

En defensa de la forma: poesía social y realismo en la obra temprana de Juan L. Ortiz

Agustín Alzari
Universidad Nacional de Rosario

Resumen:

La obra poética de Juan L. Ortiz resuelve de una manera inédita en la literatura argentina la tensión que existe entre política y poesía. Su relación con el Partido Comunista, con ciertos escritores del grupo de Boedo y luego, centralmente, con González Tuñón, allá por la década de 1930-1940, no redundan en una adaptación de su obra a los postulados determinantes del realismo. Por partida doble, diremos, Ortiz rechaza al realismo. En un primer momento, frente al realismo de Boedo decide “envainar la espada”, teniendo a la vista los resultados estéticos de aquel programa. Luego, de cara a la evolución que suponía la idea del realismo en Tuñón hacia mediados de 1930, opta por mantener un ritmo propio y reflejar la enorme crisis política que se vivía (con España como epicentro) sin quebrar su forma personal del decir. Una voz tendiente a la sutileza, a resaltar el aspecto musical del lenguaje en relación con el paisaje y lo alusivo. Lo que lo hace original, entonces, es justamente el hecho de colocar la cuestión social y política dentro de esa intimidad, gracias a una concepción dialéctica de su poesía, que está en la base de su programa estético.

Palabras clave: poesía – política – Juan L. Ortiz – realismo – argentina

A mediados de 1971, Francisco “Paco” Urondo publicó en el diario *La Opinión* una reseña sobre *En el aura del sauce*, aparecido ese mismo año, que reunía en tres tomos el total de la obra que Juan L. Ortiz había publicado en ediciones menores hasta ese momento, consistente en diez libros, más tres inéditos. En uno de los párrafos de esa reseña, leemos:

...la política [...] no necesita aquí las vestiduras del naturalismo a lo Zola, a la que parecía condenada toda escritura comprometida: los hombres no pueden sonreír porque están en el aire, es cierto, la enfermedad y la muerte: el hospital cercano - ¿Cómo iban a sonreír? Es el dolor, la patria que troca su sol en libra, sometida al imperio. (AA.VV. 2008: 75)

Así, con gran olfato, pone a jugar la obra de Ortiz con las corrientes artísticas de una época que, como la suya, planteaba al escritor, al artista, al intelectual, una definición clara; y esa decisión, muchas veces, implicaba no sólo un compromiso temático, sino fundamentalmente un compromiso formal, en definitiva, la adecuación a una estética del “compromiso”.

Esquemáticamente, en la primera conformación local de un arte “comprometido” existen dos momentos, a los que el golpe de estado del 30 sirve de bisagra. La discusión que me interesa, la del realismo como novedad, arranca con el grupo de Boedo:

En un sentido estricto, Castelnuovo no se ocupa del realismo, pero su manera de entender la relación entre arte y sociedad dependen absolutamente de una idea simplificada de la mimesis: como la burguesía es una clase refinada, supone, el arte burgués es también refinado; como el proletario es una clase rústica, su arte también debe serlo (Gramuglio 2002: 31).

Juan L. Ortiz dirá lo siguiente en referencia a la evolución de su primera poesía, jamás editada:

Ahora, mientras permanecía en Gualeguay, era poesía de imprecación rebelde, como se le decía entonces, pero en Buenos Aires me encontré con muchas cosas que me hicieron envainar la espada. No dejé de admirar ese tipo de poesía social que leía con mucho gusto, pero me interesaba la cosa de sugestión, de misterio, la cosa que dice Pavese de descubrimiento que va abriendo zonas. (AA.VV. 2008: 20-21)

La imagen no puede ser más elocuente: envainar la espada frente al realismo o, para decirlo mejor, frente a los resultados concretos de los postulados realistas del boedismo. Es interesante, siempre, de cara a cualquier manifiesto, medir la distancia que existe con su realización. En el caso de Boedo, nos dirá Graciela Montaldo, el resultado fue “una literatura sin utopías [...] Una literatura de la miseria, de los marcados sin redención posible” (2006: 325). Juan L., poeta y comunista, ferviente defensor de la revolución, la admira por razones ideológicas, y la lee, la sigue y la difunde; pero al mismo tiempo, para su obra, “envaina la espada”. En ese acto de reflexión, que se conjuga con una experimentación formal intensa, se encuentra buena parte del éxito de su poesía. Y el conjunto de esos procesos se da con anterioridad a la edición de su primer libro, que publica recién en 1933, a los 37 años de edad, titulado *El agua y la noche*.

