

Juan L. Ortiz: primeros diálogos

por Roxana Páez
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Emergencia, contextualización y diferencia de la poética de Juan L. Ortiz. El intertexto de lo que Julia Kristeva considera la primera vanguardia o vanguardia de fin de siglo, de los poetas argentinos posmodernistas, de Juan Ramón Jiménez. Vinculaciones del impresionismo de Ortiz, a través del simbolismo, el modernismo y el sencillismo.

Sobre lo extraño que resulta el caso de Juan L. Ortiz en la literatura argentina, señaló Hugo Gola en la Introducción a las —por entonces— “obras completas” (*En el aura del sauce*):

No creemos que tenga antecedentes reconocibles en nuestra literatura, ni que entronque en ninguna de las líneas de nuestra tradición poética. Tampoco sabemos qué sucederá cuando realmente esta obra vasta e inagotable empiece a nutrir las corrientes actuales de la poesía del país. Pues su sola presencia funda una tradición, ineludible en adelante, ya que la sustancia es el país y su desdicha, el hombre argentino (...). Sorprende que en un país tan desvalido de grandes poetas su obra haya permanecido casi ignorada por antologías y “entendidos” y marginada del cauce prestigioso de la “alta cultura” (...) algo debe andar muy mal para que la obra de escritores como Macedonio Fernández y Juan L. Ortiz, no sean utilizadas, sino tardíamente y con desgano, por el caudal vivo de la cultura argentina.¹

Veintiséis años después finalmente su nombre de a poco empieza a ubicarse en el canon de la literatura nacional como parte de una tradición ex-céntrica. Pero establecer sus filiaciones, contextualizar su poética, sigue siendo un trabajo difícil, que a cada paso corre el riesgo de caer en un exceso referencial o vincular. En una época de grupos, “generaciones”, movimientos, revistas que nucleaban determinadas tendencias, Ortiz no “figura” en ninguno de ellos. Como dice Harold Bloom, en su controvertido (y cómico) *canon* occidental con respecto a Shakespeare, salvando las distancias, podemos decirlo de esta poética de las letras hispanoamericanas del siglo XX: “El te hace anacrónico porque te contiene; no puedes subsumirlo”.² Sus relaciones con la literatura nacional están desdibujadas. En general, hay alusiones a poetas cercanos, en un sentido que, *grosso modo*, es temático y geográfico. Pero esos vínculos también resultan débiles con respecto a ese idioma dentro del idioma que funda la poética ortiziana.

Fuera del orden nacional, tampoco hay poéticas que dominen los intertextos de la poesía Juan L. Ortiz, pero sí hay, en cambio, un estallido de nombres en forma directa o a través de citas, tanto en su poesía, como en sus escasas prosas. Esos nombres pueden ser una constante como alusión (como es el caso de los “simbolistas belgas” que menciona en poemas, en cada entrevista) o estar relacionados con determinadas épocas, por ejemplo, García Lorca en poemas de los ‘30. En sí, cada nombre alienta una faceta, con la que Ortiz dialoga y de la que se separa: Machado, Jiménez, algunos románticos, simbolistas, surrealistas, la poesía china. En qué punto se producen esos microdiálogos en su discurso poético a veces es evidente y a veces imposible por la misma atomización.

El diálogo con la primera vanguardia

Para la historia de la literatura en general, hay ciertas características básicas del simbolismo³

¹ Hugo Gola. *En el aura del sauce*. Rosario, edición de la Biblioteca Constancio C. Vigil, 1971, pp. 10-11.

² Harold Bloom. *El canon occidental*. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 35.

³ El intertexto del simbolista belga Maurice Maeterlinck está tratado en los artículos inéditos “Juan L. Ortiz:

promovidas por los poetas que pertenecieron al movimiento. Estas manifiestan su reacción contra el romanticismo y el naturalismo, aunque conservan en varios aspectos el legado del primero. Partiendo de las correspondencias baudelairianas, el simbolismo postula la condición visionaria del poeta que, eco de la exaltación romántica de cuyos excesos había renegado, lo coloca en el lugar del iluminado, capaz de ver señales ocultas que responden a una realidad secreta para el común de los hombres. De allí que la poesía pura, en cierto modo hermética, constituye un cosmos lingüístico gestado por la subjetividad del poeta en consonancia con el ritmo y la melodía universal, concepto de origen neoplatónico y pitagórico. Tal postura implica una exaltación de la sensibilidad, una exacerbación mística en muchos casos apoyada en el uso de sustancias que provocan la experiencia límite. Comprometido con la poesía parnasiana y simbolista, encasillado en ésta por varias historias de la literatura, Mallarmé supera, sin embargo, los límites del movimiento que contribuye a crear. Tanto Mallarmé como Lautréamont (un caso aparte) reniegan de la poesía como huida loca y como fetichismo (el de juego retórico). La vía del delirio vira en ellos a un exceso que es más que lógico.

