niñas” de los ojos. Y en ese preciso lugar “ésta” parecen como sujetas al verbo entrecomillado “entristecen”. Porque esos seres que se eliminan lo estarán “para siempre”, aun cuando la causa sea un azar, un “humor”, una señora impiadosa cuyo nombre se dice en clave pero claramente: “la ‘gracia’ de una heroína/ de Lamartine...”. Y ese espíritu reducido, maligno pero insignificante, es juzgado por el mismo apocalipsis que ya se produjo. A continuación, el poema se dedica a la “imprecación”, como dice Olvido García Valdés, de la vecina, y se desgranar alusiones al ámbito militar, se mencionan “cuarteles”, se nombra un “sable”. Se la incluye en un conjunto rígido que toma whisky y desenfunda, que está como “obligado” a hacer cosas así, incluso “a iniciar a sus chiquillos/ en la valentía/ de aplastar a unos recién nacidos...” (Ortiz, 2020: I 678). Puesto que la gata es una madre, que la otra no pudo ver, y su cría continúa un pelaje de siglos, por eso ella no habría huido y se habría quedado junto a “sus seis agonías”, los

gatitos aplastados. Sus ojos incluso habrían expresado la compañía secular de especies paralelas, “ojos que confían a los ojos del bípedo” (Ortiz, 2020: I 679), en el momento en que, al contrario, desmintiendo la confianza, se iba a “apagar con una bala” esa posibilidad de una mirada.

Desde su existencia como poema, como un latir que fue cierto pero ahora se debe poner bajo adverbios como “póstumamente”, la voz sigue diciendo que: “Hubiera podido, yo, entonces huir” (Ortiz, 2020: I 680). O sea, también, hubiese podido decir “yo”, separarse de un salto de la muerte de sus cachorros, encontrar de nuevo la casa hospitalaria, “la alegría/ de los reencuentros y de los mimos”. Y repite: “sí, hubiera podido”. Pero no lo hará. La aflicción, la deflagración inminente, la decisión de dueña de una absurda caricatura la cercan y se ciernen sobre su “azoramiento de desvalida”. La voz entonces se da cuenta, tras otro blanco que es de nuevo la muerte, de que su intento de consolar al que escribe, su pedido de secar la “vigilia” o “enjuagar el desvelo” (Ortiz, 2020: I 681), en la medida en que vuelve a describir el hecho funesto, también vuelve a hacer que corra ese extraño río de una angustia mortal, que entre tantas mitologías puede ahora, todavía, llamarse “Estige”.

Sin embargo, el acto no se realiza en un relato, en un mito, sino que se comprueba en el estupor, que une al animal y al que escribe, porque no se trata sólo de un efecto indeseable de la crueldad, sino que la vida misma se enfrenta estupefacta a su condición de existencia. Las pupilas, según le dice la voz al “amiguito”, “no pueden fijar/ el sentido” (Ortiz, 2020: I 682), porque se enfrentan a un incomprensible “abismamiento”, que también contienen. En este punto, quizás, Ortiz aluda a la caracterización estelar o cósmica del iris de los gatos, o tal vez a su percepción conjetural de radiaciones o lluvias lumínicas antes que de colores y formas. Lo cierto es que las pupilas de la gata recuperan, ahora en una voz sin cuerpo, lo que habrían visto “allá”, “hecha toda un ovillo/ con mis cachorritos...:/ al ver, te decía, una figura de humo que sin duda pretendía/ regresar a sus papelillos” (Ortiz, 2020: I 683).

Es decir que por ahí, en la percepción de la gatita ovillada, pasó el que debía escribir, en busca de sus papeles pero todavía sin haber oído, sin haber aceptado la voz que lo llama, la angustia de un dolor sin palabras. Porque la voz no es ya ese ser que iba a morir violentamente, aunque lo siga siendo, porque es una voz que está invadida por el mutismo, por la asfixia del ser vivo, “la madrecita/ a merced del remolino de otras lágrimas”. Quien le habla al que escribe deja de ser el animal aniquilado porque puede contarle ahora la

historia de esa muerte y el sufrimiento de las madres, de la prosecución de otras vidas. Y no solamente eso, sino que la voz también le habrá de describir su propio estado, el sitio del que escribe, su “desesperación que le dobla la de sólo ver y sólo oír” (Ortiz, 2020: I 684), lo que “él” habría hecho, sus pesadillas, su ingesta de pastillas, pero antes del mal, mucho antes, se dieron los llamados, la atención, la alimentación, la adopción de la gata que poco a poco se habría acercado, perdiendo “del todo los remanentes de hurañez” (Ortiz, 2020: I 687). Porque se trataba de un amor que nunca encerraba, que dejaba salir a cada ser según su carácter, en busca de la “intemperie de esfinges” que podían desear recuperar, en la “celistia”, término necesario, del crepúsculo.