Luego del golpe de Uriburu, durante la llamada década infame, el desarrollo de la relación entre poesía y política se coloca en el centro de las discusiones. La figura de Raúl González Tuñón destaca por su doble labor de poeta e intelectual militante del Partido Comunista. Es el director de la revista *Contra*, de gran trascendencia en el campo intelectual de la época. La discusión que plantea desde allí, dice Stratta,

...no es ya de “nuevos contra viejos” ni de “estética arcaica contra estética moderna” sino de *artepurismo* frente a *arte comprometido*, de posibilidad o imposibilidad de la poesía de transformar la vida, de legitimidad o ilegitimidad de las pretensiones revolucionarias del arte. Frente a las preocupaciones estéticas e ideológicas del movimiento vanguardista de los veinte, el debate esbozado en las páginas de *Contra* ya parece pertenecer a otro ciclo. Lo recrearan, en un nuevo contexto, otros escritores, los de las décadas del sesenta y setenta. (Stratta 2006: 162)

Este arte “comprometido” supone una serie de arbitrariedades que apuntan a destacar, una vez más, el carácter utilitario, de testimonio, de la poesía. No descuidar la técnica, advierte sin embargo Tuñón, marcando territorio. Y distingue, en el prólogo-manifiesto a *La rosa blindada*, de 1936, al poeta proletario (sujeto aún no presente, ni siquiera en Rusia, es decir: individualidad resultante de la revolución futura) del poeta revolucionario (el poeta del período pre-revolucionario, que vincula la sensibilidad y el conocimiento de la técnica a los hechos que sacuden al mundo “sin que lo político menoscabe a lo artístico o viceversa, confundiendo más bien ambas realidades en una”, dice Tuñón (1936: 12). Ambas postulaciones, la petición de rigurosidad técnica y la distinción entre poeta proletario y poeta revolucionario, apuntan a desterrar los lugares comunes en que el boedismo había colocado a la literatura de izquierda.

En el tránsito del dicho al hecho, esta nueva concepción de la poesía y de la función del poeta en Tuñón, según lo relata Stratta:

...remodela también el estilo de los textos. En su función de bandera de lucha e instrumento de agitación el poema requiere [...] una vibración oral, un modo de poder ser recitado además de leído. Y a partir de esa exigencia ingresan en su escritura los metros épicos, las rimas, la prosodia tradicional de la poesía didáctica y heroica en castellano. (2006: 161)

La consignas “sin que lo político menoscabe a lo artístico o viceversa” y, sobre todo, “confundir más bien ambas realidades en una” no aparecen resueltas en su poesía: su obra se escinde, se divide; la estética adoptada no le sirve para narrar su universo habitual hasta entonces, colorido, marginal y libertario. Se ve entonces obligado a generar dos obras, a hacer convivir dos estéticas distintas en un mismo momento; mantiene en el *alter ego* de Juancito Caminador su antigua veta, mientras paulatinamente, en sus nuevos poemas “combativos”, el monocromo en rojo de la sangre y de la muerte va narrando la *derrota victoriosa* de la insurrección de Asturias, la redención de los muertos por la causa, en metro fijo, preparados para la oralidad y el canto.

En 1969, cuando Juana Bigozzi le pregunta a Ortiz quien da para él la imagen de poeta, Juan L. responde: “Raúl, ah sí, siempre me ha parecido. Raúl, González Tuñón” (AA.VV. 2008: 33). Ambos han publicado en *La Nueva Gazeta*, revista antifascista y antiimperialista de la Agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores que dirigía Piuggros; y Ortiz reconoce, en esa misma entrevista, la novedad y originalidad que representó el primer libro de Tuñón, *El violín del diablo*, allá por 1926. La finalidad de comentarles esto es expresar la cercanía real, ideológica, que mantenía Ortiz con este escritor de izquierda que hacia mediados de la década del treinta promovía una nueva revolución formal, superadora, pero cuyo eje seguía siendo en gran medida el carácter utilitario de la literatura revolucionaria. Con él, con sus ideas, con sus poesías, dialogará Ortiz. Pero lo hará resistiendo una vez más la tentación de la forma.

