

En el aura de las palabras

La significación literaria de la imagen de Juan L. Ortiz y Juan José Saer

Autor:

Prestifilippo, Agustín Lucas

Tutor:

Vernik, Esteban

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios

Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

**En el aura de las palabras. La significación literaria de la
imagen en Juan L. Ortiz y Juan José Saer**

Agustín Lucas Prestifilippo

Director: Dr. Esteban Vernik

Co-Director: Dr. Ezequiel Ipar

Fecha: 14 de agosto de 2014

A Julia

Agradecimientos

Esta tesis no podría haberse escrito sin la ayuda, inspiración y colaboración de muchas personas que me acompañan a diario en mis indagaciones y preocupaciones. Principalmente, quisiera agradecer la generosidad en la lectura y los comentarios de mis directores de tesis, Esteban Vernik y Ezequiel Ipar. Cada uno de ellos, desde los días en los que asistí a sus clases hasta el presente de su acompañamiento han dejado un sello imborrable en mi formación.

Agradezco principalmente a mi madre y a mi padre, por su amor, apoyo y confianza. Deseo también agradecer a mis amigos Lucía Wegelin, Santiago Roggerone, Alexis Gros, Nicholas Rauschenberg y Francisco Hermo, con quienes en distintos momentos de la elaboración de esta tesis he podido tener valiosas conversaciones y, sobre todo, comprobar la amistad también en el modo de producir conocimiento. No podría dejar de agradecer a mis compañeros, Rodolfo, Eliana y Gastón, por el aprendizaje político incalculable que a su lado he experimentado en la lucha que nos une.

Por último quisiera agradecer al equipo de docentes y no docentes de la Maestría en Estudios Literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por su ayuda y disposición constantes.

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos realizar una investigación comparativa de las obras de Juan L. Ortiz y Juan José Saer a partir del problema de las relaciones que establece la literatura con su exterior. Con tal propósito, analizamos una serie de temas y procedimientos formales en algunos textos en los que esa cuestión aparece ligada a la aparición de "imágenes". El objetivo central de este análisis intenta demostrar que la imagen, aun en sus distintas formas de aparición en ambas obras, evidencia un exterior constitutivo al sentido del texto: el proceso olvidado de su producción y, por lo tanto, aquello que debe excluir la lectura a los fines de comprender lo que se dice. Ese movimiento, que Ortiz y Saer denominan "aurático", distancia de sí mismo al sentido, abriendo la lectura del texto literario a conflictos que tensionan desde dentro la cultura en la que los escritores inscriben sus obras. Finalmente, analizamos por qué la problematización de la autonomía de la literatura no significa en ambos autores la posibilidad de disolver su diferencia de la cultura política nacional.

Palabras clave: Imagen, Autonomía literaria, Juan José Saer, Aura, Juan L. Ortiz, Cultura política

Índice

Introducción	7
Primera parte: En el aura de las palabras	
1. La voz poética en el diferendo histórico de la literatura argentina	21
a) Ni refinamientos decadentes ni novedades de circo	23
b) La independencia de las palabras	30
2. La orilla que se abisma	38
a) Brumoso sentido	40
b) La fidelidad interior	45
c) Arte de narrar	51
3. En el aura de las palabras	57
a) Imágenes de paisajes: ¿interpretar o describir?	59
b) Dar a ver: luces, sombras, manchas	64
c) Carácter enigmático	74
Sintaxis	74
Evidencia aurática	81
Segunda Parte: Perseverancia de una lógica de las formas	
4. El juego de la narración y la pasión de la distancia	89
a) Las dos perspectivas del juego	91

b) Repetir, diferir	94
c) "Hermetismo programático"	98
d) "Carambola": cortes y continuidades	101
5. Sobre la poesía	105
a) Un largo poema narrativo en verso libre	107
b) Palimpsestos	114
6. Imágenes irrefutables	121
a) La zona de lo perceptible	123
b) La mirada como ventana del alma	133
c) Imágenes en blanco: sobre la indeterminación de la narración	142
Conclusiones	153
Bibliografía	165

Introducción

El canon y la obra

Las firmas de Juan L. Ortiz y de Juan José Saer ocupan en la historia de la literatura argentina del siglo XX un lugar reconocido. Sus obras han sido largamente comentadas y discutidas. A diferencia de los primeros años de sus producciones, se ha alcanzado un amplio consenso en torno a su valor literario. En este escenario, el valor atribuido a sus producciones textuales parecería no admitir en nuestros días margen para su discusión. Lejos nos encontramos de la situación de exterioridad en la que las poéticas de ambos se presentaban ante las tradiciones consagradas de la literatura argentina. Baste recordar la actitud refractaria adoptada por Ortiz en su hogar de Gualeguay, “su vida retirada, ejemplar y silenciosa”,¹ aislado del circuito dispuesto por la esfera literaria nacional centralizada en Buenos Aires, armando artesanalmente sus poemarios de pocos ejemplares, destinados a amigos y a suscriptores. Por qué no traer a memoria, al lado de esta liberación orticiana de tuteladas editoriales y críticas, la negativa saeriana a inscribirse sin más en los linajes que consideramos *nuestros*.² En el presente, por el contrario, parecería extenderse una distancia que separa aquella exterioridad a la cultura literaria de su incorporación domesticada en las instituciones.³ Desde el momento en que ellos entraron a formar parte de una “obra”, y este momento difiere en ambos casos,⁴ es posible vislumbrar el proceso de su canonización.

¹ Veiravé, Alfredo, “Retrato del maestro”, en: *Crisis*, N° 39, 1976, p. 65.

² Saer piensa mayormente en aquellas poéticas que formaron parte del *Boom* latinoamericano de los años sesenta. Cfr. Rama, Ángel, “El *Boom* en perspectiva”, en *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

³ Así, por ejemplo, en 2013 la Fundación Filba organizó su Segundo festival de literatura Filba Nacional en la Ciudad de Santa Fe, dedicándolo a Juan L. Ortiz y Juan José Saer. Véase: Carelli Lynch, Guido, “Saer y Ortiz, otra vez juntos y a orillas del Paraná”, en: *Revista Ñ*, 22 de Marzo de 2013; Frieria, Silvina, “Un río que nunca es el mismo”, en: *Página 12/Espectáculos*, 27 de febrero de 2013; Lojo, Martín, “Las letras en cuestión”, en: *La nación*, 28 de marzo de 2013.

⁴ El retorno a la democracia traería aparejado un paralelo reconocimiento del valor literario de ambos escritores. Lo constatamos en sendos indicios. Podrá recordarse la inclusión de Juan L. Ortiz en la reconstrucción de la tradición de la poesía argentina de Tamara Kamenszain en el influyente *El texto silencioso* –publicado en México en 1983– como el dossier del primer número del flamante *Diario de poesía* dedicado en 1986 dedicado al poeta entrerriano. La acumulación de artículos dedicados a Saer en *Punto de vista* a fines de los años setenta y principios de los ochenta aparece como ineludible a la hora de pensar la “canonización” de su firma. Sin embargo, es cierto que la figura de “maestro” adjudicada a Juan L. Ortiz sería el resultado de una construcción fruto del vínculo de jóvenes escritores santafesinos con el entrerriano que desembocaría en la publicación de *El aura en el sauce* en 1970-1971 por el sello rosarino Biblioteca; mientras que, en el caso de Saer, el pasaje del culto de un ámbito intelectual de público restringido al reconocimiento

Ella tampoco condujo en ambas firmas a los mismos resultados. Es evidente que a la hora de iniciar un estudio comparativo de las obras de Juan L. Ortiz y Juan José Saer, no son meramente las diferencias internas las que dificultan la tarea. Además de las especificidades de cada caso, de las formas poéticas que los autores han elegido para producir literatura, además de las diferencias lexicales, de “estilo”, se suman también las diferencias externas. El peso de la balanza que tira para abajo a una de las partes no habla, claro está, de una jerarquía de valor entre ambas expresiones, sino más bien de las diferencias de recepción empírica que es posible constatar a lo largo de los últimos años.

Es probable que una de las razones que facilitó la más efectiva aculturización de la obra de Saer haya sido, a diferencia del caso de Ortiz, su insistencia en el trabajo con las formas literarias de la narrativa. No obstante, Ortiz también ha logrado ganar su lugar en los panoramas actuales del "canon modernista" de la literatura argentina. Existen indicadores elocuentes al respecto. Los textos de Saer son re-editados con automática periodicidad.⁵ A su vez, los poemarios de Juan L. han sido recopilados en su *Obra Completa*, la cual ya cuenta con dos ediciones a cargo de la editorial de la Universidad del Litoral. Esto permitiría hacer extensible no solamente a Saer, sino también a Ortiz, el calificativo de “firmas del consenso”. Pero junto a la constante reedición de la obra de Saer en diferentes idiomas, el pasaje del desconocimiento a su canonización lo podemos entender en base a la recepción de sus textos en los órganos de difusión de la crítica literaria argentina.

La sospecha que motiva la identificación de Ortiz y Saer con la noción de firmas del consenso sostiene que desde la inclusión de Saer en las colecciones del Centro Editor de América Latina a comienzos de los años ochenta, la introducción de sus textos en los programas de las asignaturas universitarias de literatura argentina del siglo XX,⁶ así como su valoración militante por parte de órganos de discusión literaria como *Los libros y Punto*

del “gran público” dataría del contacto con el editor Alberto Díaz en 1984 gracias al cual podría publicar su obra en Alianza y, luego, en Seix Barral.

⁵ Las referencias a la recepción argentina de la obra de Saer las extraemos de: Dalmaroni, Miguel, “El largo camino del «silencio» al «consenso». La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987), en: Saer, Juan J., *El entonado – Glosa*, Córdoba-Poitiers, Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA, 2010, pp. 660-663.

⁶ Gerbaudo, Analía, “Demarcaciones, enseñanza y literatura argentina (derivas de una conversación sobre *El río sin orillas*)”, en: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011.

de vista,⁷ se ha hecho de su firma un emblema hegemónico en el campo de la literatura nacional de las últimas décadas. Esto sería corroborado rotundamente pasando revista a los textos de homenaje publicados luego de su desaparición física, cuyo hito podría identificarse en la propuesta del escritor de Serodino como Premio Nobel de Literatura 2005.⁸ En base a esta sospecha, se sostiene, se vuelve perentorio colocar los pilares de la oposición que oficie de base a interpretaciones de las nuevas disidencias.⁹

Ahora bien, es posible que en los debates sobre el canon literario de los últimos años en la Argentina se oblitere, por el uso no reflexivo de las categorías uso, la posibilidad de renovados modelos de interpretación de los textos de estos autores. Consideremos el concepto, fundamental aunque solapado, a partir del cual procede la desconfianza ante los programas literarios de Ortiz y Saer –el concepto de *obra*. Cabría preguntarse, en principio, cómo entender esta categoría. ¿Como un modo de entender la ontología del hecho literario? ¿Como el efecto de un desenvolvimiento histórico de recepción? Efectivamente, la noción de obra permite pensar la unidad de una multiplicidad; subsume los particulares en una identidad que permite que se “sostenga en la mano”.¹⁰ Pero también ella habla sobre los efectos de recepción en la canonización y, por lo tanto, más sobre *aquellos* que leen que sobre *aquello* que se lee. En este sentido, la obra es y no es una categoría de esencia del objeto. Resultaría demasiado hablar de obra. Tanto el trabajo artesanal de Ortiz con sus libros, dejando en cada uno de ellos las marcas de su proceso de producción, como el actual trabajo de crítica genética con los "Archivos Saer",¹¹ hace evidente que esta categoría pierde de vista lo esencial. Sin embargo, también, resulta demasiado poco hablar de obra.

⁷ Gramuglio, María T., “Las aventuras del orden. Juan José Saer, *Cicatrices*”, en: *Los Libros*, N° 3, [1969], Edición facsimilar, Biblioteca Nacional, 2011; Sarlo, Beatriz, “Saer, Tizón, Conti. 3 novelas argentinas”, en: *Los libros*, N° 44, [1976], op. cit.; Gramuglio, María T., “Juan José Saer: el arte de narrar”, en: *Punto de vista*, N° 6, 1979; Sarlo Beatriz, “Narrar la percepción”, en: *Punto de vista*, III, N° 10, 1980; Gramuglio, María T., “La filosofía en el relato”, en: *Punto de vista*, N° 20, 1984; Sarlo, Beatriz, “La condición mortal”, en: *Punto de vista*, N° 46, 1993; Sarlo, Beatriz, “El mejor. Juan José Saer (1937-2005)”, en: *Punto de vista*, N° 82, 2005.

⁸ Véase los textos reunidos en: Goloboff, Mario, “Juan José Saer (1937-2005)”, en: *Orbis Tertius*, N° 11, 2005.

⁹ Véase al respecto: María Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez, Beatriz Sarlos, “Literatura, mercado y crítica. Un debate”, en: *Punto de vista*, N° 66, 2000, p. 2; Contreras, Sandra, “Introducción: relato y supervivencia”, en: *Las vueltas de Cesar Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002; así como Avelar, Idelber, “*Bildungsroman* en suspenso: ¿A quién todavía enseñan los relatos y viajes?”, en: *Alegorías de la derrota*, Santiago, Cuarto Propio, 2000.

¹⁰ Barthes, Roland, “De la obra al texto”, en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.

¹¹ Saer, Juan J., *Papeles de trabajo I*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011; Saer, Juan J. *Papeles de trabajo II*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013.

Aquí no utilizamos ese concepto simplemente como un atajo para nombrar aquello que ambas tienen de conjunto. Nuestra tesis, de hecho, procurará demostrar cómo aquello que obra en las series configurando su identidad como obras impide simultáneamente la identificación de sus partes como partes en un todo homogéneo. La obra es una unidad cuyas partes no tienen parte. La pulsión que en ella obra es la obra.¹² No unifica sino al precio de fragmentar, puesto que las partes, que deberían componer esa unidad, contradicen el principio de unificación. Desgajándose, ellas, dificultan su incorporación en un todo equilibrado.

Ubicar las obras de Juan L. Ortiz o de Juan José Saer en la biblioteca de los autores canonizados, bloquearía la posibilidad de una genuina experiencia que ambas suscitan. En el camino que conduce a la identificación de procesos históricos de recepción empírica y operaciones textuales, perdemos, necesariamente, las vías de acceso a la experiencia contemporánea de sus obras: la experiencia de que las des-obra.

Una literatura total: series, dispositivos

Sin embargo, no se ha remarcado con suficiente detalle en qué sentido es posible reconocer el *lugar* desde el que ambas obras se escriben. Se ha sostenido que ambos configuran un linaje modernista en la literatura nacional.¹³ Inmediatamente, cabe preguntarse cuáles son los elementos que permiten semejante afirmación.¹⁴

Es sabido que ambos escritores provienen del Litoral argentino. Ortiz pasa casi toda su vida entre Gualeguay, Villaguay y Paraná, en la provincia de Entre Ríos. Saer nace en Serodino, Santa Fe, y viajará “por circunstancias ajenas a su voluntad” a París en 1968. Sus

¹² Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

¹³ Dalmaroni, Miguel, “Irresponsables, de Mansilla a César Aira”, en: *Una república de las letras*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, p. 227; Dalmaroni, Miguel, “El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer”, *Revista Estudios*, N° 36, 2011, p. 84; Prieto, Martín, “El canto de las estrellas”, en: P. Ricci (comp.) *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

¹⁴ Varios son los autores que se han detenido en aspectos compartidos por ambas obras. La mayoría de esas lecturas, con una excepción, han sido expuestas en artículos de revista o de diario: Gola, Hugo, *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*, México, Mangos de Hacha, 2010; Aguirre, Osvaldo, “La vigilia del poeta”, en: *Página 12/Espectáculos*, 19 de junio de 2005; Prieto, Martín, “En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina”, en: J. L. Ortiz, *Obra completa*, Introducción y notas: Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, segunda edición, 2005, pp. 120-124 (en adelante, se cita como *O.C.*); Dalmaroni, Miguel, “Los aros de acero de la sortija”, en: P. Ricci, comp., *Zona de prólogos*, op. cit., pp. 82 y 89; Delgado, Sergio, “Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer”, en: Saer, Juan J., *El entenado – Glosa*, op. cit., pp. 699 y 703.

narraciones son, no caben dudas, los mejores testimonios de la transformación de este espacio de nacimiento en lugar de enunciación. Los poemas de Ortiz describen ambientes del paisaje fluvial del Litoral, concretamente de la provincia de Entre Ríos, mientras que los textos de Saer transcurren mayoritariamente en esa zona indeterminada de los paisajes urbanos y campesinos de Santa Fe. La cercanía del origen, también se sabe, ha propiciado una relación de comentario entre ambos. Del mismo modo en que el poeta entrerriano le dedica un poema con motivo de su casamiento, así también Saer visita repetidas veces la morada de Ortiz, dedicándole su “único” libro de poemas, un ensayo de interpretación en su homenaje,¹⁵ y hasta un personaje en la saga ficcional (i. e. Washington Noriega).¹⁶

Tendiendo cortocircuitos entre sí, las dos series que corresponden a lo que llamamos obras, configurando este espacio de enunciación ambivalente, dificultan un abordaje que entienda como externa a la diferencia entre texto y comentario. Por simple diferencia generacional, sería sencillo conjeturar la afirmación de que la literatura de Saer comenta transversalmente la obra de Ortiz. La imagen de un ritual de iniciación con la que Saer describe sus visitas al poeta entrerriano parecería corroborar esta hipótesis. Sin dudas, la diferencia de edad colaboró en la construcción de una continuidad en la cual primero aparece el maestro y, luego, el discípulo. Sin embargo, ella, la cercanía del origen, no posee toda la verdad. Suspender los presupuestos de fondo en el uso de nociones como ésta, de las cuales se derivan las tesis históricas sobre la influencia sobre la producción de Saer por parte de Juan L., implicaría que también podríamos leer la poesía orticiana como una extensa variación sobre la obra saeriana. Contrariando la progresividad de la narrativa histórica, los textos orticianos y los textos saerianos se alumbran recíprocamente.

Por lo tanto, una tesis que, aunque no suscriba al desprecio de Valéry por los documentos históricos,¹⁷ aborde a sus materiales en sus pretensiones de validez, obliga a conducirse en el plano de inmanencia del nivel textual. En éste se vuelve, al mismo tiempo, más visible y más enigmática las determinaciones de la relación entre ambas series. Si, a pesar de sus diferencias, ellas producen cortocircuitos, es porque asumen las complicaciones de hacer del procedimiento de la subversión del límite, de la expansión de

¹⁵ “Juan”, en: Ortiz, Juan L., *O. C.*, op. cit., p. 106.

¹⁶ Para esta interpretación de Washington Noriega como figura intertextual, véase: Sergio Delgado, “La verdad y la nada”, en *Punto de vista*, N° 66, 2000.

¹⁷ “Todo lo que la historia puede observar es insignificante”. Valéry, Paul, “A propósito de Adonis”, en *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995, p. 66.

sus formas literarias, un principio de construcción privilegiado. Si, como sostiene Saer, la tarea literaria descansa en “obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación”¹⁸ (en Saavedra, 1993: 179) entonces, ya no podemos atribuir una identidad *a priori* ni a la poesía ni a la prosa narrativa. Las orillas que separan la poesía de la narrativa son, en ambos, motivo de una interrogación repetida, en la cual las partes logran acercarse para expelerse impidiendo decidir si la identidad de sus obras permite ubicarlas en una taxonomía diferenciada entre poesía y prosa narrativa. Al problematizar el lugar que les toca en tanto partes, las series que hacen a lo que llamamos obras de Juan L. Ortiz y de Juan José Saer producen una literatura total.¹⁹

No obstante, la tendencia a exceder los límites que distancian los géneros literarios no parecería obedecer al viejo sueño wagneriano. De serlo así, entenderíamos a sus obras como partes de un litigio resoluble bajo la forma de la colaboración en la que resulta imperioso pensar a la prosa y al verso como interlocutores que comparten un mismo espacio de comunicación. Haríamos del lugar a partir del cual hablan las obras un espacio de equivalencia discursiva, desde el que fuese posible operar medidas y reducciones de lo diferente a lo mismo. Tampoco podríamos entender, como pareciera leerse algunas veces en la poética de Ortiz, estas expansiones como medios en busca de una armónica unidad.²⁰ Por el contrario, leer sus obras como modos de una literatura total no implica perder la incontinencia que las caracteriza, sino que, como veremos en esta investigación, es precisamente por esta desmesura que acudimos a una acepción, específica, de totalidad.²¹

En un sentido muy determinado, y en concretas ocasiones, las series componen dispositivos. El dispositivo Ortiz/Saer no podría leerse, decíamos, desde un plano de colaboración dialógica entre texto y comentario, sino bajo el prisma de “una extraña dialéctica” en la cual descubrimos un irresoluble: “Puestos por lo que duren frente a frente,

¹⁸ Saavedra, Guillermo, "Juan José Saer. El arte de narrar la incertidumbre", en: *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 179.

¹⁹ Veiravé, Alfredo, “La obra total de Juan L. Ortiz”, en: *Hispanamérica*, N° 8, 1974.

²⁰ Cfr. Gola, Hugo, “El reino de la poesía”, en: Ortiz, Juan L., *O. C.*, p. 106.

²¹ Al respecto explicita Derrida que una “ruptura decisiva” con el concepto de totalidad fracasaría indefectiblemente, consignando en cambio una tarea paradójica para el pensamiento crítico: recurrir estratégicamente al concepto de totalidad, admitiendo a su vez que este recurso funcionará como un obstáculo. En: *Posiciones*, Barcelona, Pre-Textos, 1977, p. 18.

el texto y su monstruoso comentario se reflejan uno al otro reproduciendo al infinito sus brillos y sus sombras”.²²

Pero también sus obras, en la relación que mantienen consigo mismas, responden a la problematización de la relación de jerarquía entre texto y glosa. Sus textos contienen ya sus comentarios, y aparecen como “conciencias desgarradas”²³ en las que su reflexividad escenifica el conflicto de (y con) su otro. Es por la tensión que origina el comentario de sí mismos en donde su interior se abre a lo que no son, que los textos de Ortiz y los de Saer admiten ser leídos bajo el prisma de un dispositivo.

El dispositivo Ortiz/Saer, por lo tanto, demanda ser leído a la manera en que damos vuelta un guante.²⁴ Más allá de la linealidad prosaica, lo que corresponde a esta totalidad es, tal como sostuvo Eliot, su reversibilidad.²⁵ Sólo así será entendible el sentido de esta dialéctica sin asumir el cuestionable supuesto de una instancia reductora en donde queden amenazadas las singularidades. Ahora bien, si no deseamos perder aquello que otorga a las series de este conjunto su característica especificidad, un enfoque que trascienda las interpretaciones históricas deberá demostrar el relieve de las instancias de cortocircuito en las que ambas se tocan.

Paranatellon

Todo estudio crítico sobre la producción de un escritor se enfrenta a la sobreabundancia de su objeto.²⁶ Incluso ahí donde se privilegia un enfoque micrológico, en donde el objeto se reduce a un solo texto, éste desborda a la interpretación en sus

²² Saer, Juan J., “Dispositivo Genet/Sartre”, en: *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 135; Cfr. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, “¿Qué es un dispositivo?”, en: *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990.

²³ De Man, Paul, “The Rethoric of Temporality”, en: *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 222.

²⁴ “¿qué es la descendencia en el orden del discurso y del texto? (...) la pertenencia histórica de un texto nunca es una línea recta. Ni causalidad por contagio”. Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986, p. 133.

²⁵ “The necessity that he (the poet) shall conform, that he shall cohere, is not onesided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. (...) the past should be altered by the present as the present is directed by the past”. Eliot, Thomas S. “Tradition and the Individual Talent”, en: *Perspecta*, Vol. 19, 1982, p. 37.

²⁶ En relación a esto se preguntan Retamoso y Piccoli: “¿De qué modo ha de aproximarse el ensayo a una obra como la de Ortiz, de qué modo ha de adentrarse en su inexplorada vastedad (pues, preciso es decirlo, la obra de Ortiz, apenas comienza a ser leída...)?”. “Juanele: del aura hacia la linde”, en: *Xul*, N° 12, 1997, p. 66.

diferencias internas infinitesimales. Ante la inevitable práctica de seleccionar de ese exceso una parte y articularla en serie, la interpretación no puede sino reconocer el momento antológico que la precede y la hace posible. Pero entonces, ¿no se haría susceptible de duda el ensayo de la crítica de, mediante la interpretación de algunos textos, emitir enunciados cuyo objeto sea algo tan abarcador como lo que el concepto de obra supone? ¿No se caería en la falta de incumplir, allí donde se procura hablar de obra, en la regla cartesiana de exhaustividad?²⁷ Cabría responder a esta razonable sospecha mediante la dificultad que se reconoce en fundar una tesis de interpretación crítica sobre un criterio cuantitativo. Una palabra, un sintagma, un procedimiento, una estrategia, no significarán más o menos por el número de sus ocurrencias. Admitir un rasgo como definitorio de una obra, será el resultado, por el contrario, de la inserción de una unidad lingüística en un conjunto de relaciones.²⁸ Esto se hace más visible allí donde la lectura procura trazar líneas transversales que permitan interpretar, al mismo tiempo, las producciones de dos escritores.

De la obra de Juan L. Ortiz hemos seleccionado una extensa lista de poemas, que proceden de períodos históricos distintos y que responden a criterios editoriales también diversos. Desde "Sí, las rosas", (*El alba sube*, 1933-1937), o "Fui al río..." (*El ángel inclinado*, 1937), pasando por "Ah, mis amigos, habláis de rimas..." (*De las raíces y el cielo*, 1958), o "Me has sorprendido" (*La orilla que se abisma*, 1970), hasta "Guauguay" (*En el aura del sauce*, 1970-1971), o el libro-poema *El Guauguay*. Incluso nos atrevemos a analizar un poema inédito, titulado "Es cierto...?" (Inédito, publicado en *Xul*, n° 12, 1997). De la obra de Juan José Saer analizaremos temas y procedimientos de narraciones como *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie nada nunca* (1980), entre otras, así como también tendremos la oportunidad de indagar en algunos relatos, como "La mayor" o "Recepción en Backer Street", incluidos en algunos de sus libros de cuentos.

Por lo tanto, no hace falta decir que este trabajo también será una modesta contribución al "Paranatellon";²⁹ vale decir: una antología comentada de autores del "parnaso litoraleño". Lo que supone que a la hora de dar con los perfiles de una

²⁷ La regla cartesiana de exhaustividad reza del siguiente modo: "hacer en todas partes enumeraciones tan completas y revistas tan generales que estuviese seguro de no omitir nada".

²⁸ "Las «generalizaciones» del lenguaje crítico están vinculadas en la extensión de las relaciones de las cuales forma parte una notación, no con el número de las ocurrencias materiales de esa notación". Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 70.

²⁹ Véase: Saer, Juan J., "La mayor" y "Amigos", en: *Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.

problemática específica como hilo conductor de una lectura comparativa de las obras de Juan L. Ortiz y de Juan José Saer aparecerán también otros nombres, cercanos en algunos casos y lejanos en otros.