El amor fue así, más que una decisión, dado como lugar, en signos mínimos de ronroneos o de acompañamientos silenciosos. Aunque algo que la voz recuerda igualmente, dolida, es el llanto de la otra voz aguda, femenina, la esposa del poeta, con cuyas “lágrimas” vuelve al presente, al dato de la muerte, que entre paréntesis repite o hace repicar como campanas hipócritas “millones y millones de muertes por minuto” (Ortiz, 2020: I 690). El poema entonces oscila entre la felicidad anterior, el cariño brindado y recibido, y la necesidad de escribir su catástrofe. Sin embargo, la voz oída y transcripta no deja de afirmar la unidad de los que antes se quisieron, en contra de la evidencia de la separación, de la división que consiste en morir, como una “inmersión en lo que adviene y no en lo que es, en el anhelo” de un movimiento, un material móvil que finalmente es “lo único” y que constituiría a todas las “figurillas” de la vida. Antes de irse, antes del silencio que inexorablemente se acerca, tanto para una vida como para un poema al que le espera su blanco final, la voz quisiera recordarle entonces al escriba, ahumado en papelitos pero despertado de la angustia por su necesidad de decir otra cosa, que hay un temblor más cierto que la división de los cuerpos, “en los vínculos que nos ligan a aquello que tiembla más allá de lo que nos aísla/ aún por las desgarraduras del sueño” (Ortiz, 2020: I 690).

La unidad que existe pareciera que tiembla, pero en realidad se estremece como una red de vidas, apenas se pasa del otro lado, saltando por encima de las divisiones. Estar aislado sería más bien una fisura del sueño, algo que rasga las ligaduras temblorosas pero que no podría romperlas del todo, excepto para los atrapados en su cerco, en su propia “piel”, porque antes bien esa red no es una comunicación de puntos separados sino la unidad que gira, “la mariposa del ámbar”, esa “unidad/ con la sangre que linda/ y extralinda/ por las heridas aún del éter” (Ortiz, 2020: I 691). La

sangre une, sin salir de la linde de una piel, pero también saliendo, porque la voz de un animal que nunca habló sigue todavía dictando un giro tras otro del poema que se acerca a su fin. Y ese fin será un poco de olvido sobre la indignación y la angustia iniciales, una atención recuperada, la posibilidad, tal vez, de soñar que no fue absurdo el paso leve de una vida por el aquí y ahora, al borde de las palabras. La voz intenta concluir entonces: “Pero la verdad, después de todo, es que he tentado mirarme en lo que habrías/ esperado de mí” (Ortiz, 2020: I 691), le dice al que sufre; y en cuyo sufrimiento noche tras noche se apoya el olvido, aun cuando la “sangría” persista, y no desaparezca nunca esa cercanía de ojos desvaneciéndose, yéndose siempre. “Los dos estamos”, le dice también, “en un lío”, o sea en un problema y además enredados, demasiado atados a la caída en ese suceso macabro que mejor sería anular bajo figuras, elipsis, alusiones que se opongan a su golpe mortal, casi como unas ramas florecidas que ignorasen un corte y un filo, porque ya pasaron. La voz traerá otro embrollo, más feliz, “en la madeja de las ‘simbologías’” (Ortiz, 2020: I 692), para sacar espirales de hilos, círculos, conexiones finales que vuelven a decirle al que escribe lo que le sigue siendo dictado: que “no hay separación que se defina” (Ortiz, 2020: I 693), sino que esa escucha y esos cientos de versos, en oraciones que se suspenden, se enlazan como “un continuo de conciencia en que el amor va retirando hilas”. Y en este devaneo del continuo, que se transparenta por momentos pero que no deja de tener heridas, ilusiones de separación, la voz vuelve a indicar miradas, la percepción de uno en otro y de ella, devanada ya, en el uno que intenta escribir: “Y de ahí esos ojos que miran, y miran, miran” (Ortiz, 2020: I 693).

¿De quiénes son estos ojos? Otros tejidos, tal vez, otros linderos de vida, pero que miran y siguen mirando al escriba de la voz, al que no puede dormir. El poeta toma una pastilla al comienzo del poema y al final los animales que lo miran pueden sentir su angustia, que todavía no puede dejar atrás la ira, la furia, un desafío a la injusticia de un hecho que nadie asume, aunque la mano que lo ejecutara se dedica a juegos varios, “espasmos de timbas”, como si el azar hubiese sido una respuesta que más bien desestima toda pregunta.