Es con ese simbolismo francés, el de Mallarmé, que dialoga la poética de Juan L. Ortiz, sin que se pueda comparar, no obstante, con el intelectualismo mallarmeano. Algo que se pone en evidencia, además, por un dato externo, la sucinta producción paralela a la poesía, en el caso de Ortiz.

Con respecto al simbolismo en general, Juan L. Ortiz, con menos dosis de romanticismo (algo que volverá a la poesía argentina a través de algunos representantes de la década del cuarenta), es decir, escabulléndose —al menos retóricamente— de la posición de “iluminado”, adhiere al poder cognoscitivo de la literatura, pero sin renegar de la “realidad visible”. De algún modo aún lo que para el marxismo crítico son tendencias contrapuestas. En este sentido, la “tendencia” de Ortiz sólo es válida por la *resistencia* de su poética y sólo secundariamente por el sentido claro de muchos enunciados; por su sistema, por lo que Adorno llama la “ley formal”, base de su condición autónoma (más allá de su condición heterónoma como hecho social), la que, por otra parte, Ortiz reafirma en sus “comentarios”.⁴ Si su poética convalida la autonomía —“poemas que no eran para ellos” dice en “Guauguay”—, muchos versos dan la cara a la realidad mediata. Tal conjunción anula lo que Adorno señalaba —en parte adscribiendo a una escisión de forma y contenido— como propio de la lírica moderna, que no adhiere a burocracias partidarias. Esta

...implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresivo-depresiva, situación que se imprime negativamente en la formación lírica: cuando más duramente pesa la situación, tanto más inflexiblemente se le resiste la formación, negándose a inclinarse ante ninguna cosa heterónoma y constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio. Su distanciamiento de la mera existencia se convierte en criterio de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico contra la prepotencia de las cosas es una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres...⁵

la medida de los grillos” y “Lenguaje y naturaleza: el paisaje”.

⁴ Juan L. Ortiz. *Obra completa* [Edición anotada por Sergio Delgado. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1996. La sección “Comentarios” reúne quince textos en prosa de Juan L. Ortiz, entre conferencias y publicaciones en periódicos y revistas.

⁵ Theodor Adorno. *Prismas*. Barcelona, Ariel, 1962, p. 56 (citado por Sarlo y Altamirano, *Literatura/sociedad*. Buenos Aires Hachette, p. 147)

La *negatividad*, concepto tributario de Hegel,

...éclate comme de l'intérieur de son imité conceptuelle, puisqu'elle enchaîne-déchaîne-le "réel" et le "conceptuel", l'objectif et le subjectif, et culmine, si l'on veut en trouver une représentation, dans l'ordre éthique: pour être l'*objectivité* même, la négativité est, en même temps et pour cela même le "sujet libre". L'*éthique* qui s'élabore ainsi dans la voie de l'accomplissement de la négativité, est à l'opposé d'une "éthique" si l'on entend par là l'observation des lois. Elle en est la corruption et l'absorption par ce que Hegel révèle et relève l'épuisement du sujet éthique pour le relancer dans un procès de transformation des rapports communautaires et des strates discursives.⁶

Dentro de estos parámetros, lo que Kristeva considera la vanguardia de fin de siglo manifiesta su "revolución" y/o su *negatividad* con una falta de "contenido" socio-histórico.⁷ En esos discursos poéticos, el proceso signifiante se sumerge en la contradicción que es la lírica y/o en la experiencia de su propia eclosión, eclosión del sujeto de esos discursos. La negatividad implica también en Mallarmé la de la unidad signifiante a través de su pulverización en ritmos y timbres que la desplazan tras la sensación.

Por otra parte, en lo que hace a los procesos discursivos, si el simbolismo a secas explotaba la metáfora, en Mallarmé la metáfora se combina con desplazamientos metonímicos. En Juan L. Ortiz, estos van a ser predominantes de acuerdo con sus poemas expansivos, si bien utiliza también condensaciones metafóricas. Esas condensaciones pueden remitirse en casos al aspecto fónico, como sucede con el simbolismo en general, y provocar, como sucede específicamente en la poética de Juan L. Ortiz, una dilución de la nominatividad.