La significación literaria de la imagen

La posibilidad de entender legítimamente el movimiento que configuran las obras de Juan L. Ortiz y Juan José Saer como una literatura total depende de la precisión de aquellos niveles de contacto en los que ambas series hacen cortocircuito. Hemos esbozado apenas estos niveles de interferencia a partir de la noción de reflexividad. Ella puede ser determinada cuando se la identifica mediante el análisis de dos operaciones textuales antagónicas. Por una parte, los textos de Ortiz y de Saer presentan repertorios textuales mediante los cuales configuran, cada uno, “con fragmentos inconexos de experiencia” “un mundo novedoso, tan nítido como el empírico”,³⁰ aunque diferente al que reconocemos en el uso no literario del lenguaje.³¹ Esos repertorios introducen continuidades entre las narraciones, como en el caso de los efectos de acumulación que, relato tras relato, van apareciendo entre los personajes de la “zona” saeriana; pero también configuran ambientes y celebran objetos a partir de diccionarios *sui generis* como las figuras poéticas de los paisajes orticianos. Gracias a estos repertorios los textos logran procesos de reconocimiento diferentes, en su contenido, y análogos, en su estructura, a los procedentes del mundo real. Sin embargo, sus repertorios se configuran mediante estrategias textuales. En base a esa modulación formal es posible preguntar cuál es la especificidad de la experiencia literaria que suscita el trabajo con la lengua que se observa en las obras de Ortiz y Saer.

Al tomar en consideración la modulación formal de esos repertorios en ambas obras se encuentran consecuencias opuestas a las anotadas en los efectos de diferenciación literaria. Los textos de ambos cuestionan, también, esa diferencia, convocando a impugnar en su estatuto la “orilla” que los separa de las otras formas de hacer uso del lenguaje. Este segundo procedimiento no coloca a la representación literaria como un espejo que refleje de un modo transparente al mundo sino que conduce a disolver la positividad de su límite en

³⁰ Saer, Juan J., *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 206, 361 y ss.

³¹ Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, New York, Hackett Publishing Company, 1978.

un abismarse entendido como un proceso regresivo de auto-subversión. No resulta sencillo determinar si una de ambas estrategias produce el sentido y la orientación de la otra, puesto que, y aquí descansa su antagonismo, el proceso de auto-subversión nunca es conducido al extremo.³² Ante el trabajo de desmentirse a sí mismos como obras, desmembrándose en una fragmentación sin horizonte ni medida, la lectura recomienza ensayando nuevas interpretaciones, y es aquí cuando retornan los procesos de autonomización. La vacilación entre ambas estrategias textuales produce un efecto, pero el mismo no puede, por su carácter dinámico, ser reconducido a una fuente de sentido que la estabilice.

La tesis que a continuación pondremos a prueba, entonces, considera a la totalidad que componen ambas obras como refleja, vale decir: como un objeto capaz de interrogarse a sí mismo en un movimiento en el que, al mismo tiempo, se organiza como unidad de sentido y se desmiente, fracturándose.³³ El movimiento anáforico que tensiona al dispositivo Ortiz/Saer, su devenir una y otra vez total, descubre la estructura, figurativa y sustractiva al mismo tiempo, del sentido literario, su carácter de imagen.³⁴

A primera vista, la imagen aparece de un modo errático en los textos de Ortiz y Saer. Diseminada a lo largo de sus producciones, funcionando a veces como tema del discurrir poético o narrativo, otras como figura retórica, no resulta sencillo asir su significación al interior de las series. En la poética de Ortiz la imagen se presenta ineludiblemente como imagen paisajística. La evocación de los paisajes fluviales, de la flora y de la fauna de las regiones de Entre Ríos presenta al vínculo de sus poemas con una dimensión visual particular entendida como “traslucir”, la cual, lo veremos, resulta refractaria a la identificación con la contemplación de una naturaleza bruta. Simultáneamente, en ella, como en las elegías de Rilke, los animales devuelven la mirada.³⁵ Facultados de mirarnos, como ese perro que “hace veinte años que me mira”,³⁶ somos contemplados por seres a los que no solemos atribuir el reconocimiento intersubjetivo. De allí que las imágenes de la

³² Sobre el concepto de extremo, véase: Oubiña, David, *El silencio y sus bordes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

³³ Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean Luc, “El poema”, en *El absoluto literario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

³⁴ Adorno, Theodor, “Über epische Naivetät”, en: *Noten zur Literatur I* (GS, B. 11), Frankfurt, Suhrkamp, 1997, p. 40; Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 266; Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987, p. 223.

³⁵ Ortiz, Juan L. “Aquella mirada”, *Los amiguitos. Cosas de niños, de animales y de paisajes*, en: *O.C.*, op. cit.

³⁶ Ortiz, Juan L. *O. C.*, op. cit., pp. 1032-1033.

poesía de Ortiz hagan presente "otra forma de visibilidad".³⁷ Las imágenes aparecen como envueltas por una seda aurática que las hace extrañas y ajenas a nuestra visión corriente de las palabras y las cosas.

Del mismo modo, es posible reconocer en las narraciones de Saer varias distinciones al interior de la imagen. La imagen, objetivada u operante en una visión mental, muchas veces es figurada como motivo de desenvolvimiento de acciones entre los personajes.³⁸ Al mismo tiempo, es posible pensar en el uso de experiencias mediales ajenas a la literatura, de las que ésta adopta una función parasitaria. Conocemos el papel que ha tenido en Saer, en sus descripciones objetivistas y minuciosas de las percepciones de los personajes, la perspectiva del lenguaje del cine,³⁹ pero también, el amor por el mutismo de la pintura abstracta de sus amigos.⁴⁰ Cuando, por ejemplo, Saer reflexiona sobre sus estrategias narrativas, acude al modelo de la pictorización en relieve, que tiene a Van Gogh o a Pollock como ejemplares destacados.⁴¹

Pero es en su temprana definición de lo imaginario como espacio privilegiado de la literatura⁴² y en su descripción de la escritura como configuración de imágenes “del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca”,⁴³ en donde se hace visible la necesidad de ampliar la restringida noción de imagen que funciona en sus textos.

Teniendo en cuenta este amplio espectro de variaciones en las cuales la imagen parecería negar la posibilidad de entenderse unívocamente ¿Cómo interpretar entonces la función que cumple en estos casos? Una lectura correcta de su significación no buscaría

³⁷ Gramuglio, María T. "Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 664, 2004, p. 46.

³⁸ Saer, Juan J., *La grande*, op. cit., p. 67. Por ej., véase la escena en la que Pichón mira detenidamente una fotografía en la que aparece con su hermano, el Gato, en: “A medio borrar”, en: *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit.

³⁹ Beceyro, Raul, “Sobre Saer y el cine” en: *Punto de vista*, N° 43, 1992; Oubiña, David, “El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer”, en: *Crítica cultural*, N° 2, 2010.

⁴⁰ Gola, Hugo; Saer, Juan José; Padeletti, Hugo, *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*, México, Artes de México, 2000.

⁴¹ “Más que con el realismo de la fotografía, creo que el procedimiento se emparenta con el de ciertos pintores que emplean capas sucesivas de pintura de diferente densidad para obtener una superficie rugosa, como si le tuviesen miedo a la extrema delgadez de la superficie plana” Saer, Juan J., “Razones”, en: Lafforgue, Jorge [ed.] *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, p. 18. Véase también: Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2010, p. 229. Cfr. Dalmaroni, Miguel, “El empaste y el grumo”, en *Crítica cultural*, N° 2, 2010.

⁴² Saer, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 194.

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

limar las asperezas que surjan de las múltiples apariciones, sino ofrecer constelaciones en las que ellas, en su conflicto, puedan dar una idea. La imagen, entendida en un sentido ampliado, toma prestado del imaginario visual elementos para pensarse en su eficacia literaria, pero merece ser analizada en el orden de su instancia, es decir, en la especificidad de su presencia en las relaciones estructurales que posibilitan los textos que pretendemos analizar. Ella implica necesariamente estructuras literarias y búsquedas de un sentido por parte de la lectura.

Irreducible a una definición semántica, la imagen es una idea que se revela en el seguimiento de las estrategias textuales en donde se vuelve posible vislumbrar los cortocircuitos que generan las series de Ortiz y de Saer. Para aproximarnos a ella se hace necesario dilucidar, en la primera parte de nuestro trabajo, de qué manera la figura central de la producción poética de Juan L. Ortiz se hace impulso de su difícil ubicación en el estado de la literatura en el momento histórico de su desarrollo (cap. 1). Al tiempo que sólo el análisis de los géneros literarios en los que se mueven sus poemas permitirá concretar en qué sentido el impulso original de Juan L. encuentra insuficiencias en las convenciones históricas de la poesía (cap. 2). Procuraremos entender cómo se desprenden de este malestar necesarias consecuencias en lo relativo a los procedimientos formales en los que su obra es articulada (cap. 3).

Puesto que los comienzos de la producción literaria de Saer se enmarcan en otro contexto histórico-cultural del que se encuentra como trasfondo de las búsquedas de Ortiz, en la segunda parte de esta tesis, resultará fundamental, si deseamos hacernos una idea de qué manera trabaja la imagen en la obra de Saer, rastrear a partir de qué conflictos político-culturales se inscribe el juego de su narración (cap. 4). No obstante, las tensiones que lo ponen en movimiento también son inmanentes a la representación literaria. Su razón se la encuentra en el proyecto nunca acabado de incorporar a la narración el género de la poesía como horizonte irrenunciable (cap. 5). Las complejizaciones de estos intentos alejan a las narraciones saerianas de las formas abstractas de negación de la representación, demostrando su mediación indisoluble. Esa mediación aparece en las narraciones a partir de la mirada (cap. 6).

En las indagaciones sobre los principios constructivos de la poética de Juan L. Ortiz como en los procedimientos que organizan la narrativa saeriana, aparecen imágenes que

dan a ver. Como resultado de los procesos de coerción de la dimensión semántica, ellas conducen a la lectura a colocar la atención sobre sí misma, sobre sus presupuestos y sobre su funcionamiento. La evidencia de aquello excluido por la lectura pone de relieve en cada obra formas de relación de su literatura con los problemas de la cultura política nacional de su tiempo (conclusiones).

Primera Parte
En el aura de las palabras

1. *La voz poética en el diferendo histórico de la literatura argentina*

La figura de Juan Laurentino Ortiz aparece como reticente a las mutaciones históricas de la literatura argentina del siglo XX. En una entrevista con Zito Lema, el propio autor expresa sus reparos a la hora de definir su voz poética en el entramado cultural de su época:

No crea que he meditado mucho, al menos, sobre lo que significa como realización, llamémosle así, dentro de cierta estética, de cierto gusto, de ciertas exigencias, de ciertas tendencias, de determinado entorno cultural, no, en ese sentido no he frecuentado la meditación sobre lo por mí creado.⁴⁴

Sin embargo, la voz poética de Juan L. Ortiz fue testigo de las vicisitudes político-culturales de las primeras décadas del nuevo siglo, a lo largo de las cuales, la vida literaria nacional cobró un vigor de relevancia pública. En retrospectiva, no caben dudas de que la contienda entre los grupos literarios de Boedo y de Florida aparece como el conflicto inaugural de la literatura del siglo XX en Argentina. De las posiciones adoptadas allí se desprenden las tensiones que acompañarán los desarrollos de la cultura literaria a lo largo del siglo pasado, y no hay indicios de que su diferendo no siga siendo motivo de debates contemporáneos. Ciertamente, la polémica que enfrenta a los grupos de Florida y Boedo excede, por la extensión de los sujetos que participan en ella, su localización barrial. Juan L. Ortiz no ha participado orgánicamente de estos agrupamientos escindidos desde principios de siglo, cuyo principal emplazamiento era urbano. No obstante, y a pesar del deslinde del poeta en relación a las poéticas del siglo XX, es posible reconocer en su itinerario una extraña participación en este litigio. Una polémica basada en la interpretación del sentido de la institución literaria a través de la contraposición de figuras de tensión que permitieron dividir el mapa cultural argentino.⁴⁵

La poesía de Juan L. sostiene un momento de verdad en ambos antagonistas y, sin embargo, expresa también por qué es preciso distanciarse de cada uno de ellos, cuando se

⁴⁴ *Crisis*, N° 39, julio 1976, p. 67.

⁴⁵ “Podría decirse que toda la poesía de estos años (incluida la de Borges) está obsesionada por la idea de frontera, de límite, de orilla”. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 180.

los toma por separado. Su voz poética se acerca y se aleja tanto del modo en que el boedismo así como el martinfierrismo producen e interpretan sus figuras de tensión.

“Mientras Florida sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas de arte, Boedo sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas de vida”.⁴⁶ En este tipo de declaraciones los protagonistas de la polémica no admiten la existencia de un espacio compartido por ambos contendientes. Pero se deja ver algo más en la oposición simple entre vanguardia política y vanguardia literaria que se plantea como origen de la literatura argentina del siglo XX. Sería legítimo pensar que en esta disyunción existe un tercero que, por su movimiento pendular, impide ser identificado con una de ambas partes y que permite, por su relativa exterioridad, mostrar aquello que cada posición excluye necesariamente.⁴⁷ Más precisamente, una ceguera compartida por ambos extremos.

Por lo tanto, si se considera a esta beligerancia como una interlocución fallida no es tanto por el paralelismo sin contacto de los argumentos esgrimidos por las partes,⁴⁸ sino por los presupuestos compartidos por ambas y que aparecen como verdaderos puntos ciegos de sus polémicas. Quisiéramos remarcar en qué sentido la visión de Juan L. Ortiz aparece como renuente a la identificación excluyente en la distribución de las posiciones. En los márgenes al círculo de consagración de Buenos Aires, Ortiz permite decir algo sobre aquello que mira desde afuera. En realidad esa mirada es y no es externa. Lo es dado que efectivamente no participa del litigio por el sentido de la institución literaria que Boedo y Florida desarrollan en las primeras décadas del siglo. Pero no lo es puesto que Ortiz no ha quedado exento ni ha desconocido estas disputas: en sus viajes a Buenos Aires, en sus amistades simultáneas y sin contradicciones con César Tiempo y con Ulyses Petit de Murat, con Raúl González Tuñón y Córdoba Iturburu; en sus poemas publicados en la revista *Claridad* y en su admiración por Leopoldo Marechal; finalmente, en la fascinación que su obra produjo en escritores como Francisco Urondo y Juan José Saer.

⁴⁶ Castelnuovo, Elías, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974, p. 127.

⁴⁷ Es probable que el posicionamiento poético de Ortiz se haya encontrado alentado por la “excentricidad” de las estrategias de su amigo y principal promotor, Mastronardi. Para esto, véase: Prieto, Martín, “Ultraísmo y simbolismo: Carlos Mastronardi”, en: *Inti. Revista de literatura hispánica*, N° 52/53, 2000-2001, p. 165. Sobre la visión externa de la cultura, véase: Saer, Juan J. “La perspectiva exterior: Gombrowicz en la literatura argentina”, Buenos Aires, Ariel, 1997.

⁴⁸ Cfr. la hipótesis de Claudia Gilman, “Polémicas II”, en: Montaldo, Graciela (comp.) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina*, t. VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p. 61.

a.- Ni refinamientos decadentes ni novedades de circo

En el caso de Boedo esta cuestión se da de manera que sus miembros se orientan a un público masivo e inculto, al que se pretende educar y elevar. Desde los tiempos de la Carta Constitucional de 1853, de cuyo seno diversos afluentes teóricos desembocaron en la Ley de Inmigración promulgada por Avellaneda, la convocatoria y el ingreso de extranjeros en el país se había convertido en una pieza clave del proceso de modernización.⁴⁹ El público hacia el que escribe el grupo reunido en la calle Boedo es aquel que ha nacido con los procesos de urbanización y alfabetización de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

El grupo de Boedo, cuyos nombres más célebres fueron Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Mariani y Lorenzo Stanchina, se nucleó en la revista *Los Pensadores*, la cual encontró sus orígenes en la difusión de folletos literarios en 1922 y que, en 1926, tomaría el nombre de *Claridad*.⁵⁰ La virtud que detentaba el discurso de los órganos de difusión, los cuales tuvieron tiradas numerosas al poco tiempo de ser publicados, consistía en su relativa facilidad para la articulación de una enunciación polémica en la que las diferencias individuales entre sus miembros eran puestas entre paréntesis. En esta voz colectiva expresada por la revista, el sentido de la institución literaria, tal como había sido inaugurada y consolidada por los escritores del novecientos y del Centenario,⁵¹ era puesto en cuestión.⁵² Junto con las controversias publicadas en sus revistas, Boedo contó también con la edición de varios libros en la colección "Los nuevos" de la editorial Claridad, en los cuales, a precios populares, se realizaba el programa poético de los ensayos.

Dirigida por Antonio Zamora, en el primer número de la revista *Claridad* se expresan los deseos que motivarán y organizarán sus lineamientos programáticos: "Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias".⁵³ El modo que los boedistas encontraron para acercarse a este objetivo no fue tanto la

⁴⁹ En el tercer censo nacional (1914) la población argentina se estimaba en unos 7.885.000 habitantes, con un porcentaje de 43% de extranjeros.

⁵⁰ Sobre las distintas revistas del grupo Boedo, véase: Candiano, Luciano y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007, p. 85 y ss.

⁵¹ Para esto, véase: Dalmaroni, Miguel, "Escritores-artistas y Estado durante la modernización (1888-1917)", en: *Una república de las letras*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

⁵² Véase: Gilman, Claudia, "Polémicas II", op. cit., p. 52.

⁵³ *Claridad*, N° 1, julio 1926, p. 7.

indagación en los fenómenos de la literatura popular, como la gauchesca, la novela sentimental, o el folletín –registros expresamente endilgados de “mercantilistas” por parte del grupo–, sino más bien en las instancias de una difusión general de una cultura, la cual era, hasta el momento, patrimonio de unos pocos. La injusticia social, de la cual la cultura literaria no queda al margen, obliga al escritor a tomar un posicionamiento:

No se puede ser neutral allí donde el que no da, recibe, y el que no recibe, reparte; donde el que no oprime es oprimido, y donde el que no vive de la explotación, es explotado. La neutralidad es una ilusión o una argucia que jamás admite la realidad. Quien no contribuye a apagar el fuego de un incendio, automáticamente, contribuye a su propagación.⁵⁴

Tomar posición valorativa permite al escritor otorgarle un sentido a su tarea, proyectando un horizonte de intervención. En un artículo en donde Castelnuo pontifica la pintura de Facio Hebequer, se sostiene que éste “Cumple, sin querer, el postulado de Guyau y de Tolstoi que le asignan al arte una misión sociológica de comunión y de redención humana sin la cual el arte no tendría ninguna razón de ser”.⁵⁵ Se hace perceptible qué noción de redención y reconciliación humanitarista hereda Boedo de la literatura rusa pre-revolucionaria. La búsqueda de una comunión implicaría una concepción de la igualdad en donde la supresión de los conflictos de clase equivaldría a una abolición de las diferencias.⁵⁶

La toma de posición a favor de los desposeídos figura en la proyección de Boedo como resultado de una literatura de origen plebeyo. Con ciertas excepciones, sus miembros eran argentinos nuevos, escritores de izquierda autodidactas que no pertenecían a las clases tradicionales de la intelectualidad argentina. Una literatura nacida en el seno de la marginalidad orientada hacia aquellos sectores marginados en las “tinieblas” por las élites políticas y culturales que habían forjado, desde el novecientos, la nación argentina. Al respecto, adquiere sentido la siguiente afirmación de Castelnuovo: “El novelista que no vive con sus personajes no puede infundirle vida a sus muñecos”.⁵⁷

⁵⁴ Castelnuovo, Elías, *El arte y las masas*, Buenos Aires, Claridad, 1935, p. 21.

⁵⁵ Citado en: Candiano, Luciano y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante*, op. cit., p. 104.

⁵⁶ Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica*, op. cit., p. 126.

⁵⁷ Chaves, Ronald [Elías Castelnuovo], “La hora se acerca”, en *Claridad*, n° 134, 1927, p. 5.

Sin embargo, al mismo tiempo, los escritores de Boedo operan un sutil desplazamiento en su lugar de enunciación. Este corrimiento es el que mueve el eje de una literatura proletaria hacia una de tonalidad proletarista. Si bien es cierto que al incorporar a la alteridad como una dimensión de la concepción identitaria que manejaba el grupo de Boedo, ella ya no aparecía como exterioridad amenazante de un xenófobo nosotros absolutizado;⁵⁸ es cierto también que el temor al contagio con aquello que trasciende el límite de la representación no se borra de sus textos.

Adjudicándose el papel de mediadores entre las masas y la cultura literaria,⁵⁹ adoptaron al verismo como valor excluyente de sus formas de expresión. Realismo y pedagogía, verdad y valor moral, aparecen como los términos de un proyecto que definiría una forma de hacer literatura sensibilizada con los fenómenos de desigualdad social y cultural de la Buenos Aires del nuevo siglo. Esto se observa, por ejemplo, en los cuentos de Castelnuovo, uno de los autores más emblemáticos y prolíficos del boedismo. En ellos la voz narradora oscila entre asumir en primera persona la experiencia de la ominosa explotación y en la descripción piadosa, desde afuera, de los fenómenos de injusticia.⁶⁰ Cuando la voz narradora se coloca como participante, “no puede encadenar sus recuerdos y relata en forma escueta y desabrida” (p. 33), “a tientas por la vida como un ciego de nacimiento” (p. 50). Por el contrario, la segunda posibilidad anticipa la pena del lector, quien, del mismo modo que el narrador, piensa clara y distintamente, acaso “como un periodista” (p. 29). Esta ambivalencia muestra el conflicto interno que tensiona la literatura de Boedo.⁶¹

⁵⁸ Cfr. Lugones, Leopoldo, *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991. “El escenario de las orillas ya no es el lugar literario de los Otros, considerados como pura ajenidad, como amenaza al orden social, la moral establecida, la pureza de la sangre, las costumbres tradicionales (...) Son Otros que pueden configurar un nosotros con el yo literario de poetas e intelectuales; son Otros próximos, cuando no *uno mismo*”. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica*, op. cit., p. 180.

⁵⁹ “Nosotros afirmamos que los escritores ingénitamente geniales que han ennoblecido con su obra a la *masa amorfa y oscura de las muchedumbres...*”, en *Claridad*, N° 155, 1928, citado en: Gilman, Claudia, “Polémicas II”, op. cit., p. 54.

⁶⁰ “... la piedad en Castelnuovo no deja presentar una mirada, aunque interna a la clase, diferente de los otros, porque el piadoso tiene una conciencia que los otros no poseen...”. Bernini, Emilio, “Estudio preliminar”, en: *Tinieblas*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003, p. 12.

⁶¹ Bernini, Emilio, “Estudio preliminar”, op. cit., p. 19. Ambivalencia no ajena a la condición pendular de la inscripción social del inmigrante: “(...) el inmigrante –por su proyecto y su inserción concretos– ¿no quedaba a medio camino entre «los señores» y «los de abajo»? Sus aspiraciones y sus miedos, subir o caer (...) ¿no sólo lo superponen con las clases medias sino que, además, no lo definen por su ambigüedad?”. Viñas, David, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, p.106.

De esto último se desprende que la diferencia hecha por el grupo de Boedo no podría encontrársela en “refinamientos decadentes ni novedades de circo”⁶² sino en los temas abordados en sus intervenciones, siendo las figuras que testimonian la pobreza el motivo paradigmático del grupo. En la visión de *Claridad* el imperativo moral de hacer visible la injusticia social de la gran urbe condiciona y supedita la exigencia literaria de un trabajo preciso con las palabras a la búsqueda cognoscitiva de develar la verdad tal como ésta se presenta en la vida urbana.⁶³ La función social de la literatura, entendida como medio de una conmiseración moral hacia los desposeídos, conduce a determinadas elecciones poéticas, las cuales hacen del criterio verista su regla de orientación. Para despertar la piedad en el lector, los personajes deben aparecer, del modo más sencillo y coloquial posible,⁶⁴ en las condiciones más desfavorables, sin atisbo de astucia.⁶⁵ Dada la ausencia de cualquier distanciamiento irónico frente a las capacidades literarias de representar la pobreza, los procedimientos textuales se concentran en describir los ambientes, que ofician de causantes de las degeneraciones de los personajes:

Hace muchos años que trabajo en el mismo taller. Es un sótano inmenso, húmedo y frío, donde la luz no llega directamente y donde el sol no brilla nunca. Las paredes están sucias y manchadas y el alumbrado artificial envuelve en un sudario de muerte las cajas, los estantes y el esqueleto de las maquinarias. El aire, denso, pegajoso y deletéreo, carga la atmósfera de funestos venenos.⁶⁶

A la literatura le cabe hacer valer, según estos autores, la dimensión denotativa de los signos lingüísticos: su aproximación transparente a referentes dados por fuera de la lógica

⁶² “Asteriscos a la nueva literatura argentina”, en *Claridad*, N° 156, 1928, citado en: Montaldo, Graciela, “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”, en Montaldo, Graciela (comp.) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina*, t. VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p. 326.

⁶³ “Esta obligación de ser verídico trascendía al propio hecho estético, llevaba a la función política del escritor y de la literatura y a la búsqueda de un destinatario concreto pensado desde la propia producción”. Candiano, Luciano y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante*, op. cit.

⁶⁴ Montaldo, Graciela, “La literatura de izquierda: humanismo y pedagogía”, op. cit., p. 330.

⁶⁵ “El pobre es siempre un marginal, arrastrado por las circunstancias a veces fuera de la ley. La astucia, la traición o el robo, entonces, están siempre sujetos, si aparecen, a la sanción moral o al perdón, pero nunca son admitidos como recursos de resistencia”. Astutti, Adriana, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, en: Gramuglio, María Teresa (dir.) *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, T. VI, Buenos Aires, Emecé, 2002, p. 438.

⁶⁶ Castelnuovo, Elías, “Tinieblas”, en *Tinieblas*, op. cit., p. 25.

trazada por las prácticas verbales. Sin embargo, los acontecimientos de la historia política nacional o internacional no ingresan, tal como lo demandaría este criterio, en el espacio textual;⁶⁷ por el contrario, la intención de narrar, con sentimentalismo detallado, la miseria de los nuevos tipos urbanos –prostitutas, obreros de los suburbios fabriles, vendedores de periódicos– hace que también se muestren marginalidades físicas y psíquicas que encuentran en las psicosis y en las deformidades menos verosímiles los casos más exacerbados.⁶⁸

Como resultado de estas estrategias de selección de casos, algunos comentadores han hablado de una pedagogía de la higiene en los textos de Castelnuovo.⁶⁹ Quizás sea el cuento “Tinieblas” un testimonio ejemplar al respecto. Allí asistimos al relato de un tipógrafo que sufre las condiciones más terribles de un taller con una iluminación escasa en donde “se respira el estaño de la muerte” (p. 26). La voz del narrador establece sin embargo un quiebre entre “este laboratorio nebuloso” en donde “se va empastando mi espíritu” y el afuera. La exterioridad del taller, la ciudad, no cuenta con los destellos luminosos del día. Por el contrario, al trabajar en un turno vespertino, el narrador encuentra al afuera tan o más aterrador que su taller: “A esas horas, Buenos Aires está poblado por fantasmas de carne y hueso y siniestras apariciones de cuatro patas” (pp. 29 y 30). Es en el espacio cerrado de su hogar en donde el narrador encuentra posible iluminar su “espíritu”. Y la fuente de esa claridad no es sino la lectura. Lectura que se hace esperar: “Cuando largo el trabajo estoy tan atolondrado de haber leído tanto, que no encuentro la suficiente tranquilidad como para ponerme a hacer un análisis de conciencia”. La ansiedad por acceder a la lectura de un texto es el efecto de que “sé que hace mucho tiempo que voy repartiendo mi vigor físico de taller en taller” (p. 29). Con la llegada del cuerpo a casa, una habitación “fea, despintada, pero limpia”, finalmente, la luz deseada llega: “Afortunadamente vivo en una barraca grande y sombría que si bien amenaza derrumbarse, por el momento, me permite vivir solo, dormir tranquilo, y leer sin que nadie me interrumpa” (p. 30). Por el momento.