En 1936, Ortiz publica *El alba sube*, y en 1937 *El ángel inclinado*. Gran parte de sus poemas “políticos” corresponden a este período. Hallaremos más a lo largo de su obra, pero es ciertamente a la luz de los hechos e ideas que intenté presentar, con la Guerra Civil Española como aglutinante, que él concreta su respuesta a esta tensión. Y lo logra exitosamente, en gran medida, porque para esos años su obra, en cuanto a tema y ritmo, ya estaba madura. Parece un desatino hablar de obra madura con una producción incipiente, pero es un hecho verificable en los rasgos que definen su poesía: el léxico ligado al paisaje entrerriano, la musicalidad acentuada, el metro libre, sin rima, la tendencia a alusividad, la suspensión, el uso repetitivo y original de la interrogación y el diálogo; todo esto se mantiene a lo largo de sus trece libros, desde el primero al último, sin interrupciones:

Con una perfección exquisita
-exquisita ¿verdad?, hermanos míos
pálidos y rotos
-el Domingo- ligera nube lila
de paraísos y luz propia de flores
- se evapora. (Ortiz 2005: 213)

Como en el caso de este poema, llamado “Con una perfección”, de *El alba sube*, el ritmo de la poesía de Ortiz proviene de un movimiento, de una intención que podemos definir como dialéctica. Y esta intención dialéctica tiene en su obra dos sentidos: el primero, que refiere a su acepción más vulgar de arte de dialogar, del diálogo, y la segunda, más compleja, en tanto un pensamiento que se despliega en tesis y antítesis sin conclusividad, un proceso que no concluye. Prosigue el poema:

Gracias a vosotros,
al oscuro trabajo de vosotros,
puedo estar yo aquí sentado

mirando cómo el cielo último al morir
vuelve su faz hacia el jardín,
y éste quiere subir y da dos o tres notas luminosas
antes de exhalarse todo para la noche.
Cómo se corresponden estas muertes
—¿verdad, hermanos míos?
Yo oigo el final suspiro de estas frágiles vidas
y me estremezco.
¿Pero qué os doy, hermanos míos,
qué os doy por vuestro oscuro trabajo?
¿Qué os daré?
¿Armas para vuestras guerrillas?
¿Cantos que os prendan alas de fuego a vuestros pasos?
¿Luces sensitivas para las cosas
que rodearán vuestros lejanos hijos
de numerosas y delicadas presencias?
Ah, sólo quizás
simples, torpes reflejos animistas o mágicos

Ese vosotros, ese referente claro, perdido hoy para nosotros, son los defensores de la república contra el fascismo.

La lucha de España [afirma Sarlo en *Una modernidad periférica*] tiene carácter universal y su desenlace compromete el destino de la humanidad. España pone en primer plano, precisamente, la noción de Humanidad y del destino común que afecta a todos los hombres y mujeres, sea cual sea la nación donde vivan” (1999: 135).

La idea de la revolución, en la poesía de Ortiz, tiene un correlato en la íntima percepción de la armonía, a la que el poema refiere en ese cielo, y ese jardín. La armonía, aquello que él siente en cada detalle, en tanto sentimiento individual, propio del poeta “refinado y ultrasensible”, y no colectivo, representa una falta. En un verso de esa misma época, a esa falta, al sentimiento que genera esa falta, lo nombrará como “tristeza de la posesión”. Ahora bien, y he aquí lo central de la resolución, a esa armonía íntima, que tiene por fuerza que ser para todos, se arriba, únicamente, a través de la revolución socialista.

Y os iba, sin embargo, a invitar a mirar este cielo.
¡Qué cielo, hermanos míos, de anochecer de Abril!