Cette rythmique phonique en même temps que sémantique a pour effet principal de dissoudre l'univocité de la signification et la position de tout objet denoté, au profit d'une "mise en rapport" qui résume la particularité fondamentale du langage.⁸

Al traspasar la linealidad sintáctica, el ritmo abre los agenciamientos, las relaciones al infinito. Se produce entonces una pérdida del referente, de la univocidad semántica, en provecho de la red de asociaciones sostenida en la "música". No obstante, el ritmo translingüístico tiene su soporte en las categorías y funciones sintácticas, conjunto convertido en un campo semántico impersonal llevado por la prosodia y una escansión por fractura (Mallarmé) y/o proliferación (Ortiz) sobre la página convertida en "partitura".

Se hizo un lugar común el decir que se era simbolista en literatura y anarquista en política. Parnasianos y simbolistas no pasaban de ser republicanos moderados con simpatías anarquistas en extrañas combinaciones. Kristeva menciona la revista *Entretiens politiques et littéraires* en la que se preconizaba el advenimiento de una nueva Fe con mayúsculas (que nos remite a la "fe social" de Juan L. Ortiz y a la "razón mística" de Maeterlinck), aunque la ciencia debiera ser su origen y había al mismo tiempo un interés por el budismo. Ahora bien, no hay una actitud consecuente, en la experimentación finisecular aunque reconozca su lógica de ruptura con la simpatía anarquista. A pesar de la "anulación" del sujeto trascendente, de la desarticulación de la lógica sintáctica, de la anulación de toda jerarquía en Juan L. Ortiz, como en la poética con la que dialoga, sigue siendo imperioso el principio constructivo que implica cierto orden (irreducible al fin y al cabo en toda estética):

⁶ Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Paris, Editions du Seuil, 1974. El comentario de Kristeva alude a "la religión estética" de *La fenomenología del espíritu* de Hegel.

⁷ Es cierto que el utópico *Livre* de Mallarmé aspiraba a cubrir todos los registros de pensamiento y acción que atraviesan a un sujeto, sin excluir la historia objetiva. Pero se mostró escéptico y desapegado a la realidad socio-histórica, algo que en el libro imposible iba a tener un carácter revulsivo, como de puesta en escena.

⁸ Kristeva, *op. cit.*, p. 237.

La poesía (...) no requiere comprensión, sino devoción alerta. Y el procedimiento para lograr aquella supone la presencia de una instancia superior a la cual debe obedecer: la idea poética central. Si nos emocionamos poéticamente, es porque tal procedimiento ha rendido con eficacia la calidad poética de dicha idea.⁹

Juan L. Ortiz ve en esa tendencia suscitadora y ordenadora del azar, así como en la reflexión de los poetas sobre ella, un impulso clásico no ajeno a la ciencia y a la técnica, pero con el fin de obtener la “devoción alerta”, concepto (de Antonio Marichalar) al que hace acompañar de una cita de Mallarmé: “Hay que leer mis versos simplemente”.

Desde esta perspectiva, el anarquismo sólo puede acordar limitadamente con la práctica de la escritura o, al menos, queda en un estado de ambigüedad. El *Livre imposible* de Mallarmé son notas y fragmentos. *El Gualaguay*, donde el afán totalizador emerge de la expansión del topónimo, lleva las marcas al principio y al final de “fragmento” y “continúa”. La apertura, sin desmerecer el principio constructivo, niega expresamente la idea de totalidad.

Fuera del concepto que encuadra al movimiento de fines del siglo XIX, Juan L. Ortiz afirma con Goethe que “todo es símbolo” (Peña de Vértice), *todas las cosas dicen algo, quieren decir algo*. Y Goethe hizo una distinción al respecto, que según Galvano Della Volpe sigue siendo válida:

El simbolismo cambia al fenómeno en idea, la idea en imagen, pero de forma que la idea sigue siendo en la imagen infinitamente activa e inagotable, mientras que el alegorismo cambia el fenómeno en un concepto, el concepto en una imagen, pero de forma que el concepto está siempre limitado a la imagen y ha de mantenerse y expresarse enteramente en la misma.¹⁰

Es a esa dimensión semántica a la que apunta el “simbolismo” de Juan L. Ortiz y no a la clave de la metáfora cerrada ni al secreto. Por eso su poesía es difícil, como toda poesía, irreductible al discurso teórico-crítico, pero no hermética. La dificultad de la escritura puede ser achacada a la *fuga* discursivo-referencial, que caracteriza a gran parte de sus poemas extensos. Pero aun cuando la experiencia no sea del todo accesible —por el modo en que se combinan en el discurso poético la experiencia pública con la personal, como en el caso de Montale—, no hay hermetismo de la sensación.