Pues esa soledad continuada en donde la lectura se hace posible se verá interrumpida por la entrada de Luisa, una adolescente indigente, cuyo “cuerpo era horrible”, que es recogida por el narrador en un acto de piedad (“–Debe estar siempre así, de esta manera y

⁶⁷ Bernini, Emilio, “Estudio preliminar”, op. cit., p. 14.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁹ Astutti, Adriana, “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo”, op. cit., p. 431.

respirando como siempre, así: Ay... ay...”). La descripción obsesiva de la deformidad física la acerca a la animalidad y orienta el sentido del acto de piedad: “Tenía una joroba que le quebraba el tronco y caminaba dando saltitos como una codorniz herida en una pata” (p. 32). Por el contrario, comparado con ella, el narrador se describe como rubio, fuerte y sobrio (p. 44).

Hasta ese encuentro, sabemos de su absoluto desconocimiento del sexo femenino: “Todavía no he conocido una mujer, no sé propiamente lo que es una mujer” (p. 29). Esto no impide que, a lo largo de esta nueva convivencia, el narrador ocupe una actitud de autoridad filial hacia ella: “Yo la trato como si fuese una niña desvalida que perdió padre y madre y necesita apoyo de un hermano mayor” (p. 34).

Tanto por el aspecto físico de Luisa como por las intenciones del narrador, la relación entre los personajes aparece marcada por la neutralización del erotismo. Pero en este punto, la interpelación de la muchacha (“-¿Por qué no te acostás conmigo?”) inicia una nueva torsión en el relato. A partir de allí la sexualidad de Luisa pasa al acto, convocando a que los cuerpos de ambos personajes se posean. Ciertamente, la posesión es el motivo central de esta escena. El narrador posee “aquel cuerpo deforme y magro”. Luego de un primer rechazo motivado por pudor, el narrador cede a su deseo, abandonando su actitud piadosa (“Cristo me abandonó... Nos abandonó”), y termina por desvirgar a una Luisa presentada, también, como posesa: “Parecía una santa enclaustrada a quien el demonio rompiera las cadenas que oprimían su oscura virginidad” (p. 40). Las consecuencias morales del contacto con el cuerpo femenino (“-Hemos pecado”) devienen materiales, en la misma corporalidad del narrador como contagio: “Desde que hice lo que hice con ella, no puedo dormir tranquilo. Me revuelvo como una araña negra en su lecho de detritus...” (p. 42). Pero es sobre todo en el fruto del encuentro sexual, un niño recién nacido, en donde percibimos el castigo por el contacto entre los cuerpos del hombre y la mujer. Lo monstruoso evidencia la ausencia de límites en la mostración de la desgracia: “La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horribles” (p. 45). Temor al contagio y exceso descriptivo colocan a la narración de Castelnuovo, en tanto referente del boedismo, en un lugar distinto al esperado. Es por ello que entre el programa literario

declarado en los escritos de *Claridad* y las prácticas concretas de los narradores no siempre sea posible encontrar una correspondencia término a término.

A fines de 1927 se produce una ruptura al interior del grupo de Boedo. Este hecho se evidencia en la fundación de la revista *Izquierda*, en la cual, junto con otros colaboradores, Castelnuovo continuará su programa. Con los años, *Claridad* le otorgará mayor importancia a la poesía. Junto con los ensayos políticos, ellos irán desplazando a la centralidad de las narraciones que primaron el proyecto boedista desde *Los pensadores*. Es probable que esta mutación responda al papel cada vez más activo que desempeñó Cesar Tiempo.⁷⁰ Es en esta nueva etapa de la revista cuando aparecen publicados tres poemas de Juan L. Ortiz.⁷¹ Ellos son, como afirma Emma Barrandéguy, el fiel testimonio del comienzo de su militancia.⁷²

Ahora bien, la orientación de la poesía publicada en *Claridad* era apreciada desde preceptos similares a los utilizados para la narrativa. Esto significa, nuevamente, la supeditación de lo fónico a la dimensión semántica, colocando al criterio de la transparencia como máxima poética. Al respecto, dice Álvaro Yunque: “La palabra, sino está al servicio de la idea, si sólo expresa metáforas, deja de ser palabra: es un ruido, o, si lo queréis, un sonido. Pero el sonido aislado no es poesía, «La música antes que todo», según la trivial estética verleriana, es cosa muerta”.⁷³ Es por ello que, la voz poética de Ortiz suena con un tono extraño en este contexto. Tomando nota de que no es posible concebir “al escritor sin una cultura política, porque sin ella, aunque no parezca, su obra se resiente”,⁷⁴ la elección de *Claridad* como órgano de publicación de su producción delinea el sentido que adquiere para Juan L. la práctica de la escritura poética. Y, sin embargo, los procedimientos *renovados* que articulan estos poemas, tanto en el plano temático, como en el sintáctico así también como en el fónico, hacen crujir los principios reacios a la música

⁷⁰ Candiano, Luciano y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante*, op. cit., p. 123.

⁷¹ Para una lectura genética de esta participación, véase: Alzari, Agustín, “Ese otro Ortiz: Juan L. en revista *Claridad*”, en *Orbis Tertius*, N° 16, 2010.

⁷² “Testimonios entrerrianos”, en *Xul*, N° 12, 1997, p. 43.

⁷³ “Un poeta en la ciudad”, en *Claridad*, N° 1, 1926, p. 13.

⁷⁴ Ortiz, Juan L. “La poesía que circula y está como el aire. Entrevista de Juana Bignozzi”, en: AA.VV., *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires, Mansalva, 2008, p. 20.

de la poética del boedismo.⁷⁵ Una disonancia semejante obliga a meditar sobre la complejidad presupuesta en esta participación.

b.- La independencia de las palabras

A la hora de dar con los perfiles de aquello que llamamos vanguardia literaria en la Argentina de la década del veinte, sabemos que no resulta suficiente hacer uso de definiciones canonizadas o de experiencias radicadas en otras latitudes aunque llamadas con el mismo nombre. En un determinado sentido, aunque no solamente, la vanguardia nacional visibiliza su relieve en contraposición al programa de la literatura social del grupo de Boedo. Frente al privilegio de las luchas sociales y a los fenómenos de injusticia, la vanguardia –a diferencia del modelo surrealista– tomará partido por la renovación de las formas poéticas. Y, sin embargo, tampoco sería del todo adecuado hablar, como sí puede observarse en figuras latinoamericanas del período,⁷⁶ de una vocación radicalizada de experimentación formal. En otras palabras, el fenómeno de la vanguardia de los años veinte llamaría la atención por el carácter módico de su programa.⁷⁷ Este moderatismo definirá el contorno de la vanguardia argentina en varios aspectos: un marcado apoliticismo y una ceguera para las transgresiones de los imperativos morales. La pretensión de unificar vida y literatura se vuelve en la experiencia argentina de las vanguardias de principios de siglo la búsqueda de renovar las formas de expresión literarias dejando intactas las formas de vida.

Pero, decíamos, no solamente es el realismo boedista el flanco de sus ultrajes. Paralelamente, el martinfierrismo responde a la pregunta sobre cómo escribir después de las rimas y las imágenes recargadas del modernismo. Las revistas de vanguardia son el órgano de difusión de la ruptura con un campo intelectual unificado, en parte, gracias a la hegemonía operada por la revista *Nosotros*. Fundada por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti y publicada entre los años 1907 y 1943, fue lo suficientemente ecléctica como para publicar

⁷⁵ “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”. Ortiz, Juan L. “La poesía que circula y está como el aire”, op. cit., p. 21.

⁷⁶ Cfr., por caso, los fenómenos del modernismo de Drummond de Andrade o el creacionismo de Huidobro.

⁷⁷ Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 213.

artículos como “Ultraísmo”, los cuales serían adoptados como verdaderos manifiestos de la nueva generación de poetas argentinos. Precisamente allí Borges sostiene, en su inicial afán de intervención pública, la extemporaneidad de la poética canónica de esta revista, el “rubenismo”:

La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada.⁷⁸

Frente al modernismo como pasado, la tecla que pulsará más tarde el boedismo resulta igualmente insatisfactoria: "(...) los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa (...) se equivocan también. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura, es un error".⁷⁹ Definidos ambos contendientes, contra los cuales se destaca el relieve de una figura deseada de renovación literaria, queda aun latente el interrogante: "¿Hacia qué norte emproar la Lírica?".⁸⁰ La respuesta será, como se sabe, aquella que titule el artículo. En términos propositivos resultan insoslayables los imperativos de una “reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora” y de la “síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia”. Esta noción de la metáfora, “símbolo” en los términos del Borges de los años veinte, entendida como condensación de correspondencias en un mismo significante, resultará de suma importancia tanto en las discusiones entabladas en los distintos manifiestos martinfierristas así como también en la misma práctica literaria de sus integrantes.

Con veintidós años de edad, Borges había regresado a Buenos Aires luego de su viaje de formación por Europa. Allí había conocido las experiencias vanguardistas. O dicho más concretamente, la modulación española de las vanguardias europeas, cuyas figuras centrales fueron Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Asséns. De la escritura del artículo

⁷⁸ Borges, Jorge Luis. "Ultraísmo", en *Nosotros*, N° 151, 1921, p. 467.

⁷⁹ *Ibíd.* Aunque el sencillismo al que alude aquí Borges es el de la tradición poética fundada por Baldomero Fernández Romero que reaccionó a la ornamentación recargada y ampulosa de las imágenes modernistas, el calificativo también puede ser aplicado al grupo de Boedo. Baldomero Fernández Moreno puede ser su mayor ejemplar, aunque Alfonsina Storni también.

⁸⁰ *Ibíd.*

publicado en *Nosotros* nacerán al poco tiempo los órganos de difusión que, ya desde entonces, solemos identificar con el nombre genérico de martinfierrismo.⁸¹ En cada una de ellas Borges tuvo un papel significativo. Curiosamente, la emergencia de este movimiento de vanguardia en las letras argentinas no hubiera sido posible sin la apertura de la misma *Nosotros* a la emergencia de las vanguardias ultraístas y martinfierristas. La separación entre la institución de consagración administrada en el interior de la cultura letrada, implicada en *Nosotros*, y las formas de la renovación literaria palpables en publicaciones como *Proa* o *Martín Fierro* fue el resultado de una fragmentación interna de la primera: “La trama del campo intelectual presupone y anuncia su vanguardia”.⁸²

El primer número de *Martín Fierro* sale a la luz en 1924. Si consideramos que el título de la revista fue inspirado en la centralidad que tuvo para el grupo vanguardista el problema del idioma de los argentinos, habría que notar que la cuestión del nacionalismo cultural procede ya, con las respuestas antagónicas dadas en cada caso, de los autores del Centenario: Rojas, Gálvez y Lugones.⁸³ La tensión que marca la disputa entre el grupo de Boedo y el grupo de Florida, la cual en ciertas ocasiones fue motivada por la necesidad de distinguir los públicos de cada propuesta poética, procede también de los desplazamientos sociales que el país venía escenificando, y en donde el terreno de la cultura no podía quedar al margen.

Varios de los jóvenes martinfierristas mantuvieron, a diferencia del grupo de Boedo, un vínculo estrecho con la cultura y la historia patria. Hijos de nativos, tomaron a su origen como condición de legitimidad de su voz literaria. Así se entiende la remisión constante de Borges a su procedencia (“como tanto argentino, soy nieto y hasta bisnieto de estancieros”).⁸⁴ En tanto recurso retórico para la consolidación de la autoridad enunciativa, el árbol genealógico ofrece las garantías de un manejo adecuado del idioma.

⁸¹ Esto a pesar de las claras diferencias entre los objetivos de cada una de las revistas: “*Proa* es, en este sentido, un instrumento muy diferente de *Martín Fierro*: la primera se presenta como una revista de nexo, la segunda, de artillería intelectual. *Proa* es revista de modernización y *Martín Fierro* de ruptura”. Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica*, op. cit., p. 112.

⁸² Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, op. cit., p. 213.

⁸³ Inflexiones que no dejaron de expresar un común componente xenófobo en sus intervenciones. Sobre esta matriz de reacción como eco de la fisura de la “ciudad señorial”, véase: Viñas, David, *Literatura argentina y política II*, op. cit., p. 59.

⁸⁴ Borges, Jorge L., “La pampa y sus suburbios”, en: *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 23.

A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. (...) Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país. Mi argumento de hoy es la patria.⁸⁵

De esta interpelación no resulta difícil reconocer un motivo como el de la nacionalidad, el cual desde los tiempos del novecientos figura como determinante. Sin suscribir completamente a ella, los primeros poemarios de Borges reconocen la sentencia lugoniana: "El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades".⁸⁶ Sin embargo, al conjugarse en un mismo espacio de enunciación con las exigencias vanguardistas de la inscripción literaria en lo nuevo de la vida urbana, el pasado como fuente de mitologías en el forjamiento de la identidad nacional adquiere un matiz también distinto. Distinto de la "revolución literaria" que supuso el género gauchesco.⁸⁷

La introducción de la oralidad urbana rioplatense se junta con el requisito innovador de alejamiento de "los taciturnos de la parvilocuencia rimada". En esta propuesta, cabe decirlo, no deja de ser la posibilidad de remitirse al pasado criollo el recurso que habilita, o no, sus descarríos en aguas extranjeras. Por el contrario, frente a este uso del coloquialismo de arrabal, la irrupción involuntaria de extranjerismos en el uso del castellano por parte de los nuevos argentinos, hijos de inmigrantes, resultaba digna de descrédito:⁸⁸ "En la intimidad propendemos, no al español universal, no a la honesta habla criolla de los mayores, sino a una infame jeringoza donde las repulsiones de muchos dialectos conviven y las palabras se insolentan como empujones y son tramposas como naipe raspado".⁸⁹

⁸⁵ Borges, Jorge L., "El tamaño de mi esperanza", en: *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 11.

⁸⁶ Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1909, p. 6

⁸⁷ "El género borró una división y transgredió una frontera: la de la separación entre la literatura y no literatura según lo oral y lo escrito. Escribió lo nunca escrito y entonces cantó lo nunca cantado en el espacio de la patria". Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000, pp. 43 y 65.

⁸⁸ "La pregunta que se hacen los martinfierristas es, en síntesis, cuál es la garantía del «verdadero localismo» y, en consecuencia, quiénes pueden escribir sobre la temática populista urbana. Carriego, pero no los escritores de Boedo. Es la vanguardia la que puede depurar al criollismo y, según la propuesta de Borges, urbanizarlo". Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, op. cit., p. 241.

⁸⁹ Borges, Jorge L., "Invectiva contra el arrabalero", op. cit., p. 121-2.

La trascendencia del límite consiste en el solapamiento de cultura oral y cultura letrada; lograr decir, tal como supone el nuevo criollismo, “el paisaje de las afueras”,⁹⁰ no es sino la consecuencia de una inicial validez del manejo del idioma. En este sentido, la “política del idioma”⁹¹ practicada por la vanguardia ni se reduce, tal como lo revela su crítica al lunfardo, a la dimensión lexical ni al plano sintáctico. Ella parte de la separación entre forma y contenido de la lengua, y su resultado es la apertura a un trabajo con la materialidad del texto. Las palabras, dice Güiraldes: "Tienen también una existencia independiente. Hay palabras que sugieren algo muy distinto de lo que significan. En una el significado parece haberse ido de la palabra porque le queda chico o ridículo; en otras el vocablo es quien sobra al significado".⁹²

El trabajo con las palabras, de cuyo resultado leemos hoy las articulaciones vanguardistas con la oralidad rioplatense, este nuevo contacto con el borde, es, huelga recordarlo, la consecuencia inevitable de una nueva experiencia *fuera* del texto literario: la convivencia entre población nativa y población extranjera.⁹³ De manera que, como el boedismo aunque desde una base de legitimidad completamente opuesta, la vanguardia se acerca obsesivamente al margen. Ubicándose en una zona sobredeterminada, “cabal símbolo”, la cultura letrada de vanguardia pretende *orillar*: "Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era *el centro*, era *las orillas*: palabra de orientación más depreciativa que topográfica".⁹⁴

De esa zona indecible en donde ya no es la llanura pero donde aun no aparecen las primeras casas proceden los personajes que dan pelea; malevos que, con cuchillo en mano, desafían y que en sus combates hacen que los extremos se toquen. En “Dos hombres pelean” se entreveran a cuchillo el Norte y el Sur de Buenos Aires: El Mentao y El Chileno. De un duelo semejante uno perece y el otro reivindica su valor: “No sirve sino pa juntar moscas, dijo uno que, al final, lo palpó. Murió de pura patria; las guitarras varonas del bajo

⁹⁰ Borges, Jorge L., “La pampa y sus suburbios”, op. cit., p. 24.

⁹¹ Borges, Jorge L., “El idioma infinito”, op. cit., p. 39.

⁹² Citado en: Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica*, op. cit. p. 119.

⁹³ “(...) para el sector de la población nativa que eligió dirigirse a los mismos lugares en los que se establecía de hecho la población extranjera, la experiencia significó reconocer una nueva frontera, un espacio cultural propio en el que los signos de identidad debieron entrar en conflicto o aceptar, al menos, la competencia de otros signos”. Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 12.

⁹⁴ Borges, Jorge L., “Dos hombres pelearon”, en: *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 126 (itálicas en el original).

se alborozaron”.⁹⁵ Al mismo tiempo en que la escritura se emplaza en esa zona “de orientación más depreciativa que topográfica”, acaso para ennoblecerla en la formación de una leyenda que la colme,⁹⁶ la narración le otorga un carácter problemático. En el cuento es El Chileno quien cae ante el hachazo del cuchillero de Palermo. El discurso indirecto coloca a la oralidad suburbana en el centro de la voz del narrador; y de esta forma se hace visible el acoplamiento que pretende articular el martinfierrismo. Pero, justamente por esto, la narración se vuelve afilada como un cuchillo; en última instancia, mortal. A esto se refieren algunos comentadores como la estructura refleja de la literatura de Borges;⁹⁷ estructura inevitablemente ausente, quizás por los exigentes requisitos del género, en los programas más combativos de *Martín Fierro*. La doble negación que sostiene Borges permite observar esto; ni progresismo ni criollismo: “El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesonero casi ser otros; el segundo, que antes fue palabra de acción (...), hoy es palabra de nostalgia”.⁹⁸ No habría que extraer conclusiones apresuradas de esta distancia doble. Pues ninguno de ambos términos puede, según Borges, ser desestimado en detrimento del otro. En su conjugación, ellos se transforman en otra cosa: “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo”.⁹⁹

⁹⁵ Borges, Jorge L., “Dos hombres pelearon”, op. cit., p. 128.

⁹⁶ “No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camina por nuestras calles. Ese es nuestro baldón”. Borges, Jorge L., “El tamaño de mi esperanza”, op. cit., p. 13.

⁹⁷ Y en base a esto, la conquista de la autonomía: “Las prosas de Borges marcan en verdad un antes y un después en la literatura argentina porque a través de ellas se consolida la escritura como práctica completamente autónoma. (...) es él quien separa definitivamente la literatura del resto de los discursos y prácticas asegurándole un lugar independiente”. Montaldo, Graciela, *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, p. 186.

⁹⁸ Borges, Jorge L., “El tamaño de mi esperanza”, op. cit., p. 14. En este sentido, Borges lee con inteligencia las mutaciones culturales que en un período tan corto como el transitado de 1880 a 1910, dan con el esplendor y el ocaso de la literatura popular. Al respecto, afirma Alfredo Prieto: “En la mayoría de los manuales de historia literaria escritos desde entonces, en los depósitos de las bibliotecas públicas, en las listas de textos escolares, en la celebración de los fastos, en todo lo que sume memoria y recuperación oficial del pasado, el espacio ocupado por el *corpus* de la primera literatura popular es prácticamente un espacio en blanco. A mediados de los años 20, mientras desaparecían en silencio los vestigios del criollismo populista, llegaban a su ruidoso pináculo las experiencias de renovación vanguardista nacidas en el clima prometedor de la primera posguerra”. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, op. cit., p. 14.

⁹⁹ Borges, Jorge L., “El tamaño de mi esperanza”, en: *El tamaño de mi esperanza*, op. cit. p. 14. Debido a ello, es posible hablar de “contradicciones ingobernables” en el seno del martinfierrismo: “Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo «característicamente argentino» y perspectiva cosmopolita”. Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos*, op. cit., p. 253.

Para finalizar cabría retomar la idea de símbolo que aparece en los textos del joven Borges y que, puesto en palabras del martinfierrismo, se dice como metáfora. Algo ya habíamos comentado a propósito del artículo “Ultraísmo”. Haciendo uso de la recomendación lugoniana,¹⁰⁰ la vanguardia hace de la metáfora un pilar central de la articulación poética. En sus textos, ella funciona no tanto como recurso retórico sino como procedimiento. Ahora podemos entender con mayor precisión en qué sentido la metáfora aparece como el “elemento primordial” de la “Lírica”. Evidentemente, Buenos Aires es, en el caso de Borges, el símbolo por antonomasia. Ahí se condensan, como el Mentao y el Chileno, capas de sentido, “imágenes”, no necesariamente armónicas. Pero, como metáfora, Buenos Aires es *algo más*: “Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen” (14). De esta manera, en la variedad de las intervenciones, en las lecturas críticas de otros escritores, así como en sus ficciones, la concentración simbólica implica una fuerza centrípeta que integra una multiplicidad en un núcleo. Como ha revelado el duelo de cuchilleros, esta densidad semántica incluye el doble que la tensiona: en tanto cifra de qué significa escribir, la metáfora subraya la presentación indirecta en la ironía y la parodia, así como en la alegoría.¹⁰¹ Centro del que se parte en varias direcciones y al que siempre se vuelve: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires: / La juzgo tan eterna como el agua y el aire”.¹⁰²

Asistimos así a una doble distancia en el cotejo de ambas experiencias. Ellas son el hiato que separa el programa ideal de su realización práctica. Por un lado Boedo presenta en sus intervenciones críticas proyectos de una poética realista, en cuyo seno la producción de signos transparentes aparece como la misión de una escritura militante; sin embargo, en sus textos, hemos podido constatar de qué modo se presenta, como en Castelnuovo, una dimensión grotesca, exacerbada, en donde la deformidad física hace difícil el seguimiento de enunciados presuntamente referenciales. A su vez, el martinfierrismo hace del criollismo

¹⁰⁰ “(...) el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí”. Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, op. cit., p. 6. Analizamos la significación poética de la metáfora en el capítulo II de esta tesis.

¹⁰¹ Para un análisis de las estrategias de figuración en Borges, véase: Sarlo, B. “El pliegue”, en: *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

¹⁰² Borges, Jorge L. “Fundación mítica de Buenos Aires”, en: *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1929.

un objeto de deseo en la búsqueda de una escritura renovada que haga del pasado una fuente de inspiración de nuevas lenguas; sin embargo, especialmente en los textos de Borges, el acoplamiento de diferentes se vuelve motivo de reflexión, y el texto evidencia su propia dificultad. Podemos determinar el sentido de la oscilación que hemos anotado en la participación de Juan L. Ortiz en el debate inaugural de la literatura argentina del siglo XX. No sería del todo preciso decir que su poesía se mueve entre el boedismo y el martinfierrismo. El seguimiento de los pliegues de ambas experiencias permite afirmar que la diferencia de la poesía de Ortiz se coloca entre la diferencia del boedismo y la diferencia del martinfierrismo. Su diferencia aparece así como una diferencia de diferencias.

2. *La orilla que se abisma*

En la base del conflicto inaugural de la literatura argentina del siglo XX se encuentran figuras de tensión totalmente distintas, figuras cuya contraposición se resume en la pregunta por el inicio y el confín de la “literatura”. ¿Cuándo empieza en la producción de una práctica verbal? ¿Cuál es su destinación? Y eso también significa: ¿cómo comienza? ¿Cómo termina? Si escuchamos la respuesta del boedismo reconoceremos a la recepción para con los fenómenos de injusticia social como motivación última. Ese relacionarse con la explotación extra-literaria induce, *luego*, a la partición entre la claridad y las tinieblas en la descripción de los ambientes, al espejo invertido entre los personajes fuertes y con una cultura adquirida y aquellos que forman parte de la “masa amorfa” en donde ni se identifican formaciones de clase ni tampoco formaciones corporales sanas, y finalmente a una separación entre una voz narradora en tercera persona y a los objetos narrados que se desplazan en la continuidad del relato. Si éste es el modo en que comienza la literatura, éste es, al mismo tiempo, la forma de su fin, o, dicho más concretamente, su *inmediata* realización práctica. El horizonte de realización del programa boedista es el momento en que la literatura da el paso más allá, deja de ser tal para comenzar a ser otra cosa. Cuando, por el contrario, rastreamos al martinfierrismo encontramos una sutileza en sus respuestas que ha permitido definir a su experiencia, a diferencia de la literatura social de Boedo, como vanguardista. La vanguardia no coloca a la indagación sobre la forma, “el trabajo con la letra”, como un paso posterior a su motivación originaria, sino que ella *es* el inicio de la práctica literaria. La flexión que incorpora el martinfierrismo en su pretensión de renovación poética sostiene, no obstante, que un trabajo con la letra depende de un trabajo con la condensación metafórica. De modo tal que esa letra incorpora a su otro, los hábitos de la cultura oral, que en la tradición de la literatura argentina de fines del siglo XIX no era sino el criollismo. Esa incorporación modifica tanto a la cultura letrada, forjada en las estrictas exigencias del modernismo lugoniano, así como a su otro, transformado ahora en “criollismo conversador del mundo”. Finalmente, así como la indagación en los procedimientos formales daba inicio y sentido a la práctica literaria, del mismo modo esa indagación *es*, para la vanguardia, su realización. El precio que tiene que pagar es entonces el confinamiento de las prácticas literarias a una independencia fija al lado de otras formas

del discurso. La literatura es reducida a su dimensión lúdica, “juvenilista”, sacrificando su posibilidad de producir efectos en la lógica del sentido.¹⁰³

Ésta es la base para interpretar qué significa para Juan L. Ortiz escribir poesía. Es fácil de entender por qué, a pesar de que es importante que el poeta “dé la vuelta al círculo de conocimientos de la época”,¹⁰⁴ no ha frecuentado la meditación sobre lo por él creado como realización “de cierta estética, de cierto gusto, de ciertas exigencias, de ciertas tendencias, de determinado entorno cultural”.¹⁰⁵ Precisar este distanciamiento implica hacer evidente qué obstaculiza en este entramado –fracturado, aunque referido como unidad por el poeta– la auto-reflexión de su propia poesía. Y son las funciones cumplidas por las figuras de tensión que movilizan tanto el boedismo como el martinfierrismo aquellas que nos permiten entender las razones de esos reparos. ¿Por qué hablar de *un* entorno cultural allí donde, precisamente, lo que aparece de inmediato es la hendidura?

