

Juan L. Ortiz a través de Cesar Vallejo: poesía, revolución y sensibilidad

Agustín Alzari

Universidad Nacional de Rosario

agustinalzari@gmail.com

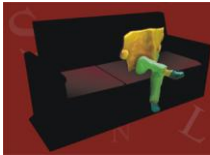
Resumen

En 1931, al regreso de una serie de viajes por la Unión Soviética, Cesar Vallejo escribe su libro *El arte y la revolución*. Se trata de reflexiones, anécdotas e impresiones sobre esa relación, central para la literatura occidental de la primera mitad del siglo XX. A pesar del tono y la profundidad dispar de sus ensayos, el libro logra transmitir una visión original, rica en matices, de la manera en que Vallejo piensa la poesía socialista. No reduce el socialismo a los temas ni a la técnica del poema, sino a la manifestación de una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Esta perspectiva, que repele la simplificación estética del realismo en su vertiente más simplista, sin que en el camino se pierda el carácter social y revolucionario de la poesía, es la que practica, a lo largo de toda su obra, el poeta entrerriano Juan L. Ortiz. Menos que un relato de una improbable influencia, se intenta componer una visión estereoscópica de ambas perspectivas para generar una nueva dimensión, un nuevo paisaje de intenciones donde localizar la gran apuesta de Juan L. Ortiz.

Palabras clave: Juan L. Ortiz - Cesar Vallejo - Poesía política - Literatura Argentina - Guerra civil española

A finales de la década del veinte, Cesar Vallejo realiza tres visitas a la Unión Soviética. No viaja en misión oficial, ni en representación de un grupo o de un partido político, sino como un simple y curioso ciudadano, poeta por oficio. Al regreso del último de aquellos viajes, instalado en Madrid, publica sus crónicas bajo el título de *Rusia 1931, reflexiones al pie del Kremlin*. El libro, que comporta la novedad de ser el primer reporte de magnitud sobre la situación de Rusia bajo la revolución escrito originalmente en lengua española, se convierte en un éxito editorial. Estamos en la España de la Segunda República, y el interés por aquella experiencia está a la orden del día. Ese mismo año, Vallejo publica *El tungsteno*, una novela breve y contundente en sintonía con el realismo socialista.

No obstante las buenas condiciones del período para la recepción de esa veta de su escritura, son varias las obras que quedan en el tintero. Entre ellas se cuentan *Rusia ante el segundo plan quinquenal*, dos obras de teatro, *Lock-out* y *Moscú contra Moscú*, y los ensayos de *El arte y la revolución*. Este último libro, que Vallejo ya tiene listo en 1931 y que irá reelaborando hasta su publicación en 1934, resulta una verdadera iluminación. Se trata de reflexiones, anécdotas e impresiones sobre la relación que se establece, precisamente, entre arte y revolución, un asunto central para la literatura en la primera mitad del siglo XX. A pesar del tono y la calidad desapareja de sus ensayos,



Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

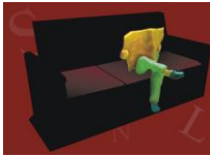
Centro de Estudios de Literatura Argentina
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR

Vallejo logra transmitir una visión original, con variados matices, de la manera en que es posible pensar una literatura de izquierda que no reduzca el socialismo a los temas ni a la técnica del poema. Se puede especular que la falta de interés en la publicación del libro haya derivado del modo corrosivo con que retrata —anticipando en el método al Gombrowicz de *Contra los poetas*— a los intelectuales revolucionarios «fanáticos» del arte al servicio social (Vallejo 1992: 38). Enfrentándose a estos, Vallejo afirma la existencia de una poesía socialista por fuera de las simplificaciones estéticas del realismo en su vertiente de denuncia, entendiéndola como la manifestación de una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista, sin ver en ello una disminución del carácter social y revolucionario de la misma, sino por el contrario, un enriquecimiento. No es aventurado proponer que esta perspectiva es la que orienta la práctica poética de Juan L. Ortiz a lo largo de toda su obra.