Hará falta otro poema para que el ser de la amistad continua pueda hacer las preguntas del caso, dirigidas a la afirmación de lo existente. Será el poema que Olvido García Valdés identifica con un modo oriental de la “plegaria”, sin dioses, titulado “Preguntas al cielo”, como una conciliación del uno (mismo) con el todo (mismo

aun): “Para llegar a ser *todo*, hay que dejar de ser *yo*; sólo en la disolución del yo, el mundo y la vida aparecen como un continuo del que formamos parte” (García Valdés, 2020: I 13). Ahí vuelven a plantearse las formas inconclusas en unas preguntas lanzadas al aire, que parecen hechas a un ente que no podrá responder, “oh cielo”, pero por otro lado el poema también les habla a otros, que asisten a esa escena de alguien que pregunta o se pregunta: “(reíos)”, reza el paréntesis como una didascalía, cuando se menciona “el azoramiento en rocío/ de la gatita” (Ortiz, 2020: I 760). Y aunque de nuevo las preguntas, pronunciadas como en un parlamento que reclama sentido, se topen con la ruptura inescrutable, el paso del “asombro de vivir/ al espanto de morir...” (Ortiz, 2020: I 761), el poema, su voz clamando, sigue encontrando lo no dividido: “en la alternación, todos, de ese río/ que la unidad respira...” (Ortiz, 2020: I 763).

Entonces el continuo se transforma en río, las vidas se reúnen en una alternancia sin rupturas, más allá del aislamiento del yo que solamente habla, escribe; y lo que apenas era un afuera del yo, el no-yo de aquello mencionado en las oraciones, de pronto aparece, por la orden de una prosopopeya sutilizada, como alguien a quien se le puede preguntar y cuya falta de respuesta comprueba más bien una continuidad inarticulada, única. Porque el río, claro, respira unidad, susurra el ser único, sin contestar nada, “semejante a esa vía/ cuya aventura es sólo vía...” (Ortiz, 2020: I 763). Y aunque no dice nada, acaso escribe, no mensajes sino un ritmo, como la gatita hiciera también la voz del poema “Del otro lado”; un ritmo en el que ahora un interrogativo poeta le reitera a la muerta algo que, en sus ruiditos, ya estaba dicho, “que, aisladamente, nada existe” (Ortiz, 2020: I 764). Y pareciera que la voz de ella volviese a decir que hay algo no aislable y más evidente que la muerte, algo sin nombre, pues “yo no tengo nombre, al fin...”. Pero no es algo, porque eso implicaría que hay cosas, diferencias, seres distintos, y en verdad, le dice como despedida una gatita anónima, “todo está en todo”. O quizás él se lo dice a sí mismo, para explicarse una conmoción que no termina, para preguntarles al río, al cielo, a las plantas que cursan sus estaciones, por esa continuidad inexplicable de un dolor y de su comunicación con dolores padecidos, imaginados, vistos, “las series de una pasión que, occidentalmente, se ensangrienta aún” (Ortiz, 2020: I 764).

En otro lado, que no ahonda la diferencia cruel, fijada en el nombre propio de tanta repetición sentimental, se podrá al fin dejar la pregunta en el aire, porque llegaría, siempre en potencial, un “paraíso” o jardín sin tapias, allí donde se darían unos “arribos”, llevados por la espuma de la unidad, aunque no de unos y otros sino

de sus “ruidos”, juntos: ruido del río, brisa, ronroneo recordado, voz baja de una escritura en letra diminuta.

3

El sentido de las frases parece que naufraga, por momentos, pero la sensación de un hilo que no deberíamos perder insiste, incluso en las analogías mitológicas. Se menciona, en la última estrofa de “Preguntas al cielo”, una “reserva de Citeres” (Ortiz, 2020: I 765), en donde acaso unos ruidos ajenos, junto a los propios del hablante, podrían hacer como una “espuma”, señal de “los arribos”... Sin embargo, este lugar antiguo donde habría nacido la alegoría del amor, femenina, no sería un jardín, sino más bien una promesa. No invita al viaje hacia la calma y el placer, como un allá que huye sobre todo de lo que hay acá. Y en este sentido podría decirse que Ortiz se escapa, más evidentemente, de las dicotomías del simbolismo, entre prosaísmo y ensoñación, entre narración y sugestión. La vía de una sintaxis abierta en abanico, sin otros comienzos que los dubitativos y potenciales, sin otros finales que la interrogación que atenúa cualquier sentencia o los puntos suspensivos que anuncian el silencio, sería asimismo el escape de la circularidad de un símbolo. “Dejar que zozobre la sintaxis”, dice Olvido García Valdés, tal sería “una eficaz vía de salida del simbolismo –cuya atmósfera fue siempre la de Ortiz– a través de la inaudible explosión de un ámbito clausurado y enrarecido” (2020: I 13).