Las figuras de tensión operan en ambos contendientes como estructurantes de sus programas. Los límites dividen los espacios, los personajes y las visiones narrativas. Esos límites pueden producir contradicciones simples en las cuales los elementos se miran unos a otros desde afuera, exteriores entre sí. En las situaciones en las que esa exterioridad queda amenazada, el temor al contagio se expresa a partir de pudores y rechazos. Si esa amenaza se concreta en una transgresión del límite, el resultado es algo monstruoso. Pero también los límites, como en la figura de la orilla, pueden incorporarse como pliegues internos a sí mismos. De esta manera, el límite puede entenderse como un margen móvil en donde el adentro y el afuera dejan de cargar con el peso de las identidades fijas. Cuando la narración orilla desplaza el sentido de la cultura letrada. Pero esto no implica su anulación, puesto que si ella se pierde en su contacto con la alteridad de la voz hablada, ésta queda expuesta al servicio de las determinaciones del trabajo con la letra. Ser hablada, finalmente, es la pérdida ineludible que la letra debe presuponer a los fines de que su reencuentro quede garantizado.

¹⁰³ Es posible así hacer extensiva la tesis sobre el funcionamiento histórico de la noción de autonomía artística al conjunto de la experiencia martinfierrista: “se sabe: hablando en términos históricos, la noción dominante de autonomía artística también ha sido una variante del ideograma liberal”. Dalmaroni, Miguel, *Una república de las letras*, op. cit., p. 74.

¹⁰⁴ Ortiz, Juan L., “La poesía que circula y está como el aire. Entrevista de Juana Bigozzi”, en: AA.VV., *Una poesía del futuro*, op. cit., p. 20.

¹⁰⁵ De un modo semejante, leemos la siguiente cita de León Felipe en la carátula de *El agua y la noche* (1933), su primer poemario: “Mi voz es opaca y sin brillo y vale poca cosa para reforzar un coro. Sin embargo me sirve muy bien para rezar yo solo bajo el cielo azul”.

Juan L. Ortiz tenía una fórmula concreta para expresar este distanciamiento. Como hemos observado, ese distanciamiento partía de la polémica entre literatura social y vanguardia, reconociendo en cada uno de ellos un momento de verdad a partir del cual la poesía podía extraer una profunda lección para sus realizaciones. Esta oscilación se expresa en la lectura que ejecuta Ortiz de sus figuras de tensión. Dice Ortiz, el momento en que las palabras se abisman, su momento abisal, ése es el punto central de la poesía.¹⁰⁶ Cuando Juan L. titula el último de sus poemarios *La orilla que se abisma* no sólo está haciendo referencia a un conjunto acotado de poemas o a una sumatoria limitada de procedimientos, sino que está ofreciendo una clave de lectura de su proyecto poético, del comienzo y del destino de la poesía, y de la experiencia que ésta busca suscitar.¹⁰⁷ De allí que a la exterioridad simple en que se coloca la literatura de la sociedad, y al pliegue que hace entrar en las filtraciones de la letra los hábitos de la voz hablada, Juan L. le contraponga una figura de tensión que funciona como repliegue de ese límite, como orillar del orillar, en donde la reflexión acerca del sentido mismo de la orilla no encuentra un límite que la contenga. La poesía, que comienza allí donde se abisma, es también su problematización, el riesgo de su propia subversión. Este movimiento, paradójico en sí mismo, se manifiesta en el fomento que procura Ortiz de una suerte de promiscuidad, cuidadosamente evitada en la contienda entre el grupo de Boedo y los vanguardistas, entre los elementos de sus poemas. Ellos se implican, disuelven sus formas fijas, trascienden el límite que los identifica y los separa, y pretenden ser otra cosa de sí. Comencemos a entender esto en un nivel básico de aproximación.

a.- Brumoso sentido

Y es entonces cuando la divinidad, desnudándose hasta de todos esos signos
da en retirarse aun de sí
en un recuerdo ya de aguas enrarecerse todavía

¹⁰⁶ “La poesía que circula y está como el aire”, op. cit., p. 21.

¹⁰⁷ La recurrente mención de esta cuestión por parte de los comentaristas refuerza la conjetura de su importancia en la poesía de Juan L. Ortiz. Véase: Retamoso, Roberto y Piccoli, Héctor, “Juanele: del aura hacia la linde”, en *Xul*, op. cit, p. 69; del Barco, Oscar, *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, Córdoba, Alción, 1996, p. 42.

para manifestar, de qué sima?
las visiones o las inspiraciones del flautista,
y ello sin invertirlas
y en un solo cielo, casi, o el que por poco aun sublima
los verdines,
flotándoles, de su orilla...:
pues es él quien a través de todas, todas las “ragas” y “ragines”,
y aun de lo indecible...
dice...
justo lo indecible de los éxtasis en que ella, de improviso,
humildemente se ha ido...

Y fue así
como también, a favor –directamente– de unos ejercicios
de silencio, que se pasan de límites,
de nuevo, y en qué nada? muriéramos de ella, detrás, aún, al de su partida
o de su translucidez misma
en el eclipse
a que se debe delante el tocador que es quien, se ha dicho, espira,
o mejor, abisma, aunque sin soplo, esa secuencia de follajes y pastos en «lavis»
sin solución de beatitud en la sima
o cielo que por igual la continúa en su equilibrio,
sin abajo ni arriba,
si aun tuviéramos en el recuerdo algo de las líneas
con que, de este lado, medimos...”.¹⁰⁸

En las dos estrofas que aquí citamos, la primera de catorce versos y la segunda de trece, reconocemos las marcas de una indagación acerca de las dificultades que se le presentan a la representación poética (“el canto” “del flautista”) una vez que su borde ha sido trascendido por dimensiones que la abisman. En el cierre de este poema póstumo intitulado “Es cierto...?” esas dimensiones son llamadas de distintas maneras, pero en sus

¹⁰⁸ Juan L. Ortiz, “Últimos poemas (Los poemas perdidos), en *Xul*, op. cit., pp. 31-32. En 1954 Ortiz incluye en *La brisa profunda* un poema nominalmente aledaño, “Es cierto que...”.

variaciones tematizan la cuestión del *ritmo* mediante la figura de la respiración poética (“quien, se ha dicho, espira”).

Aparecen distintas oposiciones, sugeridas o mencionadas literalmente, a partir de las cuales las estrofas van desarrollándose: la inmediatez directa/la mediación, la cima/el cielo, el abajo/el arriba, el equilibrio/el desequilibrio sin solución, el adentro/el afuera. La triple aparición de la conjunción coordinante en la primera estrofa (“y ello sin invertirlas”; “y en un solo cielo, casi, o el que por poco aun sublima”; “y aun de lo indecible...”) es replicada por una simétrica triple conjunción disyuntiva (“o de su translucidez misma”; “o mejor, abisma, aunque sin soplo, esa secuencia de follajes y pastos en «lavis»”; “o cielo que por igual la continúa en su equilibrio”) en donde el conjunto y/o pone en escena una oscilación que marca el tono dubitativo del proceso de selección de las palabras que mejor podrían expresar aquello que se quiere decir al mismo tiempo en que el poema es leído. De esta manera, el recorrido que trazan las oposiciones de la estrofa abre más que clausurar su sentido. El poema no parecería ofrecer en estas tensiones elementos para reconocer el predominio de uno de los términos por sobre el otro.

La espiración aparece como una serie de “ejercicios de silencio” que niegan repetidamente (“de nuevo”) los intentos de su lectura. Esos ejercicios “se pasan de límites” colocando al sentido de las palabras frente a cierta “nada”. Puesto que la orientación final de esta negación nunca queda explicitada positivamente (“y en qué nada?”), las antinomias que presentan los versos adquieren un tono condicional, hipotético, evidente en el pretérito imperfecto del modo subjuntivo en primera del plural “muriéramos”. Allí donde “la divinidad” “humildemente se ha ido”, en ese vacío, la fuente de referencias mediante la cual esas antinomias podría ser trascendidas queda trastocada. Transformación que produce, en los términos del poema, una cierta muerte. Mediante la ininterrumpida interrupción de *nuestras* expectativas, esta muerte despoja al vínculo con el lenguaje de cierto condicionamiento junto con el cual se limita aquello que, en otro contexto, Juan L. llama “virtualidad de la palabra”.¹⁰⁹ Ese despojo coloca al poema y a nosotros en una “cima” sin profundidad (“sin abajo...”). Tampoco accedemos a una solución en alguna iluminación procedente de la “cima” del mundo (“...ni arriba”).

¹⁰⁹ “La poesía que circula y está como el aire”, op. cit., p. 26.

Pero eso que se dice en su nivel temático se experimenta en el intento de su lectura: no es un itinerario lineal, ascendente o descendente, el que nos permite comprender las estrofas –por no hablar del poema en su totalidad–. Es posible tomar consciencia de esta complicación cuando pretendemos identificar las proposiciones subordinadas. Podemos intuir que “muriéramos de ella” refiere a la nada a la que hacíamos alusión. Pero en “o cielo que por igual la continúa en su equilibrio” no resulta tan evidente el objeto al cual hace referencia el artículo femenino: la secuencia de follajes.

En todo caso, el poema se piensa como un extraño, inestable, “equilibrio” (“sin solución de beatitud”). ¿De qué modo? A partir de la imagen del cielo eclipsado en el cual sólo accedemos a lo que de allí, indirectamente, se trasluce. Ese eclipse da a luz, da a ver: dirige la atención no tanto hacia lo que queda *detrás* ni hacia aquello que se ilumina *delante*, sino a “su traslucidez misma”, al aquí y ahora del acto de transfigurar aquello que en un comienzo aparecía como separado.

Esta conjetura se refuerza con “...esa secuencia de follajes y pastos en «lavis»”. De donde podría entenderse la evocación del dejar ver al que la metáfora del eclipse hacía referencia. Su traducción podría ser “aguada” o “dibujo aguado”; no obstante, Juan L. deja el término en francés, aunque entre comillas. Como se sabe, la técnica de *lavis* es una forma de escritura ancestral que consiste en diluir en agua tinta china. Cercana a la imagen pictórica, aunque alejada de la magnanimidad de la historia de la pintura, el *lavis* requiere necesariamente de un ejercicio de la vista ([*je*] *la vis*). Como en la grafía asiática, las veladuras líquidas que separan la tinta del blanco del papel mediante su superposición ceden su contraposición disyuntiva a un acoplamiento en el cual el color de la tinta aguada trasluce el blanco del fondo. Este acoplamiento, por lo tanto, aparece como clave de la connotación que el término francés suscita: el engendramiento, la vida (*la vie*), el dar a luz.

La emergencia gradual del fondo en el interior del color o, lo que es lo mismo, esta desintegración del color en el fondo “trata de cierto sentido brumoso que diluye los contornos de las cosas”.¹¹⁰ Es este proceso de traslucimiento, el que permite que el canto

¹¹⁰ Ortiz, Juan L., “Las arrugas son los ríos. Entrevista de Tamara Kamenszain”, en: AA.VV. *Una poesía del futuro*, op. cit., p. 46. En un sentido similar, escribe Derrida: “Tout est dit, fondre et fonder, du travail remuant de ces eaux: elles fondent, elles font et laissent fondre, elles font l’image en la défaisant, elles la «constituent» en la «brouillant», elles la fondent, l’impriment, l’instituent, lui donnent ses contours, et la font advenir en son événement par le bougé même qui déplace et tremble la ligne”. “Prégnances. Sur quatre lavis de Colette Deblé”, en: *Littérature*, N° 142, 2006.

del flautista “a través de todas las «ragas» y «ragines», y aun de lo indecible...” diga “justo lo indecible”.

Al final, esto es, en los últimos dos versos, encontramos la clave de su lectura: “si aun tuviéramos en el recuerdo algo de las líneas / con que, de este lado, medimos...”.¹¹¹ En el cierre, el poema le ofrece al lector cuál es la causa que hace que su lectura se vea obstaculizada. Del mismo modo en que la retirada de la divinidad coloca al poema y a sus intérpretes frente a un despeñadero “sin solución”, así también el tono triste de este canto se entiende por aquello que dice: la voz lamenta una pérdida. Con la ausencia de parámetros métricos mediante los cuales fuera posible medir distancias, contar sílabas y ofrecer un sentido a partir de un código común, el poema parecería hacernos comprender mejor. En efecto, el poema nos da las señas que nos permiten entender no sólo *qué* ocurre en su lectura, sino también *cómo* ocurre y *por qué*. Hemos observado que los efectos de la lectura del poema son identificados con una sustracción de las expectativas de lectura de realizar una interpretación lineal y ascendente del poema. También hemos destacado de qué modo sucede: mediante la adherencia de los límites que separan las dimensiones del poema, en donde ni la remisión a un antes ni la proyección a un después permiten entender aquello que ahora se lee. La ausencia de reglas métricas compartidas en un código impide, al poeta y al lector (ese *nosotros* implicado en “muriéramos”), un trabajo con distancias precisas, y es por ello que los versos “se pasan de límites”. Pero la apertura a una lectura retrospectiva que se inaugura al final no aparece como fuente de claridad del contenido semántico del poema sino como revelación, sin recursos para una solución, de la génesis de su conflicto. Curiosamente, comprendemos mejor que ya no nos es posible comprender mejor. Al quedar fuera del campo de la lectura, la posibilidad apenas señalada de una recuperación ascendente del sentido mediante una lectura que parta del final no puede sino decepcionar. Precisamente es esta decepción la que define a la estructural temporal del ritmo poético.

A la hora de dar con la singularidad de este “sentido brumoso” que marca el momento abisal de la poesía orticiana, Juan José Saer ha hecho referencia, en el ámbito de la teoría de las formas poéticas, a dos movimientos que, en un principio, no demuestran un vínculo evidente, y que sería adecuado revisar en nuestro contexto.¹¹² Su lectura sostiene que la

¹¹¹ Aquí reside tal vez la diferencia esencial con los versos alejandrinos de “Luz de provincia”, de Carlos Mastronardi.

¹¹² Saer, Juan José, “Juan”, op. cit., p. 11

poesía orticiana se caracteriza por un uso de los géneros que la diferencia de otros usos del lenguaje literario. Esta diferenciación es rastreada en un procedimiento particular, el cual descansa en un oponerse a la práctica, tradicionalmente reconocida de, y atribuida a, la poesía de condensar distintas capas de sentido en una palabra o en un verso breve. A esta operación de la lengua poética Saer la llama, en un contradictorio uso del léxico tradicional, lírica narrativa. La particularidad del lenguaje orticiano radicaría, si seguimos la lectura de Saer, en el trabajo de prolongación de las oraciones poéticas, las cuales privilegiarían la dimensión expansiva de la escritura por sobre la dimensión centrípeta de la misma.¹¹³ Este espaciamiento, que reconocemos con valor paradigmático en *El Gualaguay* y en los poemas de su producción tardía, acercaría a la poética de Juan L. Ortiz a la narración. Se vuelve necesario en este contexto determinar con mayor precisión qué conceptos de narración y de poesía lírica se sostienen detrás de esta afirmación a los fines de evaluar si esta conjetura toca en algo el modo en que las formas poéticas entran en la poesía de Ortiz.

b.- La fidelidad interior

En el uso que hace Saer del concepto de poesía lírica se reconoce una fuerte identificación de la poesía con la metáfora. Si la poesía tira de la cuerda de la metáfora, entonces sería importante aclarar las características fundamentales de este tropo y, a su vez, dilucidar de qué modo estas determinaciones hacen posible tal identificación.

La pregunta que durante mucho tiempo motivó la reflexión de los retóricos y lingüistas sobre la metáfora era la siguiente: ¿Cómo puede ser que el lenguaje tenga su eficacia máxima cuando logra decir algo diciendo otra cosa? En un texto ya clásico Jakobson define a la metáfora como “captación de las semejanzas” en un registro que corta, verticalmente, la linealidad de la frase.¹¹⁴ En tanto tal, las relaciones entre términos lingüísticos que propicia la metáfora son el desarrollo tropológico de uno de los lados de la

¹¹³ Véase la consideración de Edgar A. Poe acerca de la novela como “género inconveniente” por su extensión voluminosa y su recomendación del cuento como representante de la poesía en la prosa (Eichenbaum, Boris, “Sobre la teoría de la prosa”, en: Todorov, T. [Comp.] *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 211.)

¹¹⁴ Jakobson, Roman, “Two aspects of language and two types of aphasic disturbances”, en: *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton & Co., 1956.

combinación de signos que operan en la estructura de la lengua. Este plano es el de las relaciones asociativas: "...las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas". Estas coordinaciones "forman parte de ese tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo".¹¹⁵

Debido a que la captación de las semejanzas se ancla en el trabajo de la memoria, las relaciones asociativas articulan términos *in absentia*. Del "tesoro interior que constituye la lengua" el individuo podrá extraer las asociaciones virtuales que un término presente evoque en él. Por lo tanto, el "tesoro interior" en contacto con la semejanza, "en la mera analogía de significados" o "en la simple comunidad de las imágenes acústicas", abre las puertas a una multiplicidad de combinaciones: "Un término dado es como el centro de una constelación, el punto donde convergen otros términos coordinados cuya suma es indefinida".¹¹⁶

Se llama sistema al conjunto de los campos asociativos virtuales. La disposición de los términos que integran el plano del sistema es de oposición: "tratar de las oposiciones no puede ser, en efecto, otra cosa que observar las relaciones de semejanza y de diferencia que pueden existir entre los términos de las oposiciones".¹¹⁷ Veamos esto con un ejemplo. En la estrofa citada del poema de Ortiz el uso del término "sima" alude a una cavidad rocosa por donde se filtra el agua y, por lo tanto, al campo semántico de lo hondo y profundo. Ahora bien, la semejanza fónica con "cima" coloca a este término en el terreno típico-ideal de la metáfora. La igualdad sonora *s/c* esconde y muestra la oposición semántica. Una cima connota altura, esplendor. Y esta correlación es activada por la ausencia de esta última. La presencia luego de la oposición "sin abajo ni arriba", aun cuando es determinada por una negación, fortalece la hipótesis del tipo de oposiciones con el que el poema está trabajando. Teniendo en cuenta esto, se entiende por qué, siguiendo a Jakobson, se ha identificado a la poesía lírica con la metáfora. En efecto, en esta conjunción ella deja de aparecer ya como un simple tropo para comenzar a ocupar un rol preponderante en la estructuración del discurso. La definición de la poesía como un discurso metafórico

¹¹⁵ de Saussure, Ferdinand, "Rapports syntagmatiques et rapports associatifs", en: *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997, p. 171.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁷ Barthes, Roland, "Elementos de semiología", en *La aventura semiológica*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 65.

sostiene que lo que la vuelve cautivante es que en ella el significado nunca logra su objetivo sino por medio de otro significado.

Revisando la estrofa analizada de “Es cierto...?” podríamos detectar, efectivamente, una serie de metáforas que ofician a lo largo de los versos en este sentido. Por un lado contamos con el objeto de indagación (la representación poética), por el otro, aparecen las figuras que hacen de intermediarios en la intención de decir, no a sus propios referentes, sino a otro, en este caso, el objeto de indagación del poema. No obstante, estas figuras (como lo revelan “eclipse” y “lavis”) connotan significados que, como hemos podido observar, terminan por invertir la función que presuntamente vendrían a cumplir en el cuerpo de la estrofa. Paradójicamente estas metáforas son utilizadas, al interior del poema, para hacer referencia a la imposibilidad de una remisión semántica. Esto es dicho literalmente en el verso final del poema, en donde se hace referencia a la dificultad de hacer uso del “tesoro interior” de la memoria. Estas metáforas evocan el proceso mediante el cual nuestra mirada deja de lado el sistema de las asociaciones y se fija en la presencia de la articulación significativa.

Si ahora decidimos precisar algo más no ya de la conjunción *poesía* lírica-narrativa sino más bien del compuesto *poesía-lírica*, podríamos preguntarnos por la especificidad del lirismo de Juan L. En principio, éste se reconoce a simple vista en la presencia de la voz del poeta. En otros términos, la nominación de la naturaleza mantiene una predominancia por sobre las instancias pragmáticas de la acción. Si tomamos provisionalmente la ya clásica definición de Hegel, lo lírico hace presente la interioridad del sujeto, a diferencia de la epopeya en donde “se expone el mundo de todo un pueblo”,¹¹⁸ esto es, donde lo objetivo de las costumbres y las voluntades individuales se corresponden,¹¹⁹ y del drama en donde se asiste a una centralidad de la acción del héroe: “Él (el poeta) es el centro sobre el que se actúa, el que se expone (...) [es él quien] se muestra en ellos”.¹²⁰ La poesía lírica posee una estructura esencialmente monolingüística.¹²¹ Tomando esta visión a modo preliminar,

¹¹⁸ Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética*, Madrid, Abada, ed.: Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, trad.: Domingo Hernández Sánchez, 2006, pp. 481 y 497.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 503.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 505.

¹²¹ “...el lirismo no es más que la transfiguración de un monólogo”. Valéry, Paul, “Sobre Fedra mujer”, en *Estudios literarios*, op. cit., p. 84.

podría afirmarse que en los comentarios que el autor realiza sobre su propia poesía aparecen indicios que admiten esta interpretación.¹²²

Nos referimos a aquellos momentos en los que Juan L. habla en términos de autenticidad. La poesía se reconoce como singular cuando se atiene al criterio de la necesidad interna. Más precisamente, cuando en sus palabras y encadenamientos se expresa lo que el poeta “siente más profundamente y quiere también para los demás”.¹²³ Entre el producto y su realizador encontramos una relación de dependencia, en donde, pareciera decir Juan L., la última palabra la tiene el individuo que escribe sinceramente. Allí donde el poeta logra una “conformidad consigo mismo” es posible dar con aquello que la poesía tiene de más auténtico.¹²⁴ Es probable que esto engendre a un solitario. La voluntad de no ser semejante, rechazar tener semejantes, es querer ciegamente no formar parte de la misma esencia de aquellas personas que pasan y mueren a nuestro alrededor.¹²⁵ Si no se somete a este criterio, la poesía se ve amenazada de trastocarse en “superchería”: hace depender su significación y validez de “la carga retórica que aporta la tradición y de la que hay que sospechar cuando el poema no funciona”.¹²⁶ Parecería destilarse de esta manía de hacerse singular un orgullo no del todo justificable.¹²⁷

¹²² En base a esta hipótesis, varios comentaristas han interpretado el poema “Gualeguay” bajo el prisma de la adscripción de su poesía al género lírico. VV.AA *Seis ensayos sobre el poema Gualeguay*, Buenos Aires, El Arca, 1997.

¹²³ Ortiz, Juan L., “El silencio de un poeta grande. Entrevista de Jorge Conti”, en: AA.VV., *Una poesía del futuro*, op. cit., p. 72.

¹²⁴ “Lo mejor, creo, es que cada uno se remita a sus dioses, demonios o necesidades, siempre que lo haga con fidelidad hacia sí mismo”. Ortiz, Juan L., “El infinito en el instante. Testimonio de Jorge Boido”, en: AA.VV., *Una poesía del futuro*, op. cit., p. 58. Resulta significativo, por lo menos para la segunda parte de nuestra tesis, que sea muy tempranamente Ricardo Piglia quien haya usado esta noción pavesiana de la “fidelidad a un núcleo temático y a un tono personal” para “señalar” el proyecto creador de Saer. Cfr. “Punto de vista señala”, en: *Punto de vista*, N° 3, 1978, pp. 18-19.

¹²⁵ Cfr. Calbi, Mariano, *Discurso poético y éticas del apartamento: Alberto Girri y Juan L. Ortiz*, Tesis de Doctorado (Director: Nicolás Rosa), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006.

¹²⁶ “El infinito en el instante”, op. cit., p. 58.

¹²⁷ En base a la cuestión de la soledad del poeta que desea ser fiel a sí mismo se han desatado interpretaciones opuestas en lo que respecta a la relación que ha mantenido la obra de Juan L. Ortiz con los sistemas de consagración y reconocimiento literarios. Así, por ejemplo, en la actualidad comentaristas sostienen que la imagen de Juan L. Ortiz como un poeta solitario es simplemente una construcción de la crítica. De esta manera, se habría producido un mito del poeta que ha impedido leer sin preconceptos su obra: Perednik, Jorge S. “Juanele y Ortiz”, en *Xul*, op. cit., p. 58. Esta construcción ha operado del modo más eficaz allí donde se ha ofrecido como “oficialización negativa”; vale decir, como victimización. Sin embargo, distintos indicios refutan este mito. Se olvida, por ejemplo, que Juan L. ha sido depositario de reconocimientos de parte de amigos y críticos desde sus comienzos como poeta. Cfr. Alzari, Agustín, “Ese otro Ortiz”, op. cit.; Miranda, Julia, “El comienzo de la poesía política de Juan L. Ortiz: «A los poetas españoles», poema perdido desde 1937”, en: E. Foffani, *Controversias de lo moderno: la secularización de la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires, Katatay, 2010. Se olvida, también, la publicación en vida de los trece libros

Ahora bien, dice Juan L., no hay que falsear el sentido de *quién* tiene la última palabra:¹²⁸ “la experiencia poética es una percepción”. Aun cuando la voz poética tiene al paisaje como el centro de inspiración de su discurrir, ello no significa que fuera posible una reproducción de su complejidad en la transparencia de la representación verbal. Esto es, la poesía se acerca a la lírica puesto que en sus realizaciones la voz siempre habla *desde* las impresiones que producen en el sujeto poético las mutaciones del paisaje, “las cosas naturales y no la naturaleza”.¹²⁹ Hablar de la “naturaleza en grande” implicaría la suposición de un acceso, abstracto y totalizador, del poeta a lo existente. Hablar de las cosas naturales, “de una hojita o de una brizna” por el contrario, es “por un lado comprobación y por otro –o como lo mismo– imaginación”.¹³⁰ La poesía entonces es “mediación”, y el sujeto que la habla, del mismo modo que el mundo que presenta, es el resultado de una construcción imaginaria. De la construcción de un sujeto de la enunciación que, a la vez, dice y es hablado en lo que percibe. Pues la creencia en un yo natural que tiene como enemigas a la cultura, a la civilización y a las costumbres, la posibilidad de distinguir lo que es natural de lo que es convencional, requiere de una convención; precisamente, aquella que llena de contenido lo que se entiende por “natural”. Pero ¿de qué manera el yo es hablado por el poema?

El criterio de la fidelidad interior constriñe y somete. Sustraer al poeta a “muchas tentaciones, muchas facilidades, muchos encantos, muchas seducciones o maneras de adulterar o de pervertir”.¹³¹ Podría entenderse la exigencia del criterio a partir de los pasajes en los que al poeta le toca hablar de sí mismo, de su vida y de sus experiencias personales. En ellos el tono confidencial cede su lugar a las referencias brumosas, liberadas del color de la anécdota. En 1941 le toca a Juan L. escribir una nota autobiográfica en la revista *Paraná*.

reunidos en 1970-1971 en tres tomos editados como *En el aura del sauce*, por la Editorial Biblioteca Vigil en Rosario. En relación con esta discusión, es central aclarar que aquí no interpretamos las expresiones del poeta acerca de la fidelidad interior como formas de racionalización de una trayectoria de vida y sus relaciones con el campo intelectual de su época, sino que las tomamos como señas que permiten leer la especificidad de su poética allende los anecdóticos biográficos.