Entre la experimentación y el sencillismo

En cierto modo, Juan L. Ortiz rehace un sincretismo que había sido propio del modernismo, en lo que hace a la conjunción de elementos románticos, simbolistas. Pero en lugar de abreviar también en formas clásicas, se aboca a eliminar lo que aparezca como alarde retórico y parámetros formales rígidos de un modernismo cristalizado. En este sentido su singularidad difiere de una actitud de ruptura expresa más rimbombante, como fue la del martinfierrismo. Al mismo tiempo, coincidirá con éste al renegar de toda artificiosidad ornamental.

Por eso, si bien el modernismo lugoniano abreva en notas impresionistas, el tipo de metáfora gongorina que las contiene y la defensa acérrima (como reacción a la vanguardia) de una “musicalidad” sustentada en la métrica, el acento y la rima nunca serán captados por la óptica orticiano, a pesar de que Ortiz utilizó los dos últimos elementos pero de un modo sutilísimo e inédito.

Si se toma el caso de Carlos Mastronardi, miembro del martinfierrismo pero independiente del experimentalismo vanguardista, amigo y guía de Juan L. Ortiz, se pone en evidencia la diferencia de concreción en una poesía que aparentemente abarca un mismo espacio geográfico. Cultor maniático de la forma —sus poemas tal vez no lleguen a setenta—, Mastronardi ahoga lo que quiso que fuera su obra capital, *Luz de provincia*, en la monotonía de cincuenta y siete cuartetas

⁹ Juan L. Ortiz, “En la Peña de Vértice”, *OC*, p. 1049.

¹⁰ Cit. por Galvano Della Volpe. *Historia del gusto*. Madrid. Alberto Corazón, 1972, p. 105.

alejandrinas. No obstante su despojamiento lingüístico, su excesivo cuidado no lógrala fluidez de los poemas de Juan L. Ortiz, sino que rechaza cualquier apariencia de espontaneísmo, creando un efecto de distancia, una artificiosidad opuesta a muchas de las imágenes tomadas en forma aislada. En él, cierto afán totalizador ahoga las partes. Esa artificiosidad (no adrede, puesto que fue uno de los poetas que desde las revistas *Proa* y *Martín Fierro* intentó desembarazarse de los ripios de un modernismo estigmatizado, sino como extraño efecto de su obsesivo pulimento y del acento en la nostalgia de la infancia) y esa distancia quizá ponen en evidencia la situación de gestación de sus poemas. Después de publicado su primer libro, *Tierra amanecida* (1926), Mastronardi no volvió a salir a la calle mientras durara el día. Como señala Ricardo Herrera a propósito de esa heliofobia, el poeta “se sustraía a la luz que cantaba en ese poema”.¹¹

Por sobre todo, lo que diferencia la poética de Juan L. Ortiz es la búsqueda singular de una eufonía propia, hecha de sus propios hallazgos, que difiere por los procedimientos auténticos, utilizados para ello, de la “música ante todo” de Verlaine. Todo su sistema poético apunta a “eclipsar en las palabras y las sílabas todo aquello que les impida devenir notas musicales; dotar de un halo de indeterminación la referencia a los objetos, con lo cual el mundo pareciera recuperar en espíritu lo que pierde en compacidad”.¹² Ortiz deslinda su empresa de lo que desde el mismo simbolismo al modernismo lugoniano —puntal de la poesía argentina del siglo— es “la música porque sí, música vana”.

No obstante, hay un punto de contacto entre el poeta cordobés y el entrerriano que es la índole impresionista de las imágenes.¹³ Esa actitud impresionista que en Juan L. Ortiz es propia de un discurso inédito abreva en el simbolismo en forma directa, en el modernismo heredero de aquél y en el sencillismo. Hablamos de actitud común, porque si bien existen vinculaciones, no hay *En el aura del sauce* intertextos del esteticismo impresionista de Lugones, como dice a la poeta Juana Bignozzi.