No estamos ya en la pieza doble de Baudelaire, que abre su destino de viaje dentro de la manía y luego, del otro lado, lo desestima cuando planta en su cuerpo la bandera negra de la destrucción. De allí que también los gatos de Ortiz, aunque igualmente místicos, no se parezcan demasiado a los de Baudelaire, salvo en ciertos mitos: la esfinge, el Oriente, la sacralidad milenaria. Así, la voz interior que dicta un ritmo, la dicción felina en la cabeza de Baudelaire, se escapa en Ortiz de ese carácter analógico: el gato ya no es el animal en mí. Se ha convertido, aun sin estar presente, en la escucha de sus hilos, en una voz tan afuera del poema que lo disuelve, amenazándolo de inexistencia, pero que si se salva, si llega a escribirse, no será ni el emblema de la amante ni el murmullo de las estrellas en determinados momentos mentales, sino esa unidad que estuvo, se dio, con el gatito rescatado en el baldío, el otro negro, oído por una escucha asombrada, o la matada injustamente. Del mismo modo, tal vez, la aspiración ascendente de sabios y de amantes en el poema de conjunto de Baudelaire para el género felino, tan esquemático y general, se desarticula para Ortiz en la insistente

búsqueda del plano único, donde el cielo no está separado del río, ni el gato simboliza las fantasías de los animales bípedos que se hablan hacia adentro. Desde abajo, para que lo toquemos, el gatito, uno en particular, hace “ruiditos”, y su contacto y su escucha habrán de desarmar la lengua de la descripción y de la indicación para que se una al fin a ese rumor, que está en todo, en todos, en ese presente que nunca termina de decirse: río, animal, floración, papelillos, silencio que tintinea aun en la escritura, “habrán de espumarles, indiscretamente, asimismo,/ los arribos...” (Ortiz, 2020: I 765).

También podrían señalarse muchas otras diferencias entre ambos poetas, separados por más de un siglo, por su elección de formas, por las resonancias de sus lenguas, aunque indudablemente Ortiz, que siempre leyó a los simbolistas y que se relacionaba con la poesía universal a través del francés, tiene todavía presente la “simbología”, siempre entrecomillada, del gato, su apariencia de un estado absorto y su apertura hacia otro modo del mundo. Pero los gatos de Baudelaire, que provocan su ensoñación, una salida de sí, de los límites materiales que rodean al que escribe, que son como emblemas de los poderes rítmicos del lenguaje, al final no lo modifican: los accesos del escritor al erotismo, al viaje imaginario, al conocimiento siguen dándose, en su intermitencia, de la misma manera. No se produce, en esos poemas meramente descriptivos o especulativos, una apertura hacia lo que hace el gato con el mundo. En Ortiz, por el contrario, ya los poemas de la fusión de miradas o del asombro de la escucha producen giros nuevos en la forma, en la sintaxis: el gato, con su mirada o su ronroneo, hace un mundo o más bien convierte el cosmos en su propio ser. Tal como el río, en otros poemas de Ortiz, produce un mundo fluvial, o las flores de ciertos árboles tiñen de rosa y dorado todo el horizonte, así también el gato que se comunica produce un mundo felino, invita a su propio estar absorto. Y además falta en Baudelaire, o no le interesa en estos poemas del ideal y de su propia introspección, un desarrollo trágico.

Si lo trágico implica la modificación súbita, violenta, el paso de un estado a otro, muchas veces contrario al primero, puede decirse que en el poema extenso de Ortiz habría un componente de tragedia. La voz oída, transcrita de la gatita asesinada pronuncia una extensa *rhexis*¹, pero en ella incluye las respuestas insinuadas del poeta, el lamento de la esposa, la figura de una antagonista que ya llevó a la acción una parodia del destino. El poema comienza con la alteración del mundo del poeta, su producción del mundo como poético está

¹ Término que significa “locución, discurso, declaración” y que designa, dentro de la tragedia griega, un conjunto de versos de cierta extensión recitado por un personaje.

interrumpida, y todo ese padecimiento, la división impuesta entre él mismo y la totalidad, deberá salir, purgarse, tal como lo anunciaba en la entrevista que ya citamos. ¿Cómo podría purificarse esa alteración, esa perturbación de la amistad continua o de la conciencia continua de la vida, sino por medio de su elaboración lingüística en un relato trágico? La “piedad” debe volver a atravesar el cuerpo del que escribe, pero también el “temor”, el atisbo de miedo en la gata que cuenta su muerte, para que tanto sufrimiento se purgue y el poeta pueda volver a preguntarle, límpidamente, a la naturaleza, al aire, a los colores: ¿qué quiere decir todo esto?