¹²⁸ “No estamos en presencia de una poetización subjetiva, ni del discurso vivido, ni de un monólogo interno”. Rosa, Claudia, “Scherzo del Centenario”, en: VV.AA. *Juan L. Ortiz: Seis ensayos sobre el poema Gualaguay*, op. cit., p. 35.

¹²⁹ “Las arrugas son los ríos”, op. cit., p. 45.

¹³⁰ *Ibid.* A propósito de esta distinción: “Esta poesía no pone delante el mundo, sino que éste se da a conocer como con indicios que se menean para llamar al sentido siempre flamante, y nos excita a comprender alentando la duda, exhibiendo la irresolución y la ignorancia con que mira el mundo”. Rosa, Claudia, “Scherzo del Centenario”, op. cit., p. 35.

¹³¹ “El silencio de un poeta grande”, op. cit., p. 72.

Bajo el título “Mi experiencia”, el poeta afirma: “¿Referencias concretas de mi vida? Permítaseme que no les dé ninguna importancia” Y antes: “Soy un hombre sin biografía, en el sentido en que ésta generalmente se considera”.¹³²

La fidelidad interior, entonces, obliga a cierta ascética de la cual parecería depender el resultado del poema. Juan L. lo expresa en una fórmula paradójica: despojarse, empobrecerse, para “incorporar la riqueza de la pobreza”.¹³³ Quemarse, dice el poeta; en último término, morir: “Un poeta se desangra en un poema y lo que parece más fácil es lo que cuesta, cuesta...”.¹³⁴ Podrá recordarse en este contexto la ascesis a la que exhorta la voz poética en el primer verso de un poema incluido en *De las raíces y del cielo*: “Deja las letras y deja la ciudad...”. La sustracción que produce la ascesis poética es, simultáneamente, la condición de la experiencia poética, en donde el poema comunica lo que podría entenderse como su “donación”.¹³⁵

Vemos así en qué consiste la adscripción de Ortiz a la poesía lírica. El logro de un poema depende del poeta que escribe. Pero frente a la posibilidad abierta de una concepción de la palabra poética como expresión, que haga depender el contenido de sus resultados de las vivencias del sujeto creador, Juan L. contrapone un modelo vaciado de poeta, en donde éste le cede “la iniciativa a las palabras”. En un inesperado vuelco, son ellas las que tienen la última palabra.

Ahora bien, como hemos podido observar, la autosubversión de la metáfora entendida como remisión de significaciones, su regresión a la articulación significativa no aparece en la concepción de Juan L. como desplazamiento hacia un extraño volverse semejante. La ascética de la poesía, la “muerte” del poeta y del lector, vuelve a la voz poética anónima, y en tanto tal, aparece como abertura por la que se cuele aquello inaudible en la comunidad, en su pueblo. La poesía de Juan L. es una poesía lírica *narrativa* no solamente por el trabajo negativo de la metáfora, sino también, o mejor: precisamente por ello, debido a que

¹³² Ortiz, Juan L., “Notas autobiográficas”, en *O.C.*, p. 1115.

¹³³ “Las arrugas son los ríos”, op. cit., p. 46.

¹³⁴ “La poesía que circula y está como el aire”, op. cit., p. 33.

¹³⁵ “Sólo el extremo «sacrificio» del poeta es el que puede hacerlo merecedor de la *gracia* de la creación. *Sacrificio* por cuanto el poeta debe dejar de ser para que surja el espacio donde se produce la donación de la poesía. Punto de supremo despojo. La muerte aparece, entonces, como condición del poema. Al desaparecer, y sólo así, le cede «la iniciativa a las palabras»; son las palabras como tales, sin-poeta, las que crean el poema mediante lo que Mallarmé llamó el «juego insensato de escribir» (del Barco, Oscar, *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, op. cit., p. 97).

ella problematiza las distinciones entre poesía lírica y épica.¹³⁶ La regresión a la que se asiste con la autosubversión de la metáfora que opera la lírica narrativa produce un trabajo arqueológico en el que las capas que dieron origen a la narrativa aparecen des-sedimentadas, se traslucen, aunque desplazadas de sus contextos de origen y, por lo tanto, transformadas en otra cosa.

c.- Arte de narrar

El retorno de la épica en la poesía lírica niega, como si dijésemos, desde afuera la identidad de la misma. Pero, como hemos podido detectar a partir del movimiento metafórico, esta negación no es meramente “externa”, sino que encuentra su fundamento en la cosa negada. En este sentido es preciso hablar de un encarnizamiento autonegador del lirismo en la poesía de Juan L. Ortiz. A su vez, ese retorno no es, naturalmente, la mera repetición de lo mismo. La historia del género demuestra ya que el sucedáneo en nuestros tiempos de la poesía épica es la narrativa novelesca.¹³⁷ Por lo tanto, al entrar en el seno de la poesía lírica, la épica se criba descontextualizada tanto histórica como poéticamente y, así, queda modificada de su sentido tradicional. Esta extraña conjunción en donde ninguno de los términos que la componen queda indemne al juego de su relación estaría más cerca de una definición de novela como mezcla (*Mischung*) de todos los géneros.¹³⁸ Cuando se tiene en cuenta la dimensión que Saer enfatiza con la expresión lírica *narrativa*, vale decir, la extensión espacial de este mismo poema en el cuerpo de la página, se vuelve comprensible aquello no dicho en el oxímoron: la metonimia como determinación esencial a la estructura de la narración. Analizar la lógica de esta estructura, presupuesta en la interpretación saeriana, nos obliga a precisar aún más la identificación de aquél con el de una expansión de la voz narrativa.

¹³⁶ En un mismo sentido, la lectura de Francisco Urondo, a caballo entre la retrospectiva y el entusiasmo del descubrimiento: “En este medio siglo, el gran poeta entrerriano ha venido escribiendo un largo poema épico – aunque saturado de lirismo–, donde el personaje principal, el héroe, es el universo, pero el universo concebido desde la sensibilidad del hombre”. AA.VV, *Juan L. Ortiz. Una poesía del futuro*, op. cit., p. 74.

¹³⁷ “[Nuestro] epos moderno [es] la novela”. Hegel, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética*, op. cit. p. 505. Para una historia moderna de los géneros poéticos, véase: Szondi, Peter, “De la poética de los géneros normativa a la especulativa”, en: *Poética y filosofía de la historia II*, Madrid, A. Machado, 2005.

¹³⁸ Schlegel, Friedrich, “Brief über den Roman”, *Gespräch über die Poesie*, en: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Bd. 3, Berlin, 1800, pp. 112-129.

En principio la metonimia es la figura retórica que privilegia el plano sintagmático de la estructura fundamental de la lengua.¹³⁹ Los sintagmas son combinaciones de signos que tienen como sustento la extensión lineal cuyo modelo es el diálogo. En la medida en que el tipo de relación que mantienen los términos entre sí es de contigüidad, ellos adquieren su valor en las cadenas sintagmáticas en base a la oposición con los términos que preceden y con aquellos que le siguen. A diferencia de la metáfora, estos elementos se coordinan *in praesentia*. La narración también hace del momento lingüístico de la contigüidad, esto es, del encadenamiento sintáctico de las palabras en unidades superiores, su operación esencial. Es por ello que resulta adecuado considerarla como un discurso de tónica metonímica. La tendencia narrativa a la metonimia se caracteriza como la puesta en acto de una multiplicidad de detalles que recargan un espacio verbal limitado, de forma que puede dar lugar a que se pierda el retrato por incapacidad de abarcar el conjunto.

Ahora bien, para que esto último ocurra, se vuelve fundamental la articulación entre los elementos. A diferencia del carácter fluido del encadenamiento sintagmático, la articulación limita y corta la cadena en unidades significantes. Esta función de limitación, a partir de la cual se vehicula el sentido, la cumplen los vínculos de la coordinación y la subordinación gramaticales. Pero, a su vez, la articulación posibilita fortalecer la “capacidad de contextura”, vale decir, la inclusión de las unidades sintagmáticas en unidades sistemáticas. Este cruce en el que se conjugan el plano metonímico y la dimensión metafórica hacen, según la perspectiva de la lingüística, a la estructura fundamental de la lengua mediante un vínculo de complementariedad. Ahora bien, como hemos notado, ambos planos son diferentes. Y es esta diferencia la que revela la narración en la modificación de la función que opera en la metonimia. El pasaje narrativo de una figura retórica hacia el estatuto de un principio constructivo hace que aquella relación se determine como oposición.

A propósito de esta cuestión, resulta pertinente recordar de qué modo la metáfora, entendida como instancia del plano del sistema, hacía de la remisión de la significación su valor central. Por el contrario, y contra la determinación de la unidad significativa por parte del vínculo significado-significado, la metonimia introduce lo que Lacan llama “la carencia

¹³⁹ “...toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas a sus diferentes niveles”. Kristeva, Julia, *Semiótica*, Tomo I, Caracas, Fundamentos, 1981, p. 191.

de ser en la relación de objeto”.¹⁴⁰ Decíamos que la dimensión narrativa de la metonimia se entiende como una radicalización de su núcleo extensivo a través de la multiplicidad de detalles en el espacio textual, en cuyo seno se vuelve difícil abarcar el conjunto. Esta “imperiosa proliferación” de significantes en la operación narrativa con el sintagma “apunta hacia esa carencia”, bloqueando la posibilidad de la transferencia metafórica del significado.¹⁴¹ Es por ello que las novelas dan, desde sus comienzos, la impresión de una finición *arbitraria*: al estructurarse sobre lo imprevisible y la sorpresa, nada hace pensar que el final de una novela pueda llegar a ser la conclusión lógica de un itinerario orgánico.¹⁴²

Podríamos acercarnos a esta lógica a partir de un análisis del principio formal que la caracteriza; a saber: la discordancia concordante. Para ello, podríamos hacer uso de los elementos articulados desde los tiempos de la teoría aristotélica de la trama poética.¹⁴³

Como se recordará, en la *Poética* de Aristóteles se presenta un conjunto de hipótesis relativas al arte de componer que presuponen determinadas formas poéticas en desmedro de otras formas, las cuales, como el caso de la historia o la poesía diegética, no logran realizar con la mayor eficacia. Si dejamos de lado este (relativo) privilegio del drama,¹⁴⁴ y más específicamente del drama trágico, podremos atenernos a lo esencial; vale decir, la idea de trama (*mýthos*) y su articulación interna con la noción de *mimesis*.

Los frutos que produce la especie poética trágica en sus espectadores dependen, según Aristóteles, de una diferenciación interna de la idea de *mimesis*. El placer que ellos experimentan es el efecto (*dýnamis*) de la percepción de una tragedia. Esta percepción produce placer debido a un modo de presentación diferencial de la realidad, la *mimesis* poética, que lo diferencia del modo de la presentación tanto filosófico como histórico de los

¹⁴⁰ “...la estructura metonímica, indicando que es la conexión del significante con el significante la que permite la elisión por la cual el significante instala la carencia de ser en la relación de objeto, utilizando el valor de remisión de la significación para llenarlo con el deseo vivo que apunta hacia esa carencia a la que sostiene”. Lacan, Jacques, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en: *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 495.

¹⁴¹ En base a esto se puede sostener que “el sintagma (...) es en cierta medida un factor de «defección» del sentido”. Barthes, Roland, “Elementos de semiología”, op. cit., p. 74..

¹⁴² Kristeva, Julia, *Semiótica*, op. cit., p. 154.

¹⁴³ Para lo que sigue, véase: Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI, 2004. Utilizamos la versión al castellano de la *Poética* a cargo de Eduardo Sinnott.

¹⁴⁴ “Así, en el binomio drama-narración, el primero califica lateralmente a la segunda hasta el punto de servirle de modelo. De múltiples maneras, pues, Aristóteles atenúa la oposición «nodal» entre imitación (o representación) diegética e imitación (o representación) dramática, oposición que, de todas formas, no afecta al objeto de la imitación, a la construcción de la trama” (*Ibíd.*, p. 90).

hechos. El efecto de la tragedia resulta de un tipo de repetición de objetos de la vida práctica incluidos en la trama de una obra. Es *representación* puesto que coloca una vez más un objeto ya conocido ante el contemplador. Sin embargo esta representación se da en el encadenamiento lógico de la unidad de la trama, la cual debe cumplir con los requisitos de la completud y la medida. Al sucumbir a las exigencias de orden de la trama, esto es: a los imperativos lógicos de la totalidad de sentido, la *mimesis* ya no se basa en un criterio de verdad sino en el de la verosimilitud. Así, la representación transforma el objeto mediante la selección de las acciones, la estilización de los caracteres o, más concretamente, la capacidad de elocuencia del poeta.

En este sentido el placer lo es ante algo *qua mimesis*; el placer sucede ante una representación con derecho propio. Claro que el placer de la tragedia resulta, primero, de la coherencia de esa representación. Si esto no ocurriese, el placer no dependería ya de la *mimesis* sino de “la ejecución, por el color o por alguna otra causa semejante” (IV 1448b15). Esto no significa que el criterio ofrecido por la exigencia de orden se cierre a la incorporación de episodios. Por el contrario, ella mantiene una capacidad de metamorfosearse de modo que su unidad última no quede amenazada. La trama debe ser lo suficientemente dinámica como para componer una “coherencia discordante”;¹⁴⁵ pero precisamente por ello la entrada de lo episódico tendrá sentido allí donde no sea azarosa o injustificable desde la perspectiva de la necesidad causal que encadenan sus elementos. El ejemplo paradigmático que ofrece Aristóteles de esta plasticidad de la trama lo representa la peripecia trágica. El efecto trágico sólo puede ser posible mediante la peripecia trágica, la cual consiste en el vuelco perturbador de la felicidad a la desgracia. Según Aristóteles este pasaje es fruto de las acciones de un héroe en condición de ignorancia. Por eso el efecto trágico llamado conmiseración requiere no sólo del destino sino también del pasaje del desconocimiento al reconocimiento. Ella implica un cambio, de la dicha a la desdicha, que debilita el orden de la trama y *también*, al aparecer en el reconocimiento como estructuralmente necesaria y verosímil al interior de la trama del drama trágico, el fortalecimiento de su coherencia.

Dado que para Aristóteles el poeta es poeta de tramas (IX 1451b30) el placer resulta de criterios de inteligibilidad ofrecidos por las conexiones lógicas entre las partes de la

¹⁴⁵ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I*, op. cit., p. 98.

totalidad y no de la remisión a datos extrapoéticos.¹⁴⁶ Esto hace que incluso quede abierta la posibilidad de una invención total del contenido de la tragedia, al modo de Agatón.

Si es posible reconocer en esta línea una concepción de la lógica narrativa bajo una matriz temporal lineal y ascendente, entonces cabría decir que, en este sentido específico, la poesía de Juan L. Ortiz no se inscribe tan sencillamente dentro del género de la narrativa. Ahora bien, contra esta definición de la lógica narrativa, el propio Saer nos ofrece una figura opuesta a partir de la cual se nos hace posible releer el sentido de la atribución que merece nuestro análisis. Nos referimos a la vinculación de la narrativa con cierta noción del tiempo que se afirma, aunque no solamente, en la escena de *La Grande* en la que Gabriela Barco “se acuerda de una anécdota de Tomatis que un día le contó su padre”.¹⁴⁷ Aquí asistimos al pasaje de la lógica de la narración al arte de narrar.¹⁴⁸ La atribución saeriana de narratividad a la poesía de Juan L. Ortiz implica un reconocimiento del núcleo temporal de su ritmo poético: la narración es significativa a la hora de caracterizar una lengua no “narrativa” en la medida en que describe los rasgos de su experiencia temporal y permite entenderlas participando de un movimiento común. Pero, como hemos observado, la dimensión metonímica de la narración bloquea la posibilidad de dar con una noción orgánica del tiempo, en la que sea posible realizar un seguimiento continuo y ascendente de las articulaciones sintagmáticas. Aparece así una lógica temporal *específica* a la hora de entender lo narrativo en la poesía lírica de Juan L. Ortiz cuya principal determinación es la de ser una secuencia temporal no acumulativa. En este proceso “sin solución de beatitud”, nos vemos enfrentados siempre “de nuevo” a la exigencia de recomponer “los contornos de las cosas”. La lírica narrativa de Ortiz, entonces, no permite la realización de una estructura temporal clásica.¹⁴⁹

¹⁴⁶ En *Retórica* Aristóteles describe el placer que ofrece el aprendizaje como un agrado fruto del *razonamiento* que supone identificar un mimema con un objeto real. Véase: *Retórica*, Libro I, Cap. 11, 1371b/1372a.

¹⁴⁷ “(...) estaban mirando correr el agua acodados en la baranda de hierro del puente colgante y a Barco se le ocurrió preguntar: ¿Carlitos, a tu juicio, qué es una novela? Y Carlitos sin vacilar un segundo y sin siquiera desviar la vista del agua que corría, arremolinándose contra los pilares del puente, varios metros más abajo, le contestó: *El movimiento continuo descompuesto*” (Saer, Juan José, *La grande*, op. cit., p. 193). Una definición similar se encuentra en el primer capítulo de *Cicatrices*.

¹⁴⁸ Es por ello que para entender la experiencia del tiempo que suscita la así llamada lírica narrativa de Ortiz no podemos seguir a Ricoeur cuando identifica el tiempo histórico y el tiempo literario por medio del concepto de trama. Véase: Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI, 2009, p. 901 y ss.

¹⁴⁹ De Man, Paul, “The Rethoric of Temporality”, op. cit. p. 220 y ss.

Entonces, ¿qué significa lírica narrativa? En los poemas de Ortiz aparecen diálogos, referencias intertextuales, firmas externas, en donde el monolingüismo lírico es interceptado por voces ajenas en las que el yo poético no parecería lograr relacionarse consigo mismo de forma inmediata. La constelación representada por la figura de lírica narrativa contraviene ambos términos, de manera que en su conjunción se muestra lo otro de lo mismo. La identidad de los términos descubre su contradicción interna, y el conflicto se produce entre una “lírica” en la que el yo poético es anulado por una lengua que deviene corriente fluvial y una “narrativa” en la cual la máxima de la discordancia concordante es negada por una cesura que interrumpe toda linealidad del sentido. Cabría precisar mediante qué estrategias se activa el núcleo temporal que define a lo narrativo en la lírica de Ortiz.

3. *En el aura de las palabras*

Como se ha podido observar desde la perspectiva de la teoría de los géneros literarios, la lírica narrativa de Juan L. Ortiz encuentra simultáneamente en el ahuecamiento de la voz poética y en las expansiones metonímicas de los versos una modalidad destacada en la cual los umbrales de su existencia aparecen “abismados”. La sustracción de la función tropológica de la metáfora en las figuras analizadas confirma la especificidad de su propuesta. En ausencia de un conjunto de reglas que organice la estructuración de las estrofas,¹⁵⁰ el ritmo poético pareciera consistir en un simultáneo amontonarse y espaciarse de los versos, y las palabras participar de un espacio espeso en el que las separaciones quedan problematizadas. En lo que sigue podremos observar sin embargo que no por haberse liberado de las constricciones métricas los versos quedan apartados de toda determinación.

El vaciamiento ante el que nos coloca la lírica narrativa ortiziana no impide que ella hable. ¿Qué dice? No cabrían dudas de que la respuesta puede encontrarse en una gran variedad de lecturas que se han ocupado de la producción de Ortiz. Ellas colocan a la imagen del paisaje fluvial como tema fundamental de su obra.¹⁵¹ Si se toma esta afirmación de manera literal, hacer uso de esta hipótesis supondría un trabajo de lectura con los poemas en los que las figuras, sinécdoques y metáforas que en ellos se despliegan aparecerían como imágenes cuyos símiles nos permitirían percibir sutiles matices, no de cualquier paisaje, sino de los paisajes fluviales de la provincia de Entre Ríos.

Pero no solamente. Esas imágenes también han sido interpretadas en otro sentido. Su referente podría ampliarse desde los mapas regionales que trazan el recorrido del río Gualeguay hacia objetos más inasibles. Por un lado, se reconoce una matriz de lectura que hace de la imagen paisajística un símbolo que remite a cuestiones más profundas de raíz metafísica; a su vez, encontramos un modo de lectura que interpreta a la imagen paisajística como símbolo de problemáticas sociales.

¹⁵⁰ De esta manera, "No hay nada fuera del texto que lo ordene, que dé respuestas, que sea dador de sentido". Rosa, Claudia, "Scherzo del Centenario", op. cit., p. 36.

¹⁵¹ Muschietti, Delfina, "Poesía y paisaje: exceso e infinito", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 538, 1995; Muschietti, Delfina, "Poesía y paisaje: la definición de un mixto", *Filología*, N° 1-2, 1996; Saer, Juan José, "Juan", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997; Forns-Broggi, Roberto, "El eco-poema de Juan L. Ortiz", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 33, 2004; Retamoso, Roberto, "La literatura santafesina y el río", en *La Biblioteca. Revista fundada por Paul Groussac*, N° 6, 2007.

Cuando las lecturas hacen énfasis en las correspondencias invisibles de las descripciones de paisajes regionales colocan al sujeto lírico en la perspectiva privilegiada de un acceso místico-religioso al absoluto.¹⁵² Si lo que resulta de interés es la adscripción de la poesía de Juan L. al movimiento de la poesía social de su época, a sus amistades con poetas como Raúl González Tuñón o César Tiempo, a su compromiso político con el Partido Comunista y con la República Española o, incluso, a su admiración por el maoísmo, entonces se interpreta a la imagen paisajística desde las figuras de la conciliación social.¹⁵³ De esta segunda vía de interpretación se observa a la obra de Juan L. colocando en la poesía las promesas de felicidad que la vida social no ofrece, permitiendo así imágenes de armonización y hermandad de las que la cultura política podría extraer lecciones.

Como se observa, lo que comparten ambas formas de la crítica es que hacen de la imagen del paisaje fluvial un símbolo poético de algo que no lo es, dejando de lado la posibilidad de leerla *en cuanto tal*.

Ahora bien, como se sigue del capítulo anterior, los modos de “la orilla que se abisma” colocan a la lectura del poema frente a una verdadera dificultad al momento de hacer uso de asociaciones metafóricas. En todo caso, las figuras analizadas revelaban una inadecuación entre el sentido que ellas traían de origen y su funcionamiento al interior de los versos. El resultado de su puesta en juego colocaba a la lectura no tanto en la predisposición a realizar comparaciones semánticas mediante la activación de un acervo desde el sistema de la lengua, sino que por el contrario, ella era desafiada a enfrentarse con el plano de la articulación significante. A esto alude Juan L. cuando sostiene que “la poesía puede ser lo menos temático”.¹⁵⁴ Si la poesía abjura de los temas, si desplaza el sentido tropológico de las figuras, tal vez entonces la pregunta no debería ser qué dice la imagen poética, sino más bien qué *se muestra* en ella cuando ella da a ver y, sobre todo, *cómo* eso se deja ver.

¹⁵² Veiravé, Alfredo, *Juan L. Ortiz: la experiencia poética*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1984; Gola, Hugo, “El reino de la poesía”, op. cit.: “En esta búsqueda de la armonía y la unidad lleva Ortiz empeñada su vida” (p. 106); Macho Vidal, Lina, “Juan L. Ortiz: su cosmovisión oriental”, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1996.

¹⁵³ Miranda, Julia, “El comienzo de la poesía política de Juan L. Ortiz: «A los poetas españoles», poema perdido desde 1937”, op. cit.; Alzari, Agustín, op. cit.

¹⁵⁴ Ortiz, Juan L. “Las arrugas son los ríos. Entrevista de Tamara Kamenzain”, op. cit., p. 44.

a.- Imágenes de paisajes: ¿interpretar o describir?

Una interpretación posible del sentido de la recurrencia de las imágenes en la lírica narrativa de Juan L. consiste en entenderlas como reescrituras de una poesía bucólica.¹⁵⁵ El primer argumento a favor de esta tesis sostiene la evidencia del lugar en el cual las frases nos colocan. Topología que establece una elocuente preeminencia del campo por sobre los espacios urbanos, particularmente, de los ríos de la provincia de Entre Ríos. Simplemente con revisar superficialmente los títulos de los poemarios se reconoce la importancia que cobra el mundo de la naturaleza en los versos. Ahora bien, no basta con desplazarse de los indicios urbanos como la velocidad o las referencias a grandes ciudades,¹⁵⁶ para aceptar la inscripción de la poética de Ortiz en la tradición de la poesía de la Arcadia. Para ello, es necesario dar cuenta de la singularidad que adquiere la imagen del paisaje en sus poemas.

Como podrá recordarse, es en la lectura de Teócrito efectuada por Virgilio en donde se arraigan las convenciones del género de la tradición pastoral. Que las *Bucólicas* no son una mera imitación de los *Idilios* se observa en la consagración virgiliana de la Arcadia,¹⁵⁷ la cual no es mencionada en el texto de Teócrito. La figura de la Arcadia se caracterizó por distanciarse de su correlato real.¹⁵⁸ Si bien en el texto de las *Bucólicas* no se ofrece una mención explícita (p. ej.: *deus Arcadiae* [X 26], al referirse al dios Pan; *Arcadia iudice* [IV 58-59], para designar la región como árbitro supremo de los cantos pastorales), es en relación con los pastores de la Arcadia, *soli cantare periti*, que se populariza el término (VII 25-26). La figura de la Arcadia aparece como telón de fondo sobre el cual se proyectan estas presentaciones textuales, y acompaña los cantos de los pastores. El monte Ménalo, con sus “sonoros bosques y sus pinos que hablan” ofrece la figura ideal de los cantos bucólicos. Los paisajes de la Arcadia, por lo tanto, presentan un lugar y un presente ajenos

¹⁵⁵ Esta lectura podría encontrar un apoyo en las palabras esperanzadas del viajero frente al paisaje entrerriano: “Con el tiempo será una de las regiones más ricas del Plata”, Darwin, Charles R., *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*, citado por Delgado en: “El río interior (Estudio preliminar)”, Juan L. Ortiz, *El Gualaguay*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2004, p. 32.

¹⁵⁶ Estamos pensando en una expresión tan emblemática de la vanguardia rioplatense como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

¹⁵⁷ Virgilio, *Bucólicas*, México, UAM, 1988.

¹⁵⁸ “Muy otra es la realidad geográfica de esta región central del Peloponeso, la actual Mórea, hoy, como en la antigüedad, de clima áspero y poco propicio a la agricultura, rodeada de elevadas montañas inhóspitas, con rarísimos valles y llanuras fértiles”, Dolç, Miguel, “Sobre la Arcadia de Virgilio”, *Estudios clásicos*, 4, 1958, p. 250.

al nuestro, cuyo atributo principal es el de la fertilidad: “Tengo frutas dulces, castañas tiernas y queso fresco en abundancia. He aquí que ya, a lo lejos, humean los tejados de los cortijos y de lo alto de los montes caen, cada vez mayores, las sombras” (I 81-83). La Arcadia virgiliana nos remonta a la lejanía de los tiempos felices, a la edad de oro; un mundo en el cual el conflicto es depuesto. Como testimonio de una época de cambios, ella podría ser entendida como paradigma de una poesía sentimental.¹⁵⁹

La literatura de la Arcadia nace como reacción al problema político del cambio inevitable de todas las cosas. Las *Bucólicas* de Virgilio, de hecho, datan de una época marcada por las guerras civiles de la Roma de Augusto, y por lo tanto es posible encontrar en ellas el reflejo de un período de crisis. El repertorio cargado simbólicamente de la poesía pastoral adopta así una función específica. Cuando los peligros de este mundo amenazan con intercalarse y distorsionar su contraparte de ficción, las églogas se convierten en indicadores de alarma. Esto significa que el mundo bucólico y el mundo real no se encuentran en una relación de exterioridad simple. Entre ambos es posible trazar una línea de vinculación que, al mismo tiempo, sea una línea de demarcación. En los paisajes bucólicos lo que aparece son conflictos pastorales a la luz de su posible resolución. Una forma de realizar esta operación consiste en colocar a la identificación de los personajes en situación de indecisión, en la medida en que éstos intercambian máscaras que dificultan su definitiva presentación unívoca. El mismo Virgilio aparece a veces como Menalcas (V 85-87); otras como Títiro (VI 4). Las máscaras pastorales se presentan en una variedad de niveles. Como consecuencia, cada situación dentro del mundo rústico de la Arcadia es refractada por un sentido múltiple que hace posibles distintas referencias. En definitiva, la función que la poesía de la Arcadia se da a sí misma consiste en organizar actitudes hacia la realidad externa del texto, guiando a la lectura de manera tal de que sea posible reconocer las dificultades y consecuencias que, *ex negativo*, acarrearía la disolución del orden civil.