Eso de admirar pero no querer me pasa con los poetas ricos, brillantes, poderosos un poco entre comillas, que manejan un registro amplio. Por ejemplo. Lugones, pero yo no podría sentirme simpáticamente cerca de él como de Carriego o de Fernández Moreno.¹⁴

Guillermo de Torre¹⁵ habla de “fino poeta del litoral”, dueño de un “subjetivismo impresionista, hecho de vibraciones y matices, anímicos y sensoriales”.¹⁶

Ya en una suerte de “presentación” que hacen de Juan L. Ortiz, César Tiempo y Carlos Mastronardi, antes que aquél hubiese publicado su primer libro (*El agua y la noche*, 1933), declaran que:

Estamos frente a un admirable poeta impresionista. Dueño y señor de los matices visuales, destaca verdaderos encantamientos cromáticos. Poco le preocupan las astucias retóricas (...) Libre de sinuosidades barrocas (...) no es de aquellos que se pasan la vida chacoteando adjetivos. Su emoción es un hilado temblor de agua, un milagro insistente, una maravilla retenida y secreta.¹⁷

Más allá del *impresionismo* redundante de tal celebración, el movimiento pictórico del siglo

¹¹ Carlos Mastronardi. *Luz de provincia y otros poemas*. Buenos Aires, CEAL, 1988.

¹² Daniel García Helder. “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”, en *OC*, pp. 127-144.

¹³ Ambos fueron, además, admiradores de Pascoli, el poeta italiano, cuyo intertexto aparece en “Alas” de Lugones.

¹⁴ Juan L. Ortiz. *Juanete poemas* [Antología y reportaje de Juana Bignozzi. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1969, p. 122

¹⁵ Guillermo de Torre. “Prólogo” a la *Antología de la poesía argentina contemporánea* (Selección y notas de César Rosales), Buenos Aires, 1964 (citado por L. Lewkowicz: *Generación poética del 30*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974.)

¹⁶ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁷ César Tiempo y Carlos Mastronardi, “La Literatura Argentina”, Buenos Aires, año II, n°17, enero de 1930, p. 202. (citado por L. Lewkowicz, *op. cit.*)

XIX, relacionado con el simbolismo en literatura y también con la música, implicó en la pintura dos tendencias que están presentes en Juan L. Ortiz (quien transitó además el lenguaje pictórico propiamente dicho):

Una de las normas típicas y fundamentales del impresionismo es la tendencia a reproducir la percepción sensorial pura, no deformada por ninguna interpretación intelectual o emocional; en este aspecto el impresionismo está en correlación con el naturalismo en poesía. No obstante, desde el comienzo, y de una forma simultánea, existe en el impresionismo una tendencia que se manifiesta cada vez más y que es opuesta a la primera: es la tendencia a alterar la coordinación real de los datos sensoriales sobre el objeto representado; en este sentido, el impresionismo, y sobre todo el impresionismo tardío, está ya sobre el mismo camino que el simbolismo poético. La transición entre las dos tendencias contradictorias se hace posible anulando el contorno lineal, y por consiguiente también la perspectiva lineal así como que transformando el contorno en una combinación de manchas de color sobre una superficie. Las dos tendencias contradictorias están designadas por la historia con el mismo nombre: impresionismo. Así ocurre siempre en la historia del arte: ninguna etapa de la evolución corresponde plenamente a la norma heredada de la etapa anterior, sino que crea, violándola, una norma nueva. La creación que correspondiese plenamente a la norma heredada sería una estandarización fácil de reproducir: a este límite se aproximan únicamente las obras epígonas, mientras que una verdadera obra de arte es irreproducible y su estructura es, como hemos mencionado más arriba, indivisible, gracias precisamente a la diversidad estética de los componentes a los que reúne en un complejo único. No obstante, con el tiempo desaparece la sensación de las contradicciones, equilibradas hasta entonces casi violentamente por la estructura: la obra llega a ser realmente armoniosa y bella en el sentido del placer estético no perturbado por nada.¹⁸

La observación minuciosa y la exaltación de la sensación implican ciertos rasgos como el rechazo a todo lo épico, el protagonismo de la luz seguida en distintas horas del día y estaciones, el consecuente uso no realista del color, como las imágenes rosadas, amarillas, azules de Juan L. Ortiz, dotadas del movimiento por el agua donde la luz se refleja, la oscilación de las hojas y las nubes llevadas por el viento. La exacerbación de la sugerencia sonora, que sostiene el sistema poético, tiene sus antecedentes —como señalamos más arriba— en el “impresionismo” de la poesía simbolista.

Las nuevas doctrinas estéticas francesas de la pintura y la poesía pasaron inmediatamente a la música, ámbito en el que también el impresionismo implicó la rebeldía contra el romanticismo, en este caso alemán. Debussy conoció a los principales pintores impresionistas y poetas simbolistas en las “veladas de los martes” de Mallarmé. Intentó suplantar la exuberancia emocional de Wagner y sus epígonos por una música sutil, delicada, discreta, donde esas imágenes preferidas por la pintura impresionista se traducen fluidamente, en contra de las “matemáticas musicales” de las formas alemanas: preludios, nocturnos, arabescos.