Antes que el relato de una improbable influencia, lo que sigue es el intento de componer una visión estereoscópica entre la mirada de ambos para generar una nueva dimensión, un nuevo paisaje de intenciones donde localizar la apuesta del entrerriano. En el devenir de la ponencia veremos por qué resulta esto no sólo pertinente, sino necesario.

Para comenzar a delinear o poblar ese horizonte, voy a partir de unas escenas extraídas de *Rusia 1931, reflexiones al pie del Kremlin*. Suceden en Moscú, en algunos de los viajes que nombrábamos, entre 1928 y 1930 (no aparece precisada la fecha). Vallejo, devenido cronista, decide —para saciar su curiosidad sobre las consecuencias domésticas de la revolución bolchevique— seguir a un albañil a lo largo de un día. Como no maneja el idioma, contrata a una intérprete. La tarea recae en manos de una sobreviviente de la antigua burguesía zarista, previsiblemente reaccionaria al régimen. A las siete y media de la mañana, acompañado por ella, el poeta se presenta en la vivienda del albañil; es una pieza estrecha dentro de una casona reacondicionada como pensión. De allí en más, pasarán el resto del día juntos. Las actividades del trabajador, más allá de las ocho horas en la obra, parecen no tener fin: una reunión en el club obrero lo entretiene hasta la noche, y luego, cuando se encuentran en la cena, le anuncia a Vallejo sus intenciones de asistir al teatro. Siguiendo el plan inicial, el poeta y su intérprete deciden acompañarlo. La pieza teatral que presencian tiene por protagonista a un obrero; en la primera escena se lo muestra trabajando, lleno de vigor; en la segunda, en cambio, el tono es otro: se relata el momento en que regresa a su hogar, donde efectivamente va a acontecer la tragedia. Afectado por el panorama que observa al entrar —su hijo de doce años duerme solo, en la habitación oscura y vacía, pues su mujer trabaja en ese turno—, el obrero no logra conciliar el sueño. Se debate, piensa y sufre porque no puede adaptarse a la idea de que el hogar ya no esté en su casa sino afuera, en las fábricas, en los comités, en las cooperativas. Su vigilia dramática

culmina en un arranque desesperado. Toma un frasco y va a apurar su contenido [...] El suicidio en la sociedad soviética es uno de los tantos residuos intermitentes y reacios de la psicología reaccionaria. Reaparece súbitamente y a mansalva. Pero el obrero vacila. Lucha todavía. Es la hora del sudor de sangre y del "Aparta de mí este cáliz". Al levantar el frasco, una mano se lo impide repentinamente. Es la mano del hijo, que no dormía.



El movimiento de éste es de un sentimiento social trascendental. (Vallejo 1959: 111).

Seis años más tarde, Vallejo publica su último libro de poemas, nacido a la luz de la Guerra Civil Española, y lo titula *España, aparta de mí este cáliz*. Una dialéctica asombrosa convierte a España en el hijo, encarnando el sentimiento social trascendente que tiende su mano, y a él, al poeta sensible, lleno de residuos intermitentes y reacios, en el obrero rescatado por aquella. De esta manera, en el horizonte que proponemos aparece la revolución, y al lado suyo, alimentando y siendo alimentada, la intimidad, la propia sensibilidad del poeta.

Puede leerse ya en los primeros versos del poema que abre el libro, «Himno a los voluntarios de la república»:

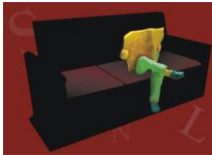
Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme [...] (Vallejo 2006: 127)

España, aparta de mí este cáliz es un libro urgente, no cabe duda, pero es un libro urgente de una poética madura. No se resiente ni se tipifica con la incorporación de la veta política y revolucionaria; logra transmitir esa lucha, su tragedia, como una experiencia, no como una simple exterioridad. Los poemas toman su forma del diálogo entre revolución e intimidad, desechando los moldes preestablecidos. En Vallejo, el himno no se agota en el canto a las batallas ganadas o perdidas por los héroes, sino que es también el relato de una sensibilidad, la del poeta, que es la medida de los sentimientos nacidos a la sombra de la Guerra Civil.