El mundo vuelto todo hacia el puro resplandor
extraño, espiritual, místico, casi.
—¡Qué torpes las palabras para las presencias misteriosas y ardidas!—
El mundo vuelto todo hacia el milagro amarillo
en una tensión toda religiosa.

Os iba a invitar por un minuto solo.

Pero recordé que vais acerados y ágiles hacia el porvenir
donde duermen bellezas nuevas y frescas que ya nos hacen signos
en la gravedad sonriente y flexible de vuestro sacrificio
de todos los minutos del día y de la noche,
en la fuerza creadora de vuestro anhelo disciplinado
que configurará la tierra y los cielos.
Pero recordé que vuestros pasos deben aplastar las violetas,
si ellos conducen a la comunión final,
desde la cual las tardes serán las fiestas máximas,
el delicado, silencioso espectáculo,
la numerosa comunión callada
que ennoblecerá las noches de todos,
el pensamiento íntimo de todos,
los sueños más secretos, más secretos, de todos. (2005: 237-238)

Vemos como el equilibrio entre el poeta y el militante, entre sensibilidad y pensamiento revolucionario, va adquiriendo espesor en su poesía. En una entrevista que le realiza el periodista Jorge Conti, Ortiz dirá:

La poesía en ese sentido toca o comprende las mismas zonas de las fuerzas necesitadas de expresión y despliegue que, en lo social, a veces están como amordazadas... Siempre que en el poeta se haya hecho visión, que no sea ya una propuesta en lo que tiene de programa o de conceptualización pura, sino que se haya transformado en un hecho íntimo. En ese sentido, todo pensamiento puede dar lugar a una gran poesía. Puede ocurrir, por ejemplo, durante las grandes crisis históricas, como en el caso de los coreanos: cuando invadió el Japón, una poesía que hasta ese momento no hablaba más que del paisaje, de las flores, ¡diablos!, se hizo drama colectivo y el poeta –tan sensible ante ese hecho como ante cualquier otro– llegó a hacer una poesía nacional y política en el mejor sentido de la palabra. Todo lo que es humano puede integrar una poesía, no como ideología sino de una manera que... le atañe, diríamos, o sea, arde, se quema en la combustión esa que es el poeta por razones de su sensibilidad (AA.VV. 2008: 71)

La intimidad, esa que Ortiz construye en sus poemas con un ritmo, un tono y un léxico personalísimo, ligado de manera sustancial al paisaje que al mismo tiempo habita y crea, no se ve afectada por la irrupción de lo político. Lo que corre su obra del lugar común de la poesía política de aquel momento es, entonces, por un lado la libertad formal, y por otro, la capacidad de incorporar elementos a su propio universo mediante el uso de una retórica dialéctica, que está en la base de su concepción poética. La política no incomoda al poeta Ortiz, no compromete su estética, ingresa a su mundo como ingresan el río, el cielo o las colinas, de manera dialogada:

Perdón, ¡oh tardes de las 3!
ligeras, ligeras, todavía,
frescas aún como acuarelas celestes.
Un hombre que va a pescar.

Una mujer vestida de blanco.
Las orillas del río, amarillas de flores.
Una nube en el cielo y otra nube en el río.
Una sobrevida temblorosa de espejo...
Perdón, oh tardes,
que apenas os haya mirado.
Y a vosotros, atardeceres de octubre, tan sensibles,
"suite" silenciosa de qué extraños espíritus?
cuyo más mínimo movimiento
me penetraba todo,
perdón!
os he sido casi indiferente.
Noches, casas, mañanas, tardes,
crepúsculos:
cómo sustraerme al drama del hombre,
al drama del hombre que quiere crearse,
modificar el mundo,
cambiar la vida,
sí, cambiar la vida? (2005: 210-211)