¹⁵⁹ “Porque hoy la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad, y sólo fuera de ella, en el reino de lo inerte, volvemos a encontrarla en su pureza, por eso se da esa diferencia de espíritu. No es nuestra mayor naturalidad, sino, muy por el contrario, la antinaturalidad de nuestras relaciones, situaciones y costumbres lo que nos empuja a proporcionar al naciente instinto de veracidad y simplicidad –que, como la disposición moral de la cual surge, yace incorruptible e inextinguible en todos los corazones humanos- una satisfacción en el mundo físico que no hay que esperar en el moral. Por eso el sentimiento con que la naturaleza nos atrae está tan estrechamente emparentado con la nostalgia de los años de niñez y de candor infantil”, Schiller, Friedrich, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1963, p. 74.

Es cierto que existen motivos para sostener una hipótesis de lectura como esta. Trayendo a memoria el imperativo ya mencionado “Deja las letras y deja la ciudad...”, podría afirmarse, junto con la recurrencia de figuras en sus poemas tales como “fusión”, “comunidad”, o “hermandad”; que la imagen paisajística en la lírica narrativa de Ortiz procura funcionar también como signo de alarma y norte de fuga. ¿Cómo leer sino “los suspiros por el cambio, (...) por la mismísima armonía...”? (*El Gualaguay*, v. 1689-90) Para ello, sería primordial interpretar esas figuras, situadas en ambientes ajenos a las grandes metrópolis, precisamente como figuras conciliadoras; esto significa, como figuras cuyas tensiones y conflictos son presentados desde el horizonte de su resolubilidad posible. Veamos un ejemplo.

“Fui al río...”, incluido en *El ángel inclinado*, de 1937, es uno de los poemas más emblemáticos de la obra de Juan L. Ortiz. Allí encontramos la centralidad de la imagen del paisaje fluvial en una curva de progresivo desposeimiento del sujeto poético, primero como lugar de aproximación (“Fui al río, y lo sentía / cerca de mí, enfrente de mí.”), luego como objeto de indagación (“Quería comprenderlo, / sentir qué decía el cielo vago y pálido en él / con sus primeras sílabas alargadas, / pero no podía”), como médium de participación (“De pronto sentí el río en mí, / corría en mí”), y finalmente como identificación (“Era yo un río en el anochecer”). Otorgando el valor de modelo a este poema, sería posible interpretar la consideración ortiziana de la página como unidad visual como un trabajo consecuente deducible de este motivo originario. La profusión de los extensos poemas del último período –cuyo año cero podría fijarse con la publicación de *La brisa profunda* en 1954–,¹⁶⁰ las dificultades a la lectura que presenta el trabajo poético con el espacio, sería así el reverso simétrico, la consecuencia irrenunciable de la obsesión del poeta con un tema. La forma de esta relación entre el canto de las flautas poéticas y el objeto de sus pronunciamientos, es tematizada en “Me has sorprendido”, de *La orilla que se abisma*:

Me has sorprendido, diciéndome, amigo,
que “mi poesía”
debe de parecerse al río que no terminaré nunca, de decir...

¹⁶⁰ Seguimos a Martín Prieto en esta periodización: “En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina”, en: J. L. Ortiz, *O. C.*, op. cit., p. 115.

El problema que aquí se sostiene interroga por el modo en que interpretamos la disposición tipográfica en los versos, sus vaivenes y sus corrimientos, cuando ella es motivada por este objeto. ¿En qué consiste esa semejanza de una poesía que, al igual que su artículo posesivo, es puesta entre comillas? ¿Se interpretaría acaso como imitación en la materia del lenguaje del objeto fluvial al que aluden las imágenes? No resulta inoportuno formular una pregunta como ésta, pues en su respuesta descansa la posibilidad de perpetuar o suspender un principio de interpretación que no necesariamente da cuenta de la especificidad de los procedimientos formales desplegados por las imágenes poéticas de Ortiz. La sospecha podría formularse del siguiente modo: identificar las dificultades de la lectura en la interpretación de un procedimiento tan emblemático como el de la expansión ilimitada de los versos, liberados de la tutela métrica, en el espacio de la página, como una respuesta al carácter inabarcable de su objeto, ese “río que no terminaré nunca, de decir...”, parecería introducir un equilibrio reconfortante entre dos dificultades, siendo una el fiel reflejo de la otra. ¿No se presenta allí el deseo de una perfección de unión entre el sonido y el sentido, una bella figura entre el sujeto de la voz y el objeto de la naturaleza muda?

Por el contrario, la semejanza de la imagen de paisajes que se presenta en los poemas de Ortiz depende de una serie de procedimientos –formalización poética, la llamaremos–, que alejan a la lectura de la felicidad tranquilizante de las armonías naturales o de la familiaridad del lugar natal. Esto implica también una conjetura diferente de las dificultades que la escritura presenta a la lectura. Semejante constatación permite diferenciar a la imagen poética del “sencillo localista” y de la anulación de los conflictos implicada tanto en su identificación con la tradición bucólica como en la reducción de la complejidad de los procedimientos formales a las distintas modalidades de la normativa de la legibilidad.¹⁶¹ Este leve desplazamiento es el que corre el interés de la interpretación y abre

¹⁶¹ Según Helder, la poesía de Ortiz no se caracteriza por la “sencillez y el despojamiento”. Ella está “Lejos de resignarse a las convenciones retóricas de su tiempo, o de rechazarlas a favor de una elementalidad que presuntamente reflejaría la naturaleza”, en: J. L. Ortiz, *O. C.*, op. cit., p. 127. En un mismo sentido, sostiene Prieto: “De tal modo rompe la convención poeta-paisaje el autor entrerriano que es inadmisibile, en su caso, cualquier acercamiento que suponga folclore y color local”, en: *Ibid.*, p. 116. Asimismo, para una crítica de las interpretaciones del paisajismo de Ortiz como “dichosa bienaventuranza celebratoria”, véase: Gramuglio, María T., “Las prosas del poeta”, en: *Ibid.*, p. 991. En lo que denominamos normativa de la legibilidad también se inscribe la ya mencionada lectura de la poesía de Ortiz bajo “condición mística”: “Ortiz retoma una extensa tradición del arte occidental, en el seno de la cual el paisaje se revela y logra su autonomía. Para que esta autonomía sea posible, debe el artista mantenerse al «abrigo de lo sagrado» y de esta manera la naturaleza ya no es el signo de una divinidad”, Delgado, Sergio, “El río interior (Estudio preliminar)”, en: Juan L. Ortiz, *El Gualaguay*, op. cit., p. 30.

el campo de la descripción. Emplazar la imagen paisajística en este espacio conduce a la lectura a detectar no ya el sentido sino la función que cumple la presencia de las imágenes del paisaje fluvial en la lírica narrativa ortiziana.¹⁶²

El arte es, según la teoría semiótica de Iuri Lotman, un sistema de modelización secundario. Esto significa que el arte trabaja en la lengua “a modo de lengua”. El arte verbal de la poesía trabaja *en* la lengua puesto que, para significar, se basa en los códigos que manejamos habitualmente para descifrar los mensajes que transmitimos en la lengua natural. Pero no de forma idéntica a la lengua, sino que lo hace *a modo* de lengua. Hace de manera tal que la lengua natural se transforma y se vuelve lenguaje secundario, poético. En la teoría de Lotman esta transformación es entendida en términos de intensificación del proceso comunicacional: “El arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de información”.¹⁶³ Por ello, en esta concepción, ambas estructuras lingüísticas no colisionan entre sí, sino que, por el contrario, ellas pueden complementarse, pues una de ellas perfecciona lo que la otra hace.

Un breve recorrido por algunos de los principios constructivos que organizan el modo de aparición de la imagen paisajística en la poesía de Juan L. Ortiz demostrará que la lectura, enfrentada a estas estrategias, conduce a un estado de perplejidad radical fruto de las diversas operaciones de coerción sintáctica de la dimensión semántica del lenguaje. A diferencia de la semantización total que encuentra Lotman en el texto poético,¹⁶⁴ la singularidad de los procedimientos que articulan formalmente aquello que supuestamente debería ser dicho como lo más sencillo e inmediato, consiste en que los sintagmas parecieran bloquear su decodificación semántica. Coagulando la transparencia de los signos, algo así como una física de la palabra, un drástico letrismo,¹⁶⁵ se hace presente en su lectura. Las operaciones textuales que ponen en juego los poemas vuelcan en las palabras un carácter enigmático.¹⁶⁶

¹⁶² No obstante, veremos a lo largo de este capítulo que tampoco la descripción puede guardar la última palabra.

¹⁶³ Lotman, Iuri. *La estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1988, p. 36.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁵ Ortiz, Juan L. “La poesía que circula y está como el aire. Entrevista de Juana Bignozzi”, op. cit., p. 26.

¹⁶⁶ “What is a work of poetry that, forswearing the repetition of the disastrous, deadly, already-said, makes itself absolutely singular? What should we think of poetry (or what of thought is left in poetry) that must refuse, sometimes with great stubbornness, to signify? Or, simply, what is a poem whose “coding” is such that it foils in advance all attempts to decipher it?”, Lacoue-Labarthe, Philippe, *Poetry as Experience*, California, Stanford University Press, 2004, p. 14.

b.- Dar a ver: luces, sombras, manchas

La poesía es entendida por Juan L. Ortiz como un *hacer sensible* cuya tarea se realiza “como bajo un destino”, de manera repetida (“muchas veces”) e ineluctable. El parecido con la situación de destino aleja a la poesía de ese estado en el que las acciones y decisiones humanas son proyectadas por una intención que logra sus cometidos. “Ella hace sensible (...) a su pesar”. El “testimonio” poético de aquella transitoriedad (“el clima de los días, con su color y su perfume...”) que se escapa en la vida sucede entre “cierto estado de espíritu” y “cierto estado de las cosas”. Como la situación de destino, en el hacer sensible es “la circunstancia”, y no el sujeto, la que “da su hálito”.

Ella hace sensible el clima de los días, con su color y su perfume... (v. 4)
a su pesar, muchas veces, como bajo un destino.
Testimonio involuntario, ella,
De un cierto estado de espíritu, de un cierto estado de las cosas,
En que la circunstancia da su hálito...¹⁶⁷

Esa circunstancia en la que ni el espíritu marca las horas del día ni las cosas se imponen de manera definitiva se hace presente “jugando naturalmente con la tierra y el ángel / el infinito a su lado y el presente en el confín...” (v. 10 y 11). La poesía ortiziana como testimonio podría ser entendida, según Veiravé, como “una *visión*, un cuadro organizado a través de la óptica de *lo visual*, y al mismo tiempo, una crítica de esa *visión*”.¹⁶⁸ Una tensión irresoluble entre la construcción de una visualidad y de su puesta a prueba coloca a sus imágenes en un movimiento circular que habrá que acompañar.

El testimonio reiterado de la poesía, su ritmo, decíamos, torna su hacer en padecer. El “hálito” que esa extraña “circunstancia da” desplaza el centro de su propia “voz”. Ese corrimiento se realiza bajo la forma de una curiosa mirada.¹⁶⁹ En la poesía de Juan L. Ortiz el testimonio, el ritmo, adopta la específica modalidad de un dar a ver. No es la visión de la

¹⁶⁷ Ortiz, Juan L. “Ella”, en *El alma y las colinas*, 1956.

¹⁶⁸ Veiravé, Alfredo, “La obra total de Juan L. Ortiz”, op. cit., p. 25.

¹⁶⁹ Aunque circunscribiendo su lectura específicamente a “Las colinas” y a *El Gualeguay*, Sergio Delgado también reconoce en la mirada un motivo clave en la lectura de los poemas de Ortiz. Véase: “El río interior (Estudio preliminar)”, op. cit., pp. 30, 41 y ss.

facilidad soberana con la que los sujetos de la representación observan las cosas, desligados y sin riesgo de afección; sino por el contrario, la escena de un trastrocamiento en la cual el sujeto de la visión es encontrado por una mirada. Esa mirada procede de un otro. Pero no es la mirada de otro sujeto de la representación la que nos encuentra; no es por lo tanto la escena de la reciprocidad la que aquí se presenta. Se ofrece una disimetría peculiar en la que ese otro que nos mira aparece como una alteridad radical: como criatura.

Una disimetría semejante apunta en los poemas a un contrapunto de dos correlaciones, direccionadas cada una de ellas en sentidos opuestos. La mirada se posiciona en ciertas ocasiones en un esquema vertical y, a su tiempo, entra en escena en un plano de horizontalidad. De la primera orientación de la mirada, probablemente sea la tensión de *De las raíces y del cielo* (1958), inscrita ya en el mismo título del poemario, la que aparece como más reveladora. Siguiendo esta hipótesis, en “Preguntas al cielo”, incluido en *La orilla que se abisma* (1970), se asiste a un diálogo frustrado entre el poeta que interroga a un espacio lumínico que en su “lisura” inmutable se presenta como enigmático.

Qué relación la tuya, oh cielo que extasías (v. 1)
un aura de hojillas
en nimbo
de primaveras de éter con el cual, acaso, un elegido
te quisiera redimir
del destino de abajo y del destino
de arriba...

Esa renuencia a la posibilidad de entablar alguna especie de reciprocidad entre el “destino de abajo” y el “destino / de arriba...”, entre “la tierra” y “el ángel”, como leíamos en los versos 10 y 11 de "Ella", lo reencontramos más adelante como constatación de respuestas que se hacen esperar:

Pero sigues y sigues (v. 110)
sin responderme, tú, ni por medio de los guiños
que gotea, ya el lucerillo?

La mudez celeste como índice de una tensión entre el yo poético y el mundo es radicalizado por la figura de una inversión de funciones, en donde quien comienza siendo objeto de la interrogación pasa, súbitamente, a formular la pregunta: “pues más que responder preguntaría, a tu vez / lo que eres tú mismo / en el minuto / de tu mudez llamando al círculo” (v. 114-117). Ese círculo al que apela el objeto mudo del poema señala y determina al mismo código que lo organiza; un código circular que mueve la estructura del poema de manera tal de modificar completamente la posición de los elementos que lo componen. Esta inversión circular hace del sujeto de la interrogación un sujeto interrogado. El vuelco de la pregunta es presentado también a partir de la inversión de la relación entre el sujeto y el objeto de la mirada. El cielo que interrogábamos con la mirada es quien nos mira:

Y qué, aún tu mirada, ésa de nilo (v. 26)
en iris
de nenúfares que, amarillamente, y del siempre, alguna ninfa
de Isis,
transfigurándolos, suspendería...
qué, con las pupilas
que a través de los ojos que las llorasen a mi lado, todavía
me miran

Al ser mirado por la “mirada, ésa de nilo”, el poema se posiciona en ese “círculo” en el que ya no es posible pensar a su construcción como una edificación lógica progresiva. Su deriva es el abatimiento del sentido “hacia no sé qué halo en no sé qué equilibrio” (v. 63). Sin embargo, la dificultad de sonsacarle una respuesta al cielo reacio y la capitulación de esa intención con la apertura de sus ojos interrogantes no redundan en la destrucción del sentido. El enigma que plantea la pregunta de esa mirada consiste en que, a diferencia de la materialidad asignificante, el cielo “no puede, tampoco, desembarazarse del rumor a cuyo origen, / desde el cubil, / tendemos, por nuestra parte, el oído” (v. 165-167). El cielo que no responde, su “mutismo”, deja oír un murmullo que llama y apela, una pregunta sin respuesta, al que la poesía tiende su escucha.

La discordancia de niveles entre un lado, el de la subjetividad, y *el otro*, se ofrece también en un plano que espacialmente encuentra una recta perpendicular al plano del horizonte. Así se ofrece en “El cementerio de Diamante” (*La mano infinita*, 1951), en donde la interrogación del sujeto, entendido como genitivo objetivo, es el fruto de la relación con una multiplicidad de flores:

Oh, cerrados los ojos en lo hondo, abrirlos luego con las flores, (v. 1)
con las flores mudables, desde esta parte abierta hacia las islas...
Con la mirada de las flores... -habéis pensado en la mirada de las flores?
¿Cómo mirarán las flores, ciegas adorables, aunque amantes?

Las flores cuentan con un movimiento, el de la germinación, que se dirige del fondo de la tierra hacia su superficie. Del mismo modo: “Y de ahí esos ojos que miran, y miran, miran, / cierto, desde las campanillas...” (“Del otro lado...”, v. 574-575; en *La orilla que se abisma*).

En algunas narraciones del poeta, la mayoría escritas entre 1944 y 1947, el dar a ver lo produce la mirada de un animal; ese perro que “hace veinte años que me mira”,¹⁷⁰ o la referencia al posar los ojos sobre nosotros de “Aquel pájaro” que será cazado.¹⁷¹ La mirada de las criaturas revela una latencia, lo que en otro contexto Juan L. denominará “la intimidad de las cosas”.¹⁷² La figura retórica que se utiliza aquí no es otra sino la del quiasmo. Ella presenta la inversión del orden figurativo, cruzando los atributos de las palabras y las cosas. En esta ocasión la torsión es del orden de la visualidad.¹⁷³ Una mirada antecedente al sujeto de la representación y que, por cierto, no cesa de asediarlo. A la visión mirada se le vuelve imposible extender su halo de compasión hacia una criatura frágil, muda, al borde de su muerte. Los animales “se ha dicho, no tienen historia. Viven un presente puro”.¹⁷⁴ Curiosamente, esa fragilidad sin embargo no es motivo para el acceso a

¹⁷⁰ Ortiz, Juan L. *O. C.*, op. cit., pp. 1018-1019.

¹⁷¹ *Ibíd.*, pp. 1014-1015.

¹⁷² Ortiz, Juan L. “Una cultura que en vez de liberar reprime. Entrevista de Ricardo Zelarayán”, en: AA. VV. *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, op. cit., p. 51.

¹⁷³ No caben dudas de que aquí Ortiz reescribe las elegías de Rilke, en las que los animales devuelven la mirada. Véase: Rilke, Reiner M. *Elegías de Duino*, “O que un animal, un animal mudo, levanta tranquilo la vista, atravesándonos” (“8va Elegía”).

¹⁷⁴ En *O. C.*, op. cit., pp. 1018-1019.

una sensación de sádica satisfacción de parte del sujeto de la representación. La proyección de la mirada del sujeto queda neutralizada y devuelta en un reflejo especular en el que el que mira experimenta su intemperie, se torna imagen de la imagen.

El encuentro con la mirada, decíamos, difiere del vínculo entre dos sujetos. Los ejemplos que toma Ortiz para presentarla son ajenos al reino del mundo de los adultos. Pero tampoco esta mirada es una transposición animista. Para que funcione el quiasmo, es necesario que la imagen de criaturas carentes del ojo de la razón, ciegas, vacías, produzcan *en tanto tales* el efecto de volverse imagen en quien detenta la visión. Por lo tanto, la inversión es lograda allí donde paradójicamente la mirada que indica una latencia objetiva procede de su vacío imposible de suturar, de una ausencia renuente a su colmado.¹⁷⁵

Finalmente la mirada se presenta en un plano de horizontalidad. El río, motivo de la inspiración del poeta, aparece como pleno, desbordante frente a un canto menesteroso: “Y no podré decirte nunca, probablemente... / nunca...” (v. 171-172). La imposibilidad de decir el río nace de una carencia más elemental en el sujeto de la enunciación: “Yo no sé nada de ti... / Yo no sé nada de los dioses o del dios de que naciste” (“Al Paraná”, v. 1 y 2; en *El junco y la corriente*, 1970). Esa dificultad es aludida como una disyunción entre la “duración” del río, entendida como una continuidad, una “corriente”, y la fijeza de las escansiones lingüísticas que ineludiblemente, fijan, como el “junco”, las inscripciones del poema:

Cómo (v. 64)
entonces, cómo,
asumir tu duración sin probabilidad de disminuir
tu tiempo, tal vez, de dios?

No sería justo entender esta contraposición como una mera repetición de un binarismo bergsonian; como se podrá percibir en lo que sigue, la imagen poética ortiziana evidencia que en la poesía el lenguaje logra revelar su temporalidad interna. En la traza horizontal sobre la que se posa esta imagen, la pobreza de la poesía responde a esa rara “plenitud” consistente en el hueco que se muestra en una superficie que no busca esconder

¹⁷⁵ En esto reside la sutil diferencia de la lectura que ejecuta Ortiz del simbolismo belga. Cfr. por ejemplo Maeternik, *La inteligencia de las flores*.

ningún secreto. Pero esa superficie, en principio lisa, también sustrae a la mirada de su soberanía sin asperezas. El río aparece como una extensión anfractuosa. La paradoja consistente en la penuria del sujeto frente a una sustancia que lo somete (“lo invisible, aún, / que pasa...”); y que lo hace, precisamente, por la ausencia de aquello que empodera al sujeto en su mundo, nace de la interceptación de su visión por una multiplicidad de miradas:

Es, por ventura, presentirte, siquiera, (v. 48)
el acceder únicamente a las escamas de tus minutos,
bajo lo invisible, aún,
que pasa...
o a las miradas de tus láminas
o de tus abismos,
en los vacíos o en las profundidades de la luz,
de tu luz?

Esas miradas de “las escamas”, por decirlo de algún modo, no se originan en ninguna parte en particular. La sustancia líquida del río, mezcla de agua y luz, impone su ubicuidad. Los términos de los versos colisionan entre sí, debilitando el sentido fuerte de algunas palabras connotadas como “dios”, “bajo”, “lo invisible”, “profundidades”. Lo profundo del río es, literalmente, vaciado de toda y cualquier connotación de jerarquía, puesto que su plano opera como un espejo móvil con sombras y reflejos. Reflejos observados en las superficies del río, como las escamas, las cuales refractan como espejos, la luz.

La mirada entonces *es* ese punto de intersección entre dos líneas en las que el direccionamiento desde arriba hacia abajo y desde abajo hacia arriba alcanza su vértice en el desgarramiento de un movimiento horizontal que debilita la posibilidad de pensar en teleología alguna. En ese cruce, entre “cierto estado de espíritu” y “cierto estado de las cosas”, que al comienzo de este apartado llamábamos con Ortiz “circunstancia”, quien aparece es el sujeto, vuelto imagen, capturado y observado por una exterioridad que resiste sus intentos de interiorización semántica: “Nosotros creemos que el ritmo, «la voz», es totalmente

nuestra, pero resulta que también es de afuera. Y nuestra seguridad está dependiendo de ese ritmo”.¹⁷⁶

Este movimiento, “lo invisible, aún, / que pasa...”, se revela en la profusión de imágenes en la poesía de Ortiz en las que la luz cobra un protagonismo inusitado. Como causa ausente en la presentación de tonalidades cromáticas (“¿De qué matiz / abisal ya / la dulzura quieta, quieta, / del crepúsculo?”), en sus modalidades diversas de aparición como jirones en la forma de destellos efímeros (“en una apenas blanca luz que va a morir, medio desamparado”, “Villaguay”, v. 8, en *La mano infinita* [1951]), o como reflejos en movimiento en las superficies (“Una impalpable presencia, casi una música, sobre las colinas olvidadas”, “Sí, el nocturno en pleno día”, v. 24, en *La rama hacia el este* [1940]), la luz es una imagen que, como la mirada, hace del sujeto poético imagen, da a ver. En los poemas de Juan L. el principio lumínico puede responder a diversas funciones. Una de ellas es la presentación de estados efímeros de felicidad sensible, como en la descripción de los destellos de luz en el rostro de su hijo en una siesta bajo los árboles, en “Pesada luz”, de *El agua y la noche* (1924-1932):

Mi hijo se duerme aquí, (v. 1)
a mi lado, sobre el pasto.
y entró en el sueño entre un
lujo de juguetes:
la danza de los reflejos
encendiendo y apagando
un temblor de pececillos
en el agua azul del cielo
de donde surte un ruido
fino y roto de alegría
destrozada no sé dónde...
en su misma pureza.

También es aquello que al mismo tiempo que nos permite ver, iluminando los contornos y perfiles de los seres y las cosas se derrama en una continuidad que abisma:

¹⁷⁶ Ortiz, Juan L. “Las arrugas son los ríos. Entrevista de Tamara Kamenzain”, op. cit., p. 45

“más allá del color y de la forma con su sonrisa a través de las hojas azoradas, / y los lápices y las plumas y los pinceles, simples, tímidos y pacientes...” (“Villaguay”, v. 60 y 61).

Como principio de animación, sin embargo, se ve enfrentado a una complejidad insalvable allí donde la luz siempre está presente en su relación conflictiva con su opuesto, la oscuridad. Así, por ejemplo, en “Sí, las rosas”, de *El alba sube* (1933-1937) en donde la afirmación de “Toda la hermosura del mundo” y “la gracia de la primavera, / las sorpresas del cielo y de la mujer” son confrontadas con la conjunción adversativa a partir del “vacío negro, el horror vago y permanente de la sombra”. O en “Ráfaga del vacío”, del mismo libro, donde la “belleza nueva” se invoca frente a “esta enfermedad aguda, terrible, de la sombra”. La advertencia del “pero” impide la celebración del advenimiento de la luz como fuente simple de sentido. En otras palabras, la procedencia del sentido es la fractura en la que dos fuerzas colisionan sin horizonte de resolución.¹⁷⁷ La pregunta que asoma es qué tipo de relación se concibe entre las fuerzas que tensionan lo visible.

Como se evidencia en algunos pasajes, no puede ser un vínculo de paralelismo entre dos instancias que se definen antes de su puesta en relación, sino que el conflicto se da al interior de cada una de ellas, alborotando la posibilidad de entenderlas como identidades simples. Por la obturación del principio de identidad, esa causa, astillada por sus tensiones internas, se muestra en sus efectos: mediada por un velo que la recubre, como en el eclipse, fragmentada en manchas reflejadas en la superficie escamada del río, como matiz cromático de las estaciones del año. Las descomposiciones de la luz recuerdan a impresiones fugaces de una percepción renuente a su captura. Precisamente es la mancha una imagen adecuada en este contexto, puesto que permite trazar un cruce y una continuidad entre la paráfrasis temática, a la cual la identificación de figuras se ve conducida irrefrenablemente, con la descripción de los procedimientos que organizan los poemas orticianos.