Lo que acabo de referirles coincide en un aspecto anecdótico con el relato que vuelca Raúl González Tuñón en un pasaje de su crónica sobre Vallejo, publicada en su libro *La literatura resplandeciente*. La diferencia, innegable y fundamental, atañe a la interpretación. Para Tuñón, la actitud de Vallejo reviste un signo negativo, que alcanza para excluirlo de la categoría de poeta revolucionario:

Diremos a quienes pretenden tomar a Vallejo como bandera, paradigma de combatiente, que se equivocan. Estaba desorientado, vacilante, amargado, hasta que el resplandor de España en armas lo iluminó. Este y otros hechos surgen de mis recuerdos personales. (1976: 63).

Se abre, como es notorio, una brecha. Consignarla es acercarnos al corazón del debate dentro de las estéticas revolucionarias, en cuyo mapa Tuñón representa -por obra y



militancia- a los poetas orgánicamente ligados al Partido Comunista. No se trata de un enfrentamiento personal, ni mucho menos, sino de dos modos de concebir la poesía revolucionaria, que puján por establecerse como modelos.

En el tránsito que va de las vanguardias de la década del veinte a esta situación politizada de la década del treinta -que se va a extender hasta mediados de los cuarenta a raíz de la segunda guerra mundial-, los que conocemos hoy como los principales poetas sociales de Latinoamérica realizan un repliegue hacia las formas tradicionales de la poesía¹. El asunto revolucionario parece no encontrar lugar en las formas vanguardistas que estos cultivaban, ni junto a los temas que poblaban sus poemas. Lo dice el mismo Tuñón en 1936, en el prólogo-manifiesto a *La rosa blindada*, y de manera más contundente, o más gráfica, Pablo Neruda, en esta prolija estrofa de endecasílabos rimados de su poema *Nuevo canto a Stalingrado*:

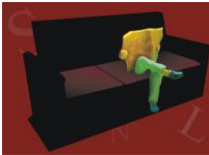
Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,
describí el luto y su metal morado,
yo escribí sobre el cielo y la manzana,
ahora escribo sobre Stalingrado (1947: 77).

Marcos Golfarb, en un estudio sobre la relación de Neruda con el comunismo, lo define así: «Desde la experiencia de la Guerra Civil Española, su proyección poética se aferra con palabras que proclaman y postulan el dolor del oprimido. No era posible para Neruda escribir sobre los volcanes de su país cuando en ese mismo instante la sangre de los niños “corría simplemente” por los campos de batalla» (1985: 103).

Durante el transcurso de dicha guerra, Juan L. Ortiz publica dos libros, *El alba sube* (1936) y *El ángel inclinado* (1938), que representan su reacción inmediata —en términos temporales— al suceso. Del mismo modo que en Vallejo, la poesía de Ortiz no se resiente ni se enajena al incorporar lo político, lo revolucionario, ausente hasta entonces como tema en su única obra publicada, *El agua y la noche* (1933). En el discurrir de los poemas podemos notar cómo el drama va trastocando la intimidad, la percepción del paisaje. Transcribimos un fragmento de “Perdón, ¡oh noches!”:

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?

¹ Bien podría objetarse, y con razón, que en poetas como Tuñón y Neruda abunda la utilización del metro fijo, incluso de ciertos esquemas rítmicos tradicionales en poemas anteriores a este momento. Lo que se intenta, en todo caso, no es negar esa realidad sino poner en relieve la brusquedad y determinación del cambio operado, que afectará al conjunto de sus obras.