Al final de su prólogo-manifiesto de *La rosa blindada*, dice Tuñón: "Arturo Rimbaud fue la poesía, la gran aventura poética, pero en cierto momento gritó: ¡Cambiad la vida!". (1936: 13) Escrito también en 1936, este poema que acabo de leer de Juan L. titulado "Perdón ¡oh noches!..." rescata la frase de Rimbaud. Y no sólo la rescata, sino que al reiterarla, en el último verso, la somete a un procedimiento de su propia factura, original y muy efectivo, que consiste en colocar solamente el signo de cierre de la interrogación. Sin la marca de apertura, como dirán Piccolli y Retamozo en su estudio sobre la obra de Ortiz, la frase queda suspendida en un lugar intermedio entre lo asertivo y lo interrogativo. A esto se suma el efecto ascendente que provoca, sorprendentemente, en el tono de lectura. Mediante este procedimiento, Ortiz suaviza el efecto de los últimos versos, muy directos, de impronta revolucionaria:

cómo sustraerme al drama del hombre,
al drama del hombre que quiere crearse,
modificar el mundo,
cambiar la vida,

y con la elevación de la altura del tono de ese último verso:

sí, cambiar la vida?

elude la sensación de conclusión, la gravedad del punto final. Aquella síntesis que parecía representar la frase Rimbaud, en relación a la revolución y la poesía, por la sencilla presencia de ese signo parece abrirse, silenciosamente, hacia otros rumbos.

Fíjense en la diferencia que existe, cómo la misma frase, el mismo año, adquiere en Tuñón la impronta de un grito, de un llamado de guerra de la poesía, al final de un prólogo que

funciona claramente como manifiesto, al mismo momento que aparece en Ortiz sumergida en el imaginario y las tensiones de un poema íntimo, primero como afirmación, y luego a mitad de camino, suspendida.

Muchas veces se cuestiona la legitimidad o los resultados de la poesía política. Quiero decir, de inspiración política, como si este componente implicara una suerte de degradación por su solo enunciado. La respuesta frente a este criterio podría ser doble: que resulta más que suficiente el repaso de los *resultados estéticos* de esa tendencia en la ancha geografía de la poesía universal. Uno. Y dos: después de esa comprobación, correspondería dejar bien en claro que la política así como la historia en general, la locura más vertiginosa o las pústulas de un enfermo, en esta franja de cosas, son *materia* tan legítima como cualquier otra (ya sea la luna, el borde aterciopelado de un lago, las ramificaciones más escurridizas de cierto hormiguero o de alguna argumentación, o la mismísima piel de la virgen), porque el problema, en verdad, consiste en cómo, finalmente y en cada una de sus mediaciones, se elabora ese material haciéndole pegar la mutación “desnaturalizadora” que define la producción poética. (Viñas 2005: 202)

Si bien acuerdo enteramente con esta afirmación de Viñas sobre el valor de la forma, es importante insistir en el desafío que representa la incorporación de lo político en determinadas épocas donde los hechos históricos y sociales precipitan el asunto. Pensemos en las presiones externas de los partidos y movimientos, las exigencias y tensiones que buscan imponer una forma, que condenan y rechazan otras experiencias. En ese contexto funciona la escena que les acabo de presentar, la del poeta revolucionario consciente de su lugar, instruido, sensible y laborioso, que decide desde el arranque de su obra no apoyarse en estéticas externas a su signo. Lo mismo que lo aisló, hoy lo devuelve. Así, para su obra, han funcionado las cosas.

Bibliografía:

- AA.VV. (2008). *Una poesía del futuro: conversaciones con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires, Mansalva.
- González Tuñón, Raúl (1936). *La rosa blindada. Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios*, Buenos Aires, Federación Gráfica Bonaerense.
- Jitrik, Noé y María Teresa Gramuglio (2002). *Historia crítica de la literatura argentina*, V. 6, Buenos Aires, Emece.
- Ortiz, Juan L. (2005). *Obra completa*, coord. Sergio Delgado, Santa Fe, UNL.
- Sarlo, Beatriz (1999). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Stratta, Isabel (2006). “González Tuñón, del Violín del diablo al tercer frente”. David Viñas (ed.) y Graciela Montaldo (comp.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX*, Paradiso, Buenos Aires.
- Viñas, David (ed.) y Graciela Montaldo (comp.) (2006). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): literatura argentina siglo XX*, Paradiso, Buenos Aires.
- Viñas, David (2005). *Literatura Argentina y Política: II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.