En sus manos, se convertían en miniaturas cinceladas cuyos estados de ánimo se cristalizaban en imágenes tales como *Reflejos en el agua*, *La nieve danza*, *Los sonidos y perfumes giran en el aire de la noche*. Resulta significativo su empleo de nombres tomados de los pintores: *images*, *estampes*, *esquisses*. Estas piezas, impregnadas de lirismo, lo revelan como un verdadero poeta de la naturaleza.¹⁹

La discreción, las miniaturas sonoras que hacen a la respiración de la poesía de Juan L. Ortiz, además de vincularse con las estéticas orientales siempre aficionadas al miniaturismo, no son ajenos —dentro de lo limitadas que pueden ser las vinculaciones entre el lenguaje musical y la lengua

¹⁸ Ian Mukarovsky. *Escritos de estética y semiótica en el arte*. Barcelona. Ed. Gil y Gaya, pp. 67-68.

¹⁹ Joseph Machlis. *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires, Marymar, 1975, p. 113.

propriadamente dicha— al impresionismo musical:

No hay que olvidar que yo tengo también un poco del simbolismo en el sentido musical, pero no en la música en sí, diremos lo que puede ser música para los oídos en el sentido literal, sino esa otra música, esa cosa que hay más allá de la música, como el mismo Debussy en la propia música dice, que no es la evocación del silencio sino al sugerencia de algo que está germinando, que va a florecer y que no puede definirse. Es decir el devenir (...) Como los orientales que escriben música que dicen que es lo que más se parece a la vida, porque es transcurso por eso no hay notas dominantes, ni el sentido melódico, ni escalas en el sentido nuestro.²⁰

Pero dijimos más arriba que la actitud impresionista está presente en el sencillismo. Antes de que se desencadenaran las vanguardias argentinas con el ultraísmo²¹ (1921), comienza otro tipo de reacción, muy atemperada, contra el modernismo desvitalizado, convertido en nomenclatura homogeneizadora de un conjunto de clisés, cuyo factor común era una suerte de “gracia ornamental”. Si la vanguardia podría vincularse con una voluntad neobarroca, el sencillismo va asociado a una voluntad neoclásica. Enrique Banchs, Baldomero Fernández Moreno y Alfonsina Storni (en su primera época, posmodernista)²² son algunos de los que en ciertas etapas o poemas se vincularon con esa tendencia relativa a cierto despojamiento, de la que no están exentos algunos momentos de Mastronardi, de Wilcock y otros.

El modernismo buscaba su material en el arte mismo (pintura, literatura), el exotismo, el poema como objeto lujoso (herencia, parnasiana). La primera reacción implicará una vuelta a los objetos pequeños, a los hechos simples de la realidad cotidiana, cierto confesionalismo contenido que el esteticismo modernista relegaba a un segundo plano y que se diferencia —no siempre— de un tono romántico por la ironía sutil. Esa misma actitud contenida se traduce en una reacción conciliadora, que no disimula sus vínculos. Prueba de esto es que el primer libro de Baldomero Fernández Moreno está dedicado a Rubén Darío y que su segundo libro, *Intermedio provinciano*, recibe el reconocimiento de Lugones desde *La Nación*.

La voluntad neoclásica, a la que adscriben muchas líneas diferentes de la poesía del siglo (la poesía de Jiménez, de Eliot, de Ungaretti) radica en una especie de equilibrio sin recargamiento de artificios ornamentales —prosódicos e icónicos (por lo que el artificio mayor fue el despojamiento)—, una poesía más o menos descamada según los casos, y un ajuste de todos los elementos a una imagen principal. Juan L. Ortiz hace una caracterización afín a esa tendencia en su conferencia de la Peña de Vértice de 1934, cuando tenía un solo libro publicado:

Pero el retorno hacia la unidad del poema debía ceñir más estas relaciones o referirlas más rigurosamente a lo que podríamos llamar su centro vital. Veríamos como cada palabra con su perfil, con su color, con su temperatura, con las varias expresiones de su individualidad sensible y psicológica, se subordina a la imagen principal, colabora con su exhalación particular de la atmósfera especial que debe rodear dicha imagen. Anteriormente esta unidad se buscaba por caminos no muy limpios. La poesía moderna ha reducido sus elementos y los ha afinado de tal modo que se hacen casi imperceptibles. Aunque una valiosa parte de ella, con Valéry y sus discípulos, se expresa en metros regulares, otra no menos valiosa piensa, con Juan Ramón, que para que la poesía sea lo que nosotros queremos, es el verso libre, blanco, desnudo; y para que sea

²⁰ Juan L. Ortiz en el reportaje de Juana Bigozzi, pp. 132-133.