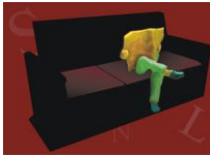


cuyo más mínimo movimiento
me penetraba todo,
perdón!
os he sido casi indiferente.
Noches, casas, mañanas, tardes,
crepúsculos:
cómo sustraerme al drama del hombre,
al drama del hombre que quiere crearse,
modificar el mundo,
cambiar la vida,
sí, cambiar la vida? (Ortiz 2005: 210-211).

Bien leídos, estos versos parecen responder en su misma materia a Neruda: no hace falta abandonar los temas, ni las palabras, ni todo lo que atañe a la sensibilidad de una poesía para decir lo político, porque no hay otro modo de medir la dimensión del drama que en la profundidad de la irrupción, en la cavilación, en la puja de aquello con la propia intimidad. Del mismo modo en que sucede con Vallejo, la poesía política de Ortiz toma su forma de esa tensión entre revolución e intimidad, rehuendo no sólo del metro y de la rima, sino de un cierto esquema que es muy visible en los poemas revolucionarios de esa época, en que se comienza narrando las desgracias de la lucha para culminar con una estrofa heroica acerca de un futuro promisorio y comunista. Ortiz trastoca esos términos, reponiendo un acontecer ligado a la intimidad. María Teresa Gramuglio lo definirá de la siguiente manera:

[la política] Se inscribe en la forma, configurando en los poemas 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 hiera 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 podría ser compartida por todos los hombres. (2004: 56).

Por el sencillo hecho de que no se propone agotar el impacto de la política sobre la forma de los poemas de Ortiz, sino servir de modelo para contrastarlo con las propuestas dominantes en ese terreno y así destacar su singularidad, este esquema tiene un alcance parcial. Más de la mitad de los poemas políticos de los dos libros referidos, *El alba sube* y *El ángel inclinado*, están por fuera de esa estructura recurrente. Y es precisamente en estos poemas que están por fuera donde la resolución de esta tensión alcanza su grado máximo de singularidad, al desprenderse del obligado final optimista, con esa utopía de un futuro radiante que la estructura bien descrita por Gramuglio



supone. Porque en definitiva, a nivel de función, ese final es equiparable a los finales siempre optimistas y redentores de los poemas revolucionarios más tipificados. Y no se trata de denostar lo que convencionalmente llamamos poemas de combate para reponer los de Juan L. en su lugar, sino de comprender que la poesía social, de tema político, revolucionario, no se agota en su función militante.

Continuemos con la lectura del poema "Sí, yo sé", de *El alba sube*:

Sí, yo sé que un hilo de flauta
es despreciable para vosotros.
Que las canciones de marcha son las a vosotros debidas,
ahora en que es necesario ir, bajo ráfagas de fuego, acaso,
a ayudar a nacer el mundo nuestro y vuestro.
Pero es tan sereno y delicado este crepúsculo
de fines de Agosto
que pienso en una frente ilusionada de adolescente
esparciendo una frágil fiebre de sueños secretos y fragantes.
La frente de los adolescentes, qué adorable! qué adorable!
La misma palidez ilusionada de este cielo.
Y estos tímidos brotes, son sueños aflorados?
Hay un tierno azoramiento de sueños evaporados,
y muy tenue,
que da un valor ya floral a las casitas blancas,
una suavidad de rosas a la arena de la calle... (Ortiz 2005: 222)