Sin embargo, la purgación de las pasiones perturbadoras no es una erradicación, una supresión de esos afectos, sino una vía que se abre, que hace posible volver a hablar, o sea, para Ortiz, escribir. Obviamente, pienso en Aristóteles: por un lado, en su definición de los cambios de estado como elemento trágico, pero también, sobre todo, en el efecto de lo trágico, en lo que el poema hace con el mundo, “que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de las afecciones” (Aristóteles, 1999: 145); *di élén kai fobu peráinusa ten ton toínton pathematon kátharsin* (1449b27-28); lo que podría traducirse, según una antigua versión latina que figura en la edición citada, como aquello que a través de misericordia y miedo induce la purgación. Pero en este aparente resultado del poema se oculta también su origen, puesto que las “pasiones” que se purgan ya estaban en el poeta, en la voz que escucha, antes de ser liberadas en la escritura.

Mucho se ha discutido sobre el sentido de las palabras de Aristóteles en este pasaje. Principalmente sobre el significado del término médico *kátharsis* que en principio, dada la analogía que ya existe en griego, designa un retorno al equilibrio del ser vivo mediante la eliminación de líquidos, humores estancados o impedidos de circular. De tal manera, se trataría de restablecer un “circuito”, su fluidez perdida. Para ello, en esa suerte de épodo posterior al desenlace trágico que sería el poema “Preguntas al cielo”, Ortiz se hace interpelar nuevamente por la voz de la gata, salida del “mutismo del ser”, que le dice: “me has atribuido/ un circuito/ que acaso no es más que ese ‘hado’ que asimilan/ a lo intransferible/ de un peaje debajo de mis giros” (Ortiz, 2020: I 764). Como si el tránsito de la purificación hubiese sido efectuado por la voz del animal ausente. Sin embargo, el cambio, lo que dictó un “hado” inescrutable, se ha producido ya en el acto de escribir el poema y el poeta es el único cuerpo modificado. La voz se lo recuerda, porque esa modificación purgativa es intransferible, se trata de “una peripecia que te atañe en cuanto te da casi las líneas/

de la apertura a que aspiras...”. Vale decir: la peripecia de la heroína sacrificada, tan inocente e involuntariamente como puede serlo un animal sin discurso articulado, produce la purgación en aquel que la viera, la escuchara y la escribiera. Él es el que conoce algo en ese paso de una condición a otra. La aparición del término técnico de Aristóteles no puede ser casual en un poema tan atento a las alusiones, etimologías y mitologías diversas. “Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario” (Aristóteles, 1999: 163), dice la *Poética*; en latín es una *mutatio*, en griego una *metabolé*, una verdadera transformación. Y la modalidad más trágica del cambio de forma es la que va acompañada de un conocimiento, una *anagnórisis*; que siempre sería, dada la unidad de la vida, un reconocimiento. En el poema, el despliegue de la piedad, la reconstrucción del temor a la muerte, conducen a la vía de resurgimiento de lo conocido y olvidado, que son las propias *pathemata*, pero que están en serie con otras, con todas las padecidas alguna vez. Entonces, lo que eran perturbaciones, las *pathe*, “por ejemplo, compasión, temor, ira y otras semejantes” (Aristóteles, 1999: 196), pueden convertirse de obstáculos, de imposibilidades, en un “circuito” que sepa encontrar, fluidamente, el regreso de la escritura.

Un gato real, sin didascalias afirmativas sobre la culpa o la libertad, sin austeridad ni ensoñación, puede ser la voz que se habría sacrificado para que el poema llegara a ser una pregunta.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, OSVALDO. *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- ARISTÓTELES. *POÉTICA*. Ed. trilingüe de García Yebra, Valentín. Madrid: Gredos, 1999.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Oeuvres complètes I*. París: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1973.
- GARCÍA VALDÉS, OLVIDO. “Imprecación y plegaria” en Ortiz, Juan L. *Obra completa*. 2 v. Santa Fe/Paraná: Ediciones UNL/EDUNER, 2020.
- ORTIZ, JUAN L. *Obra completa*. 2 v. Santa Fe/Paraná: Ediciones UNL/EDUNER, 2020.