²¹ En 1921, Borges se convierte en difusor de la vanguardia europea a través de la revista mural *Prisma* (en la que colaboran Guillermo de Torre y González Lanuza) y de una suerte de manifiesto titulado “Ultraísmo” que se publica en la revista *Nosotros*.

²² Recordemos que con *Árbol de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938) Alfonsina Storni da un giro estético que la aleja de sus resabios modernistas (si bien con muchos poemas que anuncian un cambio y que tienen un tono irónico, diferente) y se coloca tardíamente en la vanguardia argentina.

lo que ella quiera, el consonante, el asonante, la medida y el acento exactos.²³

La cita requiere de un paréntesis, puesto que reafirma la paradoja que suscita *En el aura del sauce*, la de una convivencia de dos series tradicionalmente consideradas por un afán ordenador como clasicismo y barroquismo, tradición y experimentación, orden y aventura. No hay que perder de vista que la *levedad* orticiana es producto de una acción sobre la lengua y el discurso poético, es decir, su levedad supone el artificio empleado para producir ese efecto, un trabajo de contención asociado muy sutilmente a la voluntad neoclásica que en cierta medida suscribe Juan L. Ortiz en aquella conferencia. Pero esa contención se opera en el marco de un sistema poético propio que entroncará con la serie de la aventura en muchos de sus términos, adscriptos al denominador común de “singularidad”. Específicamente, el flujo del discurso poético en expansión, no contenido en este aspecto se hace evidente a partir, sobre todo, del poema “Las colinas”. Pero tanto éste como otros, “Villaguay”, *El Gualaguay*, no dejan de remitir, como efecto de lectura, después de la deriva a ese principio semántico-icónico-constructivo que sólo así expandido ha podido referirse. Delfina Muschietti,²⁴ por ejemplo, refiere en un artículo cómo Ortiz está presente con Girando en la poesía de poetas neobarrocos de los últimos veinte años. Y en esa misma línea más atrás ubica a Herrera y Reissig en las antípodas del modernismo epigonal rígido, poniendo de manifiesto ciertas consonancias “barrocas” con la poesía de Juan L. Ortiz y asociándolo con el cometido de Darío de flexibilizar el castellano.

El sencillismo aún cierta “intimidad” y “sensualidad” a lo que sería la actitud mimética clásica, a través de la expresión del sentimiento unido a veces a la anécdota, a lo narrativo con descripciones impresionistas. Predominan las imágenes sensoriales. En esa estética equilibrada entre realismo objetivista y subjetivismo, la textualización de la vida cotidiana abarca tanto espacios naturales, como urbanos. Como un modo de hacer imperceptible todo procedimiento, el sencillismo intenta una transparencia lingüística apelando a un lenguaje cotidiano. Por eso la sintaxis y la puntuación se mantiene regularmente. Las metáforas evitan las asociaciones inesperadas. No obstante el verso libre alterna con formas clásicas y el uso de la rima.

La sencillez como conducta estética habría de preparar, en cierto modo, “el gran golpe de las novísimas vanguardias”²⁵ y después llega a convivir con ellas. Delfina Muschietti ubica al sencillismo entre 1910 y 1930.²⁶ César Fernández Moreno acota más ese período:

El sencillismo es históricamente, esa escuela suscitada por él [Baldomero Fernández Moreno], y floreció en la Argentina desde 1915 hasta 1925. Sistemáticamente, bastará con decir que el sencillismo es la forma lírica del realismo argentino (la épica podría ser nada menos que la poesía gauchesca), y que en él se anticipa la corriente de poesía existencial impulsada hoy por nuestras dos últimas generaciones de poetas.²⁷

La periodización dejaría fuera a poetas que tuvieron una tendencia semejante, aun manteniendo su singularidad, como es el caso de Enrique Banchs²⁸ que publica entre 1907 y 1911.

²³ Juan L. Ortiz, “En la Peña de Vértice”, *OC*, p. 1051.

²⁴ Artículo inédito: “La vanguardia del modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los 80”.

²⁵ Francisco Luis Bernárdez, citado por César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 114.