El poema es de 1936, y el vosotros hace referencia directa a las milicias de la lucha republicana de la Guerra Civil Española, que recién comenzaba. El motivo, que aparece ya definido en los cuatro primeros versos, termina de comprenderse si tomamos en cuenta el pedido de Raúl González Tuñón en el prólogo-manifiesto a *La rosa blindada*, editada ese mismo año, de darle al poema «ritmo de marcha, condición de que pueda ser cantado [por las milicias]» (1936: 13). Ortiz está pensando en su poesía un problema que años después señalará Viñas en la obra de Tuñón. Desde mediados de la década del treinta, dice el crítico, se produce en esta última un deslinde de territorios, los viejos gustos del poeta no logran convivir con la visión revolucionaria, que genera dentro de su obra un espacio poético propio cercano en su forma a la prosodia tradicional de la poesía didáctica y heroica en castellano. Ortiz parece advertir que en el cambio de calibre de las intenciones se pierde buena parte del universo íntimo del poeta, al mismo tiempo que reconoce que ese cambio de calibre tiene la función histórica de apoyar una lucha de la que depende aquella intimidad, tal cual lo dice en el quinto verso, con eso de «ayudar a nacer el mundo nuestro y vuestro». En el poeta entrerriano, como vemos, se da todo junto; conjuga, digamos, la advertencia estética con la urgencia revolucionaria. Y si no hay deslinde de territorios, es porque precisamente su poesía se nutre del diálogo, se establece, o busca establecerse, como la huella sensible del choque.

Alimenta así esa dimensión que iniciamos con Vallejo, donde revolución e intimidad dialogan, donde lo poético no se resiente con el ingreso de lo político sino

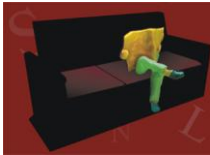


más bien lo contrario, se enriquece, gana en matices y en tensión. Pero hay una particularidad notoria, que podríamos figurar como un nuevo hito en el horizonte que tratamos de componer entre ambos: Ortiz instaura al poema como el lugar donde la poesía se piensa a sí misma, donde piensa su función, donde dialogan sus territorios y se deslizan sus aspiraciones. Pero no lo hace en cualquier momento, lo hace precisamente cuando está siendo llamada de manera drástica al combate. Hay un ansia de compensación² en su plan poético, en ese anhelo de no renunciar a nada. La percepción sensible de su ambiente —el paisaje fluvial entrerriano—, e incluso de un cierto paisaje de cultura, son los órdenes que se oponen al drama, y en esa tensión tan desmesurada que se establece entre las «ráfagas de fuego» y el «tierno azoramiento de sueños evaporados», en esa imposibilidad de dejar de ser lo que se es, se vislumbra el tenor de la tragedia. Esto representa, desde el punto de vista estrictamente literario, una resolución más entre otras posibles. Lo que es relevante es el desvío que acontece en el nivel de la función: si comparte con la poesía convencionalmente revolucionaria la ideología, el tema y las intenciones, se aleja en cambio de su función didáctica, de la finalidad inmediata de apuntalar la lucha. Pero ¿hacia dónde se dirige?

Al comienzo hicimos referencia a un libro de ensayos de Vallejo, de suerte esquiva, llamado *El arte y la revolución*. Allí, el poeta peruano distingue entre el arte de propaganda y agitación, que llama bolchevique, y el arte socialista. Les voy a leer, para hacer un último aporte a nuestro horizonte, cómo piensa Vallejo al arte socialista:

El poeta socialista no reduce su socialismo a los temas ni a la técnica del poema. No lo reduce a introducir palabras a la moda sobre economía, dialéctica o derecho marxista, a movilizar ideas y requisitorias políticas de factura u origen comunista, ni a adjetivar los hechos del espíritu y de la naturaleza, con epítetos tomados de la revolución proletaria. El poeta socialista supone, de preferencia, una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. Sólo un hombre temperamentalmente socialista, aquel cuya conducta pública y privada, cuya manera de ver una estrella, de comprender la rotación de un carro, de sentir un dolor, de hacer una operación aritmética, de levantar una piedra, de guardar silencio o de ajustar una amistad, son orgánicamente socialistas, sólo ese hombre puede crear un poema auténticamente socialista. Sólo ése creará un poema socialista, en el que la preocupación esencial no radica precisamente en servir a un interés de partido o a una contingencia clasista de la historia, sino en el que vive una vida personal y cotidianamente socialista (digo personal y no individual). En el poeta socialista, el poema no es, pues, un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana

² Compensación en el sentido en que conoce, difunde y festeja los poemas de combate, pero adjudica, a su vez, a la poesía, la función de mantener a resguardo de las inclemencias aquello por lo que se lucha. «Sujetar, no cortar, las alas del alma/ aunque éstas sean finas y sensibles/para que los vuelos futuros sean más altos/Es ésta, hermanos míos, "una prueba de alas"», les dice a los soldados en el poema «No podéis, no, prestar atención» (Ortiz 2005: 236) de *El ángel inclinado*.