¹⁷⁷ Ortiz, Juan L. “La poesía que circula y está como el aire. Entrevista de Juana Bignozzi”, op. cit., p. 24. Por ello, no podemos seguir a Perednik, cuando sostiene que “el fin (...) ocurrirá cuando la luz consiga desprenderse de la oscuridad y ésta quede confinada en su mundo, lo que tendrá lugar tras un proceso paulatino e inevitable. (...) el drama del futuro triunfo de la luz es concebido como el desarrollo mismo de la humanidad, una historia de progreso y final feliz” (p. 64). Que la relación de poesía y política en la obra de Juan L. Ortiz no necesariamente tiene que ser entendida en términos de “progreso” y “final feliz” es algo que se desprende del seguimiento de sus operaciones textuales. Véase, para esto, las conclusiones de la presente tesis.

Desde el comienzo se ha pensado al impresionismo como un movimiento artístico cuyos principios constructivos, dentro de los cuales podríamos ubicar las investigaciones pictóricas de la luz al aire libre, servirían de asistencia, por sus distancias y cercanías, en la lectura de gran parte de la producción poética de Juan L. Ortiz.¹⁷⁸ Por ejemplo, en el ya citado poema “Deja las letras...”, incluido en *De las raíces y del cielo*, leemos: “Y aquí, además, las rimas entre los escalofríos de las briznas, / con los hilos temblando, siempre, más allá de nuestra luz...”. Las composiciones de las manchas de los colores de las flores que se muestran a la mirada del paisaje son aludidas como una “rima”, algo así como un ritmo visual.

Como se podrá recordar, la operación esencial del impresionismo, paradigmáticamente en el terreno de la pintura, fue la anulación del contorno lineal. Al hacerlo, los exponentes del impresionismo dieron lugar a una presentación en empaste de la mancha de color. Mediante la utilización de golpes de pincel como medio gráfico, la ineludible consecuencia del borramiento de los contornos era el proceso de desmembración de la figura en el fondo. Reducida la profundidad en provecho de la superficie de la representación, aquello que era puesto en cuestión era la perspectiva lineal como eje vertebrador de la representación pictórica.

La liberación del color como mancha de la línea organizadora, la aparición del color en tanto tal, condujo a la mirada hacia el proceso de gestación de la representación desde sus elementos materiales. Como consecuencia, el impresionismo abrió las puertas al proceso de abstracción del objeto que liberaría a la pintura de la matriz de la representación mimética.¹⁷⁹ En los representantes del impresionismo en pintura esa abstracción era concomitante a la presentación de la mirada del sujeto. De allí que la visión del contemplador ante una representación impresionista tuviera el efecto especular del

¹⁷⁸ Antes que publique su primer poemario, *El agua y la noche* (1933), César Tiempo y Carlos Mastronardi sostenían lo siguiente: “Estamos frente a un admirable poeta impresionista. Dueño y señor de los matices visuales, destaca verdaderos encantamientos cromáticos”, en “La Literatura Argentina”, Buenos Aires, año II, n° 17, enero de 1930, citado en: Roxana Páex. “Juan L. Ortiz: primeros diálogos”, en *Orbis Tertius*, 1997, II (4), p. 5. Ratificando su apertura a los cambios fundamentales producidos en el orden pictórico, Alfredo Veiravé refiere al interés de Ortiz por Monet. Véase: *Juan L. Ortiz. La experiencia poética*, ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1984, p. 180. Véase, también: Helder, Daniel G. “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”, op. cit., pp. 133-134.

¹⁷⁹ A este proceso de abstracción se lo podría caracterizar como un conflicto irresoluble entre los elementos que articulan el objeto figurado y la aparición de la materialidad de la superficie de la representación pictórica. Véase: Gehlen, Arnold, *Imágenes de época*, Península, Barcelona, 1994, p. 93.

encuentro con una mirada, en donde era posible interrogar los hábitos y presupuestos de esa visión. El ritmo visual de la poesía de Juan L. Ortiz hereda el tabú a la copia de la naturaleza que se inicia con el impresionismo.¹⁸⁰ Y esto trae consecuencias profundas para la comprensión de la imagen paisajística que sus poemas convocan.

Si aceptamos la hipótesis de este tabú en la poesía de Ortiz, entonces podría considerarse legítimo la formulación de una hipótesis subsidiaria en la que este espacio de visualidad, la “circunstancia”, no sea una imagen cuyo esquema privilegiado fuera el de una relación de *saber* entre sujeto y objeto, sino una imagen del *leer* que el texto poético suscita. La interrogación por medio de una multiplicidad de miradas sin centro ni ubicación determina al sujeto poético a una actitud de pasividad, como puede leerse en la última estrofa de “Ella”, de *El alma y las colinas* (1956):

Y no busca nunca, no, ella... (v. 19)
espera, espera, toda desnuda, con la lámpara en la mano,
en el centro mismo de la noche...

La imagen paisajística de los poemas orticianos se encuentra lejos de un deseo de representación realista. Su relación consigo misma impide que ella sea entendida como “objetiva”, puesto que su presencia en la poesía es la revelación verbal, un “hacer sensible”, de una falta en toda aproximación a lo real por medio de signos lingüísticos. De allí que lejos de admitir ser entendida como “la instauración de lo real, aquietado y transparente”,¹⁸¹ la imagen paisajística de la poesía de Juan L. Ortiz requeriría ser leída como el fiel testimonio de la imposibilidad de un uso aquietado y transparente del lenguaje. Ese testimonio, su ritmo visual, es el precipitado de un vasto conjunto de procedimientos que vuelven al lenguaje un alborotado y opaco enigma. El cuestionamiento de los presupuestos de la relación de conocimiento entre sujeto y objeto no implica en la poesía orticiano que no exista una relación de objeto en su hacer sensible; por el contrario, no es otro sino el objeto quien aparece reiteradamente en la imagen. La pregunta que deberíamos hacer ahora es cuál es la modalidad de esta aparición.

¹⁸⁰ “De ninguna manera se trata de la imitación de la naturaleza, sino, por el contrario, de una forma poética que tiende hacia ella”, Delgado, Sergio, “El río interior (Estudio preliminar)”, en: Juan L. Ortiz, *El Gualaguay*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2004, p. 20.

¹⁸¹ Veiravé, Alfredo, “La obra de arte total de Juan L. Ortiz”, op. cit., p. 30.

c.- Carácter enigmático

“El enigma, también él, la crisis, el delirio, también él,
en la desavenencia sin fin...”

El Gualeguay, v. 781-782

En sus reflexiones acerca del problema de la lengua poética, Tiniánov ha demostrado por qué fallan las concepciones que conciben la especificidad de la poesía en términos estáticos. Posiblemente el énfasis en la “simetría de los hechos compositivos” proceda de una noción tradicional de forma estrechamente ligado a la espacialidad. Por el contrario, “la forma de la obra literaria debe ser comprendida como dinámica”.¹⁸² ¿De qué manera el principio constructivo de la poesía de Juan L. Ortiz asume esta dinámica? Como hemos sostenido, poner en pie una obra despojada de reglas métricas no implica liberar a los versos de la coerción de todo y cualquier procedimiento. Precisamente es en el conjunto de elementos que hacen al plano sintáctico del lenguaje en donde Juan L. encontrará estrategias de uso de efectos deformantes. Son esos efectos los que revelan el ritmo, la temporalidad interna de su poesía.

Sintaxis

Los signos de puntuación ocupan un lugar privilegiado dentro del bagaje de recursos que hace uso el poeta. La coma, por ejemplo, es reiterada de manera tal que permite incorporar a lo largo de una serie de versos, frases que, como injertos encajados, expanden frases. De esta manera, la lectura pierde de vista el núcleo sintáctico que debería organizar y dar sentido al resto de los componentes de la frase. Así, por ejemplo, en los versos 1720-1724 de *El Gualeguay*, leemos:

A qué, se repetía, las particiones de hebras en el aire,
si él sabía, por otro lado –desde cuándo...
de cuándo era, todavía, una aspiración por ahilarse, hacia abajo,
o los estambres, ya, del tiempo?–

¹⁸² Tinianov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus, 2010, p. 30.

Aquí el saber del río, en el sentido subjetivo del genitivo, no tiene determinado el objeto de sus indagaciones. Es sabido que el modo de referencia predominante para Ortiz es la alusión.¹⁸³ Sin embargo, dado que la intromisión de frases más cortas por medio de comas en el interior de una afirmación obliga a la lectura a ejercer una fuerza sobre la búsqueda lineal de una narrativa, la coma opera también como un mecanismo de indefinición del objeto. Esto ocurre cuando el poema obliga a tomar en consideración más de una posibilidad, en lo relativo al objeto de ese saber.¹⁸⁴ Podría ser el tiempo: “si él sabía (...) todavía (...) del tiempo”; pero también podría formularse otra posibilidad, basada en el objeto “una aspiración por ahilarse”: “si él sabía (...) de cuándo era (...) una aspiración por ahilarse, hacia abajo”; todo esto en caso de que no se tome en consideración la separación de los guiones (“desde...tiempo?”) del resto de la frase, cuyo resultado daría una tercera posibilidad de referencia.

En otros casos, las comas producen una segmentación, cuyos intervalos entre cada uno de los sintagmas se hacen tendencialmente reducibles a sus palabras. Cada verso “desgarrado” por las comas “hasta lo infinitesimal” (*El Gualguay*, v. 1090) incluyen expansores (“es cierto”, “asimismo”, “al fin”, “además”, “aún”, “quizás”, “por ahí”), adverbios (“al parecer”, “allá”), o conjunciones (“o”, “y”), que no necesariamente portan un contenido semántico. En ambas modalidades del uso de la coma, el efecto será deformante. La lectura se ve interrumpida constantemente, obstaculizándose el recitado lineal de las frases. En una de las estrofas de “El jacarandá”, de *La orilla que se abisma* (1970), leemos: “hacia un secreto mío, o nuestro, que él desearía, al parecer (...)” (v. 4). Y luego:

“se buscarían sufriendo, sufriendo todavía, (v. 56)
en la fuga de la soledad,
hasta la chispa y la enajenación, allá, para unos pétalos,
sobre las líneas de los abismos?”.

¹⁸³ Helder, D. G. “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave“, op. cit., p. 127.

¹⁸⁴ “La producción de Juanele da cuenta de un eje estético central: las infinitas posibilidades del signo lingüístico”. Helder, D. G. “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave”, en: VV.AA. *Juan L. Ortiz: Seis ensayos sobre el poema Gualguay*, Buenos Aires, El Arca, 1997, p. 59.

En “Es otoño, muchachos”, de *El alba sube*, leemos en la cuarta estrofa: “Ya está el viento, muchachos, el viento de otoño, del otoño, (...)” (v. 13).

Al uso de comas, que buscan el sentido de una acumulación sin final en donde el recitado oral parecería recomenzar una y otra vez sin dar espacio a una expresión continua de principio a fin, se le agregan también los puntos suspensivos. Los mismos neutralizan el encabalgamiento, y dan cuenta de la puesta en suspenso de la resolución de una frase o, también, establecen un corte relativamente menos tajante, “gradual” podría decirse, entre el fin de la oración y el silencio de la pausa. Al posponer la resolución, la acción de los suspensivos obliga a percibir con mayor detenimiento la última palabra escrita. A diferencia de aquella lectura, como si dijésemos automatizada,¹⁸⁵ que suele adoptar una forma de organización progresiva de los elementos que lee, unificándolos y desestimando las instancias que le suceden al paso, los procedimientos que incorpora Ortiz suelen obligar al lector a adoptar una forma de lectura regresiva, en la que la repetición toma la palabra: leemos aquello que leímos *una vez más*, y en el vínculo que se da entre el primero y el segundo no encontramos una unidad que identifique a su sentido, puesto que ahora “los elementos fónicos se evidencian sobre el fondo articulatorio general”. Pero también, los puntos suspensivos tienden hacia adelante, apuntando, por la marca de su ausencia, hacia lo que *aún no* se hace presente.¹⁸⁶ En “Deja las letras...”, del libro *De las raíces y el cielo*, se lee:

Y el rostro de Ella, no escrito, (v. 127)
oh, recién nacido, con unos signos por hallar
y que serán, oh amigo, los que han de llevarte hasta su esencia
como las mismas, las mismas letras de tu alma...

Los puntos suspensivos aluden así a una escritura por venir. Ella, la poesía, no está en su lugar, pues las palabras que delinearían su “rostro” participan más que de un estado, de una tarea (“por hallar”) que aplaza su sentido. En el final del poema-libro *El Gualeguay*, notamos, a partir del “continúa” incorporado a modo de fe de erratas entre paréntesis, en

¹⁸⁵ “todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático”, Shklovski, Viktor, “El arte como artificio”, en *Tzvetan Todorov* (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit., p. 82.

¹⁸⁶ Delgado, Sergio, “El río interior (Estudio preliminar)”, op. cit., p. 27.

qué sentido la función de los puntos suspensivos hacen diferir a la lectura no solamente en el sentido de una contracción regresiva, sino también en la expansión que abisma toda orilla.

Mediante estos recursos sintácticos el texto poético pone en juego un dispositivo de interrupción que sorprende, por la expectativa semántica que la normativa de la sintaxis anticipa y por la negación subsiguiente de su realización, tornando a su lectura en un tránsito accidentado por superficies frías. El uso de las estrategias referidas parecería colocar al lenguaje en un estado pendular en el que la afirmación contundente es seguida por su propia puesta en duda y ésta, a su vez, emplazada en un manto de sospecha que no nos ofrece garantías de una futura estabilidad. A la entonación asertiva y terminante, Ortiz enfrenta un tono dubitativo gracias al cual no logra fijarse el sentido. El uso de las comillas, del mismo modo, pone en el centro de la sospecha el carácter excluyente de su posibilidad. ¿De qué modo entender sino la incorporación de extranjerismos en francés, como *féerie*, *rêverie* o *élan*? O también, ¿cómo no percibir el distanciamiento del contexto de origen en el que aparecen aquellos testimonios “históricos” que hablan de Entre Ríos, citados en *El Guauguay*, o los nombres en guaraní de aves y otros especímenes animales y vegetales citados también en ese poema-libro?¹⁸⁷

Es por ello que sería preciso describir estos procedimientos como modos de aproximación poética a una lectura descompuesta en elementos entre los cuales se manifiesta una discontinuidad que bloquea su reunión. Ellos suspenden el uso de las palabras determinadas por un hilo narrativo que les preste su unidad.¹⁸⁸ Al hacerlo, la escritura intenta aludir a una instancia excluida por el lenguaje proposicional y por el papel que la negación lógica asume en su interior. Aquella ambivalencia que no se reduce ni a la afirmación ni a la contra-afirmación muestra su temporalidad obliterada: “Un tiempo, en ocasiones, fuera de sí, es cierto, / como trascendiéndose hacia abajo en una sola radiación / de no se sabía qué evidencia?” (*El Guauguay*, v. 580-3). La lógica del habla implica que

¹⁸⁷ Cfr. Kamenszain, Tamara, “Juan L. Ortiz: la lírica entre comillas”, en *El texto silencioso*, México, UNAM, 1983.

¹⁸⁸ En este sentido, la poesía ortiziana puede ser pensada como una “propuesta del no fluir: en ella no hay un hilo discursivo único sino múltiples hilos que actúan e interactúan en formas diversas; se trata de una poética en la que el cambio y el movimiento insisten y por momentos vertiginosamente, (...)”. La poesía de Ortiz podría encontrar en el “monte” una cifra para su lectura: “la selva del poema, que a diferencia de un camino exige detenerse, interrumpir una trayectoria, empezar otras nuevas, abrir brechas, retroceder, entrar en diálogo con la misma selva para seguir el transcurso, reposicionarse con frecuencia. O la idea de una posible deriva por las calles de un poblado...”, Perednik, Jorge S. “Juanele y Ortiz”, op. cit., p. 62.

ella sea cierta o falsa, pero nunca ambas a la vez. Ocurre lo mismo con la economía restringida del juicio: en ella el término negado es recuperado, interiorizado, en una instancia que termina por afirmar una identidad superior.¹⁸⁹

Frente a la exclusión de aquello que no se supedita a la lógica del sujeto del habla o, lo que es lo mismo, del objeto de ese querer-decir, o ante la integración en la lógica del juicio, los procedimientos de la escritura ortiziana dan sitio a una reunión no sintética en donde la lectura no puede decidir ni por la afirmación de un sentido ni por su negación definitiva. Los adverbios intercalados en las frases, la recurrencia de formas subordinadas y coordinadas, contraen y expanden los versos en un movimiento, “fuera de sí”, oscilatorio, que impide su lectura unívocamente direccionada.

Ciertamente, si tuviéramos que mencionar el procedimiento más característico de la poesía de Juan L. Ortiz, a partir del cual se niega el tono asertivo del uso ordinario del lenguaje y su linealidad sintáctica, ése sería el de la presencia de la entonación interrogativa de los versos. Para dar cuenta de ello no hace falta remitirse a poemas que colocan al acto del preguntar en el centro de sus títulos (v.gr.: “Preguntas a la melancolía”, “Preguntas al cielo”). Pues ya en el cuerpo de los poemas solemos encontrar frases interrogativas, en donde el sujeto poético parecería interpelar a quien lee, a sus hábitos y a sus anhelos.

Sin embargo a medida que se siguen de cerca esas preguntas, se revela su estatuto enigmático; vale decir: su escasa función dialógica. Es cierto que no existe una única forma de detener esa función en el uso del lenguaje. Una manera de hacerlo es a través de lo que solemos llamar preguntas retóricas. ¿Qué caracteriza a estas modalidades de la interrogación? Probablemente que el sujeto del diálogo no necesite, al momento de formular la pregunta, una expectativa de respuesta de parte del interlocutor. En principio, por lo tanto, las interrogaciones retóricas parecerían neutralizar la estructura de reciprocidad dialógica en una conversación, en la medida en que aquello que aparece dicho a modo de pregunta no detenta el índice de una carencia de información. No obstante, su fuerza ilocucionaria consiste en la búsqueda de fortalecer la propia afirmación

¹⁸⁹ A estas lógicas se las ha caracterizado como determinadas por la forma de la ley del tercio excluso: “¿Sería a causa de ese «entrelazamiento desconcertante» de lo positivo y de lo negativo, de lo real y de lo no-real (entrelazamiento que la lógica del habla ha resultado incapaz de pensar de otro modo que como una *anomalía*), por lo que el lenguaje poético (esa anti-habla) es considerado como un fuera de la ley en un sistema regido por los postulados platónicos?”, Kristeva, Julia, “Poesía y negatividad”, en: *Semiótica*, tomo 2, Caracas, Fundamentos, 1981, p. 62.

presuponiendo el conocimiento de la misma por parte de quienes participan en el diálogo. Lo que permite esta utilización del interrogante es la base común en la que el hablante y el interlocutor se sitúan de manera previa a los intentos de comprensión en el diálogo.¹⁹⁰ Esa instancia previa es el código compartido en una situación, método sistemático de interpretación de una expresión simbólica determinada en una ocasión específica. Podríamos distinguir, al interior de este conjunto de reglas, las convenciones que se aprenden de manera abstracta, de las reglas que efectivamente se aplican en las variadas prácticas situadas en un tiempo y en un espacio. Estas últimas consisten en "saberes de paso", abiertos a un crecimiento continuo: cada experiencia de habla da lugar al conocimiento de nuevos usos, de nuevos léxicos, etc. La práctica verbal de la pregunta retórica "se sale con la suya" en la medida en que los mecanismos de comprensión se nutren de hipótesis interpretativas que explican las vulneraciones de las reglas dialógicas, extraíbles del contexto en el que los actores participan.

A diferencia de las preguntas retóricas, las frases interrogativas de la lírica narrativa de Ortiz niegan la función dialógica mediante su prolongación metonímica en el espacio del texto poético. Las interrogaciones abarcan varias líneas e incluso estrofas. En "Suicida en Agosto", de *La orilla que se abisma*, la pregunta se extiende en ocho versos:

"Y el chico que llega, de arena, y en las tiras de la noche, (v. 29)
y debe subir el día
para beberse, acaso, solamente su coriza,
de vuelta de «los jardines»...
me sonrío, aunque, es cierto, igual que desde una
pajilla que pisan...
sonríe, con todo, él, con todo, sí, sí,
a las vindicaciones del aire?"

Ortiz omite el signo de interrogación de apertura introduciendo una opacidad en la lectura que impide una comprensión acabada. Al faltar no solamente el signo de apertura de una interrogación sino también pronombres interrogativos, el comienzo de la secuencia

¹⁹⁰ Para lo que sigue, véase: Davidson, Donald, "A Nice Derangement of Epitaphs", en *Truth, Language, and History*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

interrogativa resulta imperceptible. El sentido que orienta la lectura se mantiene suspendido mientras recorre los versos y es solamente en la última línea que descifra el tono de su melodía. Así, la lectura debe recomenzar repitiendo la misma estrofa entendida ahora en su tono interrogativo. Pero la repetición modifica las palabras que habíamos leído, introduciendo una diferencia imperceptible entre la primera y la segunda lectura en donde ésta no logra eludir pasar a ser objeto de atención. Con la repetición, las palabras “cobran otras resonancia, otro matiz, quizá hasta otro sentido por más leve que sea. Cada palabra no es la misma porque está en otro ambiente”.¹⁹¹ Esa diferencia que se cuele en la ejecución repetida de una lectura es el desplazamiento que se produce entre las frases (y sus palabras) en el contexto de la lectura orientada a la comprensión del sentido –la interpretación– y la lectura que se ve obligada a seguir las estrategias que organizan sintácticamente el texto poético –la descripción.

Como decíamos, el carácter interrogativo de la entonación ortiziana se aleja de la estructura comunicacional, dialógica, del lenguaje ordinario. En “Invierno”, de *El alma y las colinas* (1956), esta oposición se evidencia nuevamente con la aparición de una reunión no sintética de opuestos que define a la singularidad poética. Allí el poema repite la estructura convencional del diálogo. La lógica de pregunta y respuesta aparece como central:

“-Las islas gritan también, ¿oyes? (v. 18)
-¿Tienen alma también las islas, padre?”.

Sin embargo, aquello que se dice no coincide con las expectativas que genera el preguntar en el seno de un diálogo. A una pregunta se responde con una pregunta que no se deriva lógicamente de la anterior:

“- Dónde terminarán los silbidos, dónde? (v. 6)
-¿Es otro padre el viento, ay, fuerte, que me lleva
a sus arenas amarillas, hundidas?”.

¹⁹¹ Ortiz, Juan L. “La poesía que circula y está como el aire. Entrevista de Juana Bignozzi”, op. cit., p. 23.

Para comprender la especificidad del tono interrogativo del lenguaje orticiano puede resultar esclarecedor su comparación con el teorema hermenéutico del poema como partícipe de la lógica conversacional de pregunta y respuesta. En la medida en que, según aquel, “un poema es y seguirá siendo una recolección de sentido, incluso cuando sólo es recolección de fragmentos de sentido”,¹⁹² el poema, como todo texto transmitido, plantea una pregunta al intérprete. Comprender un poema es ofrecer una respuesta a la pregunta planteada. De esta manera, la hermenéutica entiende la lectura del texto poético como un entrar en diálogo. La respuesta que ofrece el lector, en el marco de su horizonte, da con la participación oculta entre texto y comprensión, entre objeto del entender y sujeto de la lectura. Esta participación da cuenta de la fusión de horizontes, la cual recupera el lenguaje *común* compartido por ambas partes.¹⁹³

Frente a la comprensión hermenéutica del vínculo entre texto y lectura como conversación, el tono interrogativo de las frases orticianas impide la reconstrucción de una continuidad de sentido entre ambas partes, evidenciando así un carácter enigmático. El seguimiento de su sintaxis revela una distancia entre el texto poético y el intento de su comprensión semántica. El carácter enigmático que resulta de la construcción y descomposición sintácticas presenta una alteridad radical, un “desconocido” (*El Gualguay*, v. 1803) que nos sustrae del lugar a partir del cual fuese posible traducir aquella distancia a un lenguaje compartido.

Evidencia aurática

La interrogación (poética) de la interrogación es la repetición (poética) de las determinaciones culturales ocultas en los modos de uso del lenguaje en el habla cotidiana. Aquí la poesía de Ortiz no apunta, sin embargo, a cualquier determinación cultural. Sus reparos son precisos y pueden ser sintetizados en lo que el poeta llama “cultura tecnificada”.

Más precisamente, la autosubversión de la forma interrogativa de enunciación, en donde al mismo tiempo que reconocemos las determinaciones que la caracterizan se nos

¹⁹² Gadamer, Hans G. *Poema y diálogo*, Madrid, Gedisa, 1993, p. 148.

¹⁹³ Gadamer, Hans G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2007, p. 447 y ss. También: “De hecho, un poema se parece a un diálogo. Se despliega, se quiebra, por así decirlo, el silencio en que se mantiene el oído y se expone a que otro tome la palabra, a que caiga, como una respuesta, otra palabra”, Gadamer, Hans G. *Poema y diálogo*, op. cit., p. 152.

vuelve difícil determinar si su fuerza ilocucionaria es efectivamente la que esperamos de toda pregunta, permite vislumbrar, por medio de su descontextualización de las situaciones prácticas de uso del lenguaje, aquello que la cultura desplaza en sus formas estereotipadas de realización.¹⁹⁴ Los fenómenos de tecnificación de la cultura son aquellos en los que la relación con los objetos, los signos y las personas está determinada previamente por un propósito, el de la comprensión de su sentido, que se establece con antelación y que opera como su finalidad. En esta modalidad, el contacto con fenómenos culturales está orientado teleológicamente, el cual requiere para su realización, como en el manejo de cosas útiles, el borramiento de las condiciones que lo hicieron posible.¹⁹⁵ El resultado de este vínculo con los objetos y signos es la desaparición de los mismos en su significado.

Por el contrario, los versos de Juan L. Ortiz presentan, “hacen sensible”, aquello que la cultura tecnificada requiere que desaparezca para que ella sea posible. En ellos *aparece* el proceso de articulación significativa sin el cual las palabras no serían palabras.¹⁹⁶ A esta transfiguración podríamos denominarla “aura”.¹⁹⁷ Un movimiento de aparecer que procede de la “magia de la palabra” poética, en la que los procedimientos constructivos “ponen en función tantas virtualidades, fonéticas, conceptuales, rítmicas, que paradójicamente y a la vez se hace transparente y recibe (...) ciertas esencias, ciertas atmósferas, ciertos aires de esa realidad que al hombre se le escapan... y que no puede asir”.¹⁹⁸

Lo que aparece en esta puesta en función es aquello inasible para las formas tecnificadas de la cultura. Aquello que hace crujir las pretensiones de apropiación que la inauguran. La sobrecarga de los procedimientos formales, la “puesta en función”, produce un efecto de interrupción de los hábitos de lectura, a partir de los cuales los poemas ofrecen una *distancia* difícil de ser sorteada. Lo “mágico” aquí es el movimiento de inversión en el

¹⁹⁴ Ortiz, Juan L. “Una cultura que en lugar de liberar reprime. Entrevista de Ricardo Zelarayán”, op. cit., p. 52.

¹⁹⁵ “La repugnancia a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y la cultura de masas que ha surgido de ella: ambas necesitan signos que no tengan aspecto de ser signos”, Barthes, Roland, “Análisis estructural del relato”, en *La aventura semiológica*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 194.