²⁶ *Poesía argentina del siglo XX* (Selección, introducción y notas de Delfina Muschietti). Buenos Aires, Colihue, 1982.

²⁷ César Fernández Moreno considera tres etapas en la poesía de su padre, de las cuales la estrictamente sencillista sería la primera, desde *Las iniciales del misal* (1915) a *Por el amor y por ella* (1922): *La realidad y los papeles*.

²⁸ Según Mastronardi, “Banchs, entre los poetas argentinos por entonces vivientes, era su predilecto. Proclive al intimismo, como entonces se decía, sospecho que Almafuerte le parecía demasiado asertórico y Lugones demasiado brillante. Tendía naturalmente al medio tono y al matiz”: Carlos Mastronardi. *Memorias de un provinciano*. Buenos Aires, ECAS, 1967, p. 96.

En su primer libro, *Las barcas*, todavía hay abundantes elementos modernistas y el último, *La urna*, es un conjunto de sonetos sobre un amor imposible que fueron vinculados al *Cancionero* de Petrarca. La abstracción y el tono reflexivo en aquél se vuelven predominantes, alejándolo mucho de la actitud que estamos reseñando. Es en los libros intermedios, *El libro de los elogios* (1908) y *El cascabel del halcón* (1909), donde se pueden encontrar poemas de un tono sencillista simultáneo o alternado con versos de arte mayor y temas librescos, como “El elogio de los ojos asombrados”, “El elogio de la casa pobre”, “Balbuceo”. Por eso es conveniente hablar de tendencia o actitud, antes que de escuela, proveniente de ese “modernismo refrenado”. No obstante, la catalogación como *ismo* surge con la poesía de Fernández Moreno y determina acólitos directos, incluye a poetas del interior como Juan Carlos Dávalos y hasta miembros de Boedo que se empeñan en hacerlo suyo, como Enrique Amorim.

En la caracterización que hace de esta poesía, César Fernández Moreno agrega el rasgo de la brevedad, aunque sus fundamentos sean muy relativos:

Sólo la reducción del objetivo lírico a la mera imagen (caso del haiku o al apunte realista (caso del sencillismo). permite realizar poesía en la extremísima brevedad (op. cit).

A esa brevedad se aproxima también Lugones en *El libro de los paisajes*, quien pega un salto filo-sencillista al pasar de *Odas seculares* a este otro libro con composiciones de cuatro versos. Pero de sus paisajes, puede decirse lo mismo que de gran parte de los de Mastronardi, aunque entre ellos haya diferencias. Borges²⁹ —cita C. Fernández Moreno— lo ha señalado con nitidez. En Baldomero, el paisaje

...es de una insuperable autenticidad. Lo transmite de un modo tan inmediato que sus lectores suelen olvidar las palabras traslúcidas que han operado esa trasmisión y no reparan en el arte exquisito —y casi imperceptible— que las ha congregado y organizado... Lugones, como Edgar Allan Poe, como Chesterton hacía otra cosa: Lugones inventaba paisajes. (Op. cit.)

Una lógica excesiva, de metáforas juguetonas, adjetivos que, “cuando no dan vida, matan” y rimas que suenan ridículas (de las que no estaba exento Fernández Moreno) —como la de “feliz” con “perdiz”— crean esa distancia.

De modo que el gesto sencillista de Juan L. Ortiz sólo coincide tangencialmente con esta caracterización y coexiste con otros más propios de una poesía experimental, si bien desvinculados de la vanguardia. La voluntad neoclásica deriva en Juan L. Ortiz hacia una expansión del discurso poético que se aleja absolutamente de la concisión sencillista. El realismo de esa actitud se encamina a una “pérdida referencial”, una diseminación de los referentes, sin por ello caer en la abstracción ni el hermetismo. Por lo tanto, la mirada sobre lo pequeño y cotidiano se abre semánticamente a una dimensión socio-histórica, cultural que va más allá de lo observado, sin volverse declamatoria. El respeto por la puntuación se exagera hasta incorporar modificaciones y nuevas funciones de los signos, muchos de ellos anti-líricos por naturaleza. El predominio del verso libre en una poesía *espacial*, contrasta con el predominio de formas fijas de los poetas antedichos. La transparencia lingüística convive con acumulaciones de adverbios, neologismos y galicismos. Y, lo que es fundamental, su subjetivismo impresionista logra el efecto de sensaciones dichas por nadie.

²⁹ Jorge Luis Borges. “Veinticinco años después de *Las iniciales del misal*. *El Hogar*. Buenos Aires, 14 de abril de 1940.