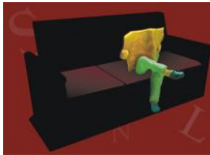


de la sensibilidad. El poeta socialista no ha de ser tal únicamente en el momento de escribir un poema, sino en todos sus actos, grandes y pequeños, internos y externos, conscientes y subconscientes y hasta cuando duerme y cuando se equivoca y cuando se traiciona voluntaria o involuntariamente y cuando se rectifica y cuando fracasa. (1992: 28-29)

Y avanzando sobre el territorio del lenguaje y de sus reglas, dirá:

La gramática, como norma colectiva en poesía, carece de razón de ser. Cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. Le basta no salir de los fueros básicos del idioma. El poeta puede hasta cambiar, en cierto modo, la estructura literal y fonética de una misma palabra, según los casos. Y esto, en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva. (1992: 29)

Desplegar la poesía de Ortiz en este paisaje de intenciones que fuimos construyendo tiene en principio dos consecuencias: la primera, y fundamental, es que nos ayuda a comprender de un modo concreto las relaciones que vinculan en su interior al arte, la revolución y la sensibilidad. En este sentido, Vallejo nos devuelve un Ortiz potente, nos permite situar mejor el desafío que supone la construcción de una obra orgánicamente socialista, elaborada incesantemente a través de cincuenta años, con un modo, una estructura y una fonética personalísima. Por otro lado, a nivel de la historia de la poesía, permite leerlo como poeta social por fuera de las coordenadas de ese «poeta social» por antonomasia de la literatura argentina que es Raúl González Tuñón. Situarlo bajo su órbita, pienso, es condenar la obra de Ortiz al fracaso. Un ejemplo muy notorio de este tipo de lectura es la hace David Viñas en *Literatura argentina y política*: al poner a Tuñón en el centro de la poesía social, la obra de Juan L. Ortiz, en este aspecto, se le sale de foco. No hay una sola mención en todo el libro acerca del aspecto político de la poesía del entrerriano. No quiero decir con esto que Tuñón no esté en el centro, cosa a todas luces indiscutible, sino que su obra recorre uno de los territorios potenciales de la poesía social, mientras que la de Ortiz recorre otro: ese que es posible perfilar, insisto, si se la lee con ese poeta y crítico verdaderamente revolucionario que es Cesar Vallejo.



Bibliografía

Goldfarb, Marcos (1985) "Neruda: El poeta comunista" Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 11: 101-107.

González Tuñón, Raul (1976). La literatura resplandeciente. Buenos Aires, Editorial Boedo-Silbalba.

----- (1936). La rosa blindada. Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios. Buenos Aires, Federación Gráfica Bonaerense.

Gramuglio, María Teresa (2004). "Juan L. Ortiz, maestro secreto de la literatura argentina". Cuadernos Hispanoamericanos, 644: 45-60.

Neruda, Pablo (1947). Tercera residencia (1935–1945), Buenos Aires, Losada.

Ortíz, Juan Laurentino (2005). Obra completa, coord. Sergio Delgado. Santa Fe, UNL.

Vallejo, Cesar (1959). Rusia en 1931, reflexiones al pie del kremlin. Lima, Editora Perú Nuevo.

----- (1992). El arte y la revolución Obras completas. Tomo 11. Lima. Editora Perú.

----- (2006). Poesía completa, tomo II. Buenos Aires, La Página.

Víñas, David (2005). Literatura Argentina y Política: II. De Lugones a Walsh, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.