¹⁹⁶ “La insistencia en el *aparecer* como revelación muestra la más profunda raíz de lo poético: el adviento”. Del Barco, Oscar, *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, op. cit., p. 118.

¹⁹⁷ Cfr. Del Barco, Oscar, *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, op. cit., p. 42; Perednik, Jorge S. “Juanele y Ortiz”, op. cit., p. 62; Retamoso, Roberto y Piccoli, Héctor, “Juanele: del aura hacia la linde”, op. cit., p. 66; Gramuglio, María Teresa, “Ejercicios en el aura de Ortiz”, en: *Espacios de crítica y producción*, N° 21, 1997; Senkman, Leonardo, “El aura de la palabra poética en Juanele”, en: *Hispanamérica*, N° 82, 1999.

¹⁹⁸ Ortiz, Juan L. “El silencio de un poeta grande. Entrevista de Jorge Conti”, en: AA.VV. *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, op. cit., p. 70.

que la acumulación de estrategias de construcción poética deforma la dimensión semántica, reconduciendo las unidades sintagmáticas hacia sus elementos.

El retroceso hacia la “virtualidad de la palabra” es el regreso de la frase hacia la palabra, y de ésta hacia su física, la instancia de la letra. Esta rememoración tiene una función demostrativa, puesto que su resultado es la visibilidad de una zona de la cultura sometida por ciertos imperativos del mundo. Dar a ver, sin embargo, no significa aquí un acceso, vedado a cualquier práctica verbal,¹⁹⁹ a una materialidad anterior a la articulación significante. Al contrario, esa visibilidad es el resultado de una formalización poética radicalizada que le otorga a las palabras una “luminosa aureola *formal*” (Blanchot).²⁰⁰ Pero, a diferencia de la conclusión de un razonamiento lógico, la evidencia aurática de la letra “va más allá de la pura significación; alude a ciertos poderes de la palabra que no son los del significado estricto o semántico, sino que son elementos que están en el lenguaje”.²⁰¹

Si el efecto de la transfiguración de la palabra en su física es un dar a ver, como en las “escamas de los minutos”, aquella temporalidad invisibilizada en el reino de los fines, su precio es el desmoronamiento de la expectativa de comprensión con la que nos acercamos a las palabras. Puesto que la reconducción hacia el proceso de articulación significante es la presentación de su “energética”,²⁰² del momento en que la palabra vuelve a “su propia música naciendo” (*El Gualeguay*, v. 1368); y este estado naciente consiste en un retroceso al punto en que comenzó a ser cosa útil o valor significante. El aparecer de la virtualidad de la palabra es la presentación de “la poesía en estado de latencia, cuando es algo que no se ha concretado, porque al concretarse ya adquiere forma y al adquirir forma ya, en cierto modo, se encierra, por más radiante que uno lo haya sentido”.²⁰³

El poder de la palabra, activado por el registro poético de la lengua, no puede sin embargo desembarazarse de las operaciones hermenéuticas que la debilitan e, incluso, la vuelven impotente. El retroceso hacia la “virtualidad de la palabra” obliga nuevamente, como se pudo observar en el poema “Es cierto...?”,²⁰⁴ al trabajo de la articulación

¹⁹⁹ “El concepto de «material» no sale de los límites de la forma, es también formal; confundirlo con momentos ajenos a la construcción es erróneo”, Tiniánov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, op. cit., p. 28.

²⁰⁰ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, p. 226.

²⁰¹ Ortiz, Juan L. “El silencio de un poeta grande. Entrevista de Jorge Conti”, op. cit., p. 62.

²⁰² Del Barco, Oscar, *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, op. cit., p. 80.

²⁰³ Ortiz, Juan L. “La poesía que circula y está como el aire. Entrevista de Juana Bignozzi”, op. cit., p. 22.

²⁰⁴ Véase cap. II.

significante en busca de los diluidos "contornos de las cosas". Ese recomienzo, cabe aclararlo, no puede evitar volver a enfrentarse a las operaciones sintácticas que la suspenden en un "drama de la forma que", como se lee en *El Gualeguay*, "no podía detenerse" (v. 127).

La vastedad de procedimientos formales concreta la poesía, pero allí donde pareciera que logran encerrar sus versos en conjuntos que admiten su descripción en funciones, aparece un resto, "élan" lo llamará Ortiz entre comillas (*El Gualeguay*, v. 1375), que no se subordina a la cadena de la construcción arquitectónica con sus pilares y sus andamiajes.²⁰⁵ Los procedimientos se encuentran enfrentados a la "melodía sin medida" (*El Gualeguay*, v. 1372) de la lírica narrativa en donde las orillas que separan las estrofas, las líneas y las palabras, se abisman sin cesar. Por lo tanto, sería adecuado entender el vínculo entre los procedimientos formales y su desmembramiento "abisal" como un conflicto irresoluble de la construcción de un orden sintáctico cuya legibilidad, simultáneamente, es subvertida por el exceso de sus operaciones: "El poema encarna esa dialéctica: late y se contradice, se hace y se destruye a cada momento, es una creación perpetua, incesante, inclusive en tanto producto social, ya que el lector lo desarrolla, prolonga y recrea".²⁰⁶

En el comentario citado más arriba, el resultado de esa autosubversión es entendido por Juan L. como el de una "paradójica transparencia". Ella se aleja, por lo dicho hasta aquí, de la invisibilidad a la que se somete el lenguaje en su uso orientado por la finalidad de la comprensión. El cúmulo de procedimientos formales en los poemas, la puesta en función de "tantas virtualidades, fonéticas, conceptuales, rítmicas", por las dificultades que prestan a una lectura regida por los parámetros narrativos de la temporalidad lineal, obligan al lector a adoptar, gracias a la función demostrativa que tienen sobre su materialidad sobreabundante, una actitud de implicación, en la elaboración del sentido del poema; quien "lo desarrolla, prolonga y recrea".

No podríamos interpretarla como "la instauración de lo real, aquietado y transparente" (Veiravé), si entendemos por transparencia aquella propiedad óptica que deja ver la luz con tal detalle que su medio cede a su contenido. En las metáforas de este sistema

²⁰⁵ Tal vez por ello Juan L. demostraba una cierta incomodidad frente al análisis estructural de sus poemas. Véase: Ortiz, Juan L. "El silencio de un poeta grande. Entrevista de Jorge Conti", op. cit., p. 70.

²⁰⁶ Ortiz, Juan L. "El infinito en el instante. Testimonio recogido por Guillermo Boido", en: AA.VV. *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, op. cit., p. 59.

connotativo en el que se establece la relación fondo/superficie, esencia/apariencia, verdad/velo, figuras de las que la poesía de Ortiz hace uso reiteradamente, -nube, eclipse, seda, lavis, muselinas– el movimiento del aparecer al que hacen alusión parecería volverse contra su misma operatividad metafórica. Estas figuras, cuya función consiste en desmentirse a sí mismas como transmisoras transparente de sentido, no aluden ni a lo ocultado ni a lo que oculta, sino al medio ambivalente en el que ambas instancias entran en un conflicto irresoluble *entre* sí. Precisamente esto es lo que las hace “paradójicas”. Podemos entender ahora por qué ellas son imágenes poéticas. Su función muestra aquello que, para Juan L. Ortiz, la lectura de su poesía debe transitar.

De esta manera, la poesía de Ortiz repite en su *cómo* el *qué* esencial que motiva su escritura. La semejanza entre el cómo y el qué suspende el valor de garante que este último parecería ofrecer. La semejanza de la imagen poética de Ortiz sólo puede asemejarse a sí misma. Leemos en “¿Qué quiere decir?”, incluido en *La mano infinita* (1951):

¿Qué quiere decir el cerco (v. 1)
crepuscular?
¿Qué quieren decir
esas figuras humildes
que descienden
medio perdidas como el cerco?

¿Qué quiere decir el matorral
al cielo que muere
pero que mira, mira, mira;
y esos hombres vagos
que de algún modo mueren
también
todos los anocheceres,
qué quieren decir?

(...)

Oh, las cosas, las cosas, (v. 39)

las plantas, y los espíritus
que flotan casi, no caminan, o se repliegan
en la soledad apenas azul
que los va llevando, hacia dónde?
o los fija, en qué misterio
de raíces aéreas?

Este fracaso de la comprensión, reconocido por algunos de sus comentadores, puede entenderse como fruto de ese carácter.²⁰⁷ A diferencia de una participación conjunta de lectura y texto en un horizonte compartido, los procedimientos de la escritura orticianiana analizados aquí ponen en crisis los códigos con los cuales nos acercamos a la lectura y repiten el desgarramiento que origina al canto poético. Cuando se sostiene que esta poesía debe ser leída con "la vista",²⁰⁸ esto significa que la interrogación de sus imágenes hace que las palabras devuelvan al lector una mirada vacía e interrogante ("que mira, mira, mira"), en la cual la respuesta se hace urgente e imposible.

Estaríamos tentados de sostener que el carácter enigmático de la imagen poética lo asemeja a la escritura jeroglífica, "cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código".²⁰⁹ Como tal, el "modo de resonar, de decir mostrando" de sus poemas nos colocan en el aura de las palabras.²¹⁰ Allí donde se nos enfrenta al vértigo de un hueco, a un distanciamiento, en el que ni es posible el logro de nuestro propósito de una comprensión semántica ni se nos libera de la reiterada tarea de intentar dar un sentido a esa materialidad sobreabundante que resulta de la formalización sintáctica se vuelve imposible decidir si lo que más nos conviene es interpretar o describir. A la espera de una articulación que le haga justicia, lo que dejan ver las imágenes es el trayecto de su complicado periplo.²¹¹ La evidencia aurática de las imágenes de paisajes orticianianos hace de

²⁰⁷ En su revelador análisis de "Ah, mis amigos, habláis de rimas", Oscar del Barco ha subrayado la incomprensibilidad de la poesía de Ortiz: "Consideraciones sobre un poema de Juan L. Ortiz", en: *La Biblioteca: revista fundada por Paul Groussac*, N° 2-3, 2005.

²⁰⁸ Gramuglio, María T. "Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina", op. cit., p. 50.

²⁰⁹ Adorno, Th., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 170.

²¹⁰ Rosa, Claudia, "Scherzo del Centenario", op. cit., p. 42.

²¹¹ "Esa acumulación nos enfrenta con un significante puro, ¿el vértigo?, puesto que lo que la produce (...) porque carece de significado al mismo tiempo provoca a la significación, la exige o contribuye a construirla". Jitrik, Noé, en: *Xul*, N° 12, 1997, p. 57.

la distancia una fuerza productiva.²¹² Ese vacío no deja de marcar la presencia de una estela de aquello que se ausenta, y la misión a la que nos conmina la poesía de Ortiz pareciera ser la liberación de nuestros vínculos tecnificados con los objetos, los signos y las personas.

No se avanza demasiado si se pretende reducir el enigma que plantean las interrogaciones orticianas a una interpretación que haga uso de un repertorio de elementos exteriores a su poesía *en cuanto tal*. De nada sirve proyectar, por ejemplo, una analogía entre hermetismo poético y aislamiento biográfico.²¹³ Y sin embargo, el debilitamiento del referente como verdad última del medio de representación de la imagen, tanto en su modalidad objetiva como adecuación como en su acepción subjetiva como expresión, no disuelve la misma referencialidad hacia aquello que la abisma; esto es: el afuera de la imagen poética en cuanto tal. Precisamente su reconstrucción *en cuanto tal* muestra que la evidencia aurática de la imagen presenta al objeto distanciado de las estrategias de su apropiación, incondicionado. La sustracción demostrativa de los hábitos hermenéuticos que produce la imagen poética orticianas la aleja de todo y cualquier “idilio”. Ella se relaciona, y allí descansa su referencialidad, con lo que no es poesía, con el dolor y la injusticia.

“Pero, de nuevo, su sensibilidad no podía ser la del cristal: (v. 1761)
no era el “idilio”, no,
o al menos sólo el “idilio”, siempre,
eso que doblaba, todavía, su palidez de orilla
al volverse, indecisamente, sobre sí: (...)
y sabía, además, que para algunas de esas vidas, (v. 1768)
los tributos a las “aspas” eran, a su vez, también de sangre, (...)”

²¹² “Un cierto vacío solar que no puede significarse pero que es fuente de todo sentido, un cierto más aquí y más allá activo e irradiante al que toda tentativa de figurar volvería a recubrir”. del Barco, Oscar, *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, op. cit., p. 92.

²¹³ *Cfr.* Gola, H., “El reino de la poesía”, en Ortiz, J. L., *Obra completa*, op. cit., p. 106.

Segunda Parte

Persistencia de una lógica de las formas

4. El juego de la narración y la pasión de la distancia

Las narraciones que han permitido hablar de un estilo y, por consecuencia, de una obra en el caso de la producción literaria de Juan José Saer fueron elaboradas, en su gran mayoría, en el exterior. *El limonero real*, los relatos incluidos en *La mayor* -ambos publicados por primera vez en Barcelona-, y *Nadie nada nunca* -publicada originalmente en México- son escritos en su versión definitiva por Saer en París, luego de haber decidido retirarse físicamente de la escena cultural argentina.²¹⁴ La marca visible que recorre estas narraciones es el reconocimiento de la impotencia de una promesa vigente aún a comienzos de los años setenta, que habría despertado una serie de anhelos proféticos de parte de amplios sectores de la sociedad argentina, de los que escritores y artistas no fueron la excepción. El fenómeno de la politización que atestigua la cultura a partir de septiembre de 1955,²¹⁵ y luego con motivo de la evaluación de la revolución cubana, reconocerá como hitos de mayor envergadura el *Boom* latinoamericano,²¹⁶ la obra "Tucumán Arde",²¹⁷ así como, tras el golpe de Estado de 1966, la incorporación de escritores a organizaciones políticas que no descartaban la violencia armada como táctica revolucionaria.²¹⁸

²¹⁴ Esto supone que, como lo han demostrado los estudios genéticos con los "Archivos Saer", existen rastros de versiones anteriores de muchos éditos. ¿Cuándo comienza, por ejemplo, la redacción de *El limonero real*? ¿Cómo interpretar la identidad de la versión manuscrita "Fragmentos", tan semejante y a su vez diferente del definitivo "A medio borrar"? Véase para esto: J. J. Saer, *Glosa - El entonado (edición crítica)*, op. cit., p. 460; Litvan, Valentina, "A medio borrar en el origen: de Saer a Saer", en *Cuadernos LIRICO*, N° 6, 2011, pp. 143-158.

²¹⁵ Politización que no significará otra cosa que un debate, al interior de la cultura de izquierda, acerca del sentido del peronismo. El testimonio más patente se encuentra en las editoriales del grupo *Contorno* contemporáneas al golpe del 55. Lamentando "esa falta de valor para llamar a las cosas por su nombre y para ejercer la autocritica, común a los mayores y a los jóvenes" (p. 61) y reprochándose "La ineficacia y la falta de carnalidad" (p. 123), el grupo constatará que "La necesidad de enfrentar la realidad, parece, sin embargo, volver a sentirse" (p. 61). AA.VV. *Contorno. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2007.

²¹⁶ Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur editores, 1991, p. 140.

²¹⁷ El pintor y amigo de Saer, Juan Pablo Renzi -cuyas pinturas ilustran gran parte de sus ediciones de Seix Barral-, participaría activamente de la obra colectiva y multidisciplinaria "Tucumán Arde" en 1968. El testimonio se encuentra en: Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años 60: conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998. Para una interpretación más global, véase: Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, El cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.

²¹⁸ Los casos más conocidos, aunque con matices que los diferencian entre sí, son los de Haroldo Conti, Paco Urondo y Rodolfo Walsh. Véase: Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 189.

Si bien es cierto que en sus primeros años como joven escritor, Saer demostró gestos que lo incorporaban al "denuncialismo" de la nueva izquierda de los años sesenta,²¹⁹ habría que subrayar que las producciones narrativas por las que reconocemos su coherencia están signadas por una aspereza que las distancia del optimismo que fue parte de aquellos años:²²⁰ "La fusión mística / entre el poeta y su pueblo", sostiene esa reconocible voz poética de "Rubén en Santiago", "ha pasado como un sueño de oro".²²¹

Ese sueño colisionaría con el muro de contención del potencial de movilización y organización política de aquellos anhelos populares representado por la última dictadura cívico-militar en Argentina. Durante esos años la así llamada cultura letrada fue, ella también, víctima de operativos de desaparición de parte del régimen de facto. En Rosario, por ejemplo, la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil fue intervenida por el gobierno de la dictadura. Como consecuencia, fueron incinerados miles de libros, entre ellos seiscientas colecciones de la obra completa de Juan L. Ortiz.²²² Como "política cultural", la censura y la quema de libros aparecían como el acto consecuente de una política militar de detención y desaparición ilegales que han marcado a fuego el cuerpo de la sociedad argentina hasta nuestros días.

Hacía ya casi una década que Saer vivía en París, y sin embargo, sus narraciones, incluso aquellas elaboradas antes de 1976,²²³ no cesan de indagar acerca del programa de vinculación entre innovación poética y práctica revolucionaria que nutrió y dio vida a la obra de tantos escritores de su generación. La pregunta que busca responder la producción

²¹⁹ Para una interpretación de esos gestos "iracundos", véase: Dalmaroni, Miguel, "El largo camino del «silencio» al «consenso». La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", op. cit., pp. 614-620.

²²⁰ A esa distancia Saer no dudaba en denominarla "perspectiva exterior". Véase: Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 18 y ss.

²²¹ Saer, Juan J. "Rubén en Santiago", incluido en *El arte de narrar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.

²²² Esas quemaduras tendrían su expresión más dramática en junio de 1980, cuando la dictadura incineraría un depósito entero del Centro Editor de América Latina. Para mayores detalles, véase: Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última Dictadura Militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

²²³ Semejante dato histórico desmiente el "supuesto historicista" que interpreta la estrategia literaria de la ilegibilidad narrativa de Saer como táctica de elusión de la censura dictatorial. Véase: Arce, Rafael, "Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer", en *Helix*, N° 5, 2012, p. 45. Esto no equivale a decir que la historia política no ingresa como material en la indagación narrativa de Saer, incluso en aquella considerada por la crítica como más experimental en términos formales. En referencia a *Cicatrices*, leemos: "esta tercera novela de Saer toma como ejes de reflexión dos acontecimientos que no han cesado de reescribirse en el aparente eterno retorno de la realidad argentina: la derrota popular que significó la caída del peronismo y el alienante sin sentido de una historia que se empeñó en silenciar las voces de la mayoría". Panesi, Jorge, "Cicatrices de Juan José Saer. El peligroso juego de la literatura", en *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011, p. 1.

literaria de Saer podría formularse del siguiente modo: ¿qué puede la literatura luego de la experiencia del horror dictatorial? La respuesta que proponen los textos que escribe Saer por esos años parecen obsesionarse con la indagación de los presupuestos que motivaron las promesas de las vanguardias como una vía posible de esclarecimiento de su fracaso.²²⁴

La "perseverancia de una lógica de las formas",²²⁵ que acompaña sus producciones con irrefutable visibilidad desde *Cicatrices*, es también la perseverancia de esa indagación. De la indagación por un lenguaje literario autonomizado de la cultura política del silenciamiento y el terror dictatorial, inaugurada en 1955 pero recrudescida en 1966 y sistematizada desde 1976, aunque también preocupado por reflexionar acerca de los límites de su misma búsqueda liberadora. Si la experiencia dictatorial demostró de la manera más dramática la debilidad de la promesa vanguardista de disolver la literatura en práctica de emancipación social ("fusionar el poeta y su pueblo"), esa derrota tampoco le otorga a la narrativa la capacidad de enunciar positivamente su identidad exonerada de los dramas sociales y culturales de la política nacional post-dictadura. En definitiva, todo el problema parece cifrarse en la interpretación correcta del carácter "pasado" de aquel "sueño de oro". ¿Es posible reconocer ahí una significación político-cultural de una literatura que se reconoce incapaz de transformar por sí misma las estructuras de dominación que la originan como respuesta? ¿Persiste una promesa aún cuando el desengaño pareciera nutrir el tono de la práctica literaria? Los capítulos que siguen procuran dar una respuesta a esta difícil pregunta.

a.- Las dos perspectivas del juego

En una ciudad, pero no en cualquier lugar, sino en un bar, inclinados sobre una mesa de billar, Ángel Leto y Carlos Tomatis juegan una partida.²²⁶ Aunque, cabría decir, si se acepta la impresión del narrador, el juego aparece frente a los dos personajes con sentidos

²²⁴ Posiblemente esa indagación consista en tomar en cuenta el carácter dinámico que determina el problema de la eficacia en la relación entre el arte en general y la política. Para esto, véase: Gorelik, Adrián, "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política", en: *Punto de vista*, N° 82, 2005, p. 6.

²²⁵ Saer, Juan J. "«Escribo a mano...». Entrevista realizada por Gerard de Cortanze", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 295.

²²⁶ Saer, Juan J. *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

distintos. Mientras el narrador, Ángel, pone su empeño en lograr las carambolas ("yo ya he hecho treinta"), Tomatis, en realidad, hace del juego una excusa. ¿De qué? Una excusa del relato: "(...) la impresión que da al tirar es que quiere errar su tiro lo antes posible para ponerse a un costado de la mesa y hablar". Tomatis usa el juego de billar "para hablar todo el tiempo él solo y a sus anchas" (15). Cada personaje abre una perspectiva distinta del juego. O bien se ingresa en el juego adoptando el punto de vista de sus reglas, o bien se hace con el juego otra cosa.

El narrador describe el ambiente como un "gran salón plagado de ruidos, de murmullos, de gritos y de voces" (14). Pero en ese espacio de sonidos que se mezclan en una especie de continuidad sonora, la escena del diálogo se recorta nítida permitiendo reconocer una diferencia. La delimitación entre el diálogo de los dos personajes y el "gran salón plagado de ruidos" ocurre al interior de este último. En el relato, un juego, esta vez de luces, habilita el matiz: "El cono de luz artificial que cae sobre la mesa verde nos aísla como en el interior de una carpa" (*Ídem*).

La "carpa de luz" divide al espacio del "gran salón", entre aquello que sucede *en* el juego y aquello que lo bordea *desde* afuera. A los costados del cono de luz que aísla la mesa en la que juegan Ángel y Tomatis, la voz narradora reconoce otros: "Hay varios conos luminosos a lo largo del salón. Cada uno de ellos está tan aislado de los otros, y moviéndose con tan perfecta autonomía, que parecen planetas con su sitio fijado en un sistema, girando en él (...)" (*Ídem*).

No hay una sola manera de hacer del juego una excusa. En *Cicatrices* reconocemos además del billar, la descripción precisa y extensa del juego de barajas que obsesiona a Sergio Escalante, el narrador-protagonista del segundo capítulo. Nuevamente la narración se detiene en una escena en la que el juego, y su límite, adquieren centralidad:

"Todo lo que pasa en el exterior de la mesa, en el espacio que la desborda, no atañe al juego. (...) En la ciudad, en la misma noche, funcionan ocho o diez mesas de punto y banca, en distintos lugares. (...) Cada lugar está, por así decirlo, cerrado en sí mismo. (...) A cada mesa corresponde un orden de acontecimientos diferentes, con distinto ritmo, distinta duración, distinto valor y distinto significado" (109).

Hacer del juego una excusa "para hablar todo el tiempo él solo y a sus anchas" pareciera ser, en definitiva, eso que hace el narrador de *Cicatrices* cuando se empeña en describir los detalles del billar de sobremesa en el que los dos personajes entablan su diálogo. La metáfora astronómica de los planetas que giran en sistema conduce a esa otra metáfora, el movimiento de las bolas que, pocos párrafos atrás, describe el narrador cuando da comienzo al relato. Como ese cono de luz, las bolas recorren la mesa produciendo un "triángulo imaginario" (11), y ese efecto que las reglas del billar denominarán carambola parece el resultado involuntario e inconsciente de elementos que, aún cerrados sobre sí mismos, se relacionan entre sí formando una unidad ("un sistema"). Ahora bien, ¿qué metaforizan esas figuras?

Si la narración hace del juego una excusa de su relato esto puede ser entendido en un sentido aún más preciso. Cifra del principio de organización de la materia con la que se ha elaborado la misma narración, el juego y su limitación recordaría a esas "metáforas narrativas" de las que, en otro contexto, habla Saer en referencia a Felisberto Hernández.²²⁷ Las metáforas, en definitiva, sólo se metaforizarían a sí mismas. La perspectiva limitada del juego ofrecería, a la vista de las descripciones de ambientes que hemos presentado, una imagen adecuada para leer *Cicatrices*. Estructurada en cuatro capítulos cuyos títulos nos indican una progresiva delimitación de la materia narrativa que contienen,²²⁸ *Cicatrices* presenta, por lo menos, cuatro relatos asumidos por una misma perspectiva narrativa de primera persona que se desdobra en cuatro personajes diferentes (Ángel Leto, Sergio Escalante, Ernesto Garay López y Luis Fiore), así como refiriendo a acontecimientos también distintos. El paralelismo entre los cuatro relatos permite entenderlos, de esta manera, como "con distinto ritmo, distinta duración"; esto es, "autónomos". Esa acepción limitada del juego no parecería ser sin embargo la única que presenta la narración. Para *Cicatrices* el juego se relaciona con su otro. Como en los triángulos imaginarios que forman las bolas del billar de mesa, o como la misma noche que engloba las mesas de punto y banca, cada capítulo se relaciona con el resto por un mismo episodio que se repite en cada uno de ellos como telón de fondo dispuesto a ser tematizado cuando la narración lo

²²⁷ Saer, Juan J. "Tierras de la memoria", en *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 134 y 142.

²²⁸ Del primer capítulo intitulado "Febrero, marzo, abril, mayo, junio" al último capítulo concentrado a "Mayo", leemos los capítulos intermedios "Marzo, abril, mayo" y el tercero "Abril, mayo".

requiera: el asesinato de su esposa por parte de un obrero metalúrgico, el 1º de mayo -quien relata y protagoniza el último capítulo.

Los conos de luz, entonces, de los que el narrador no olvida de señalar su cualidad artificial, delimitan espacios distanciados entre sí, "ignorando cada uno la existencia de los otros" (15). Esa ignorancia mutua no imposibilita, sin embargo, que ellos formen una estructura que los unifique. La misma noción de una convivencia problemática entre el paralelismo y el vínculo opera como telón de fondo en la lectura de las situaciones de cruce entre los personajes como, por ejemplo, el encuentro entre Ángel y el juez Garay López, o las conversaciones telefónicas entre Tomatis y Escalante, así como el cruce inesperado entre el juez y Fiore en las calles de la ciudad. Esa tensión entre dos sentidos opuestos -el aislamiento de los fragmentos, por un lado, y su estructuración, por el otro- se proyecta en los encuentros con su doble que relata Ángel en el primer capítulo. La descripción de esta experiencia repetida se detiene en la figura de un encuentro accidental entre dos círculos diferentes:

Entonces imaginé a mi doble moviéndose en un círculo limitado, como era el círculo mismo en el que yo me movía. Nuestros círculos nunca se rozaban, salvo por algún accidente inesperado que había ocurrido tres veces. (...) Y si tenían la apariencia de ser idénticos (...) eran, sin embargo, hechos diferentes. (70)

Los círculos de ambas realidades son paralelos, "iban corriéndose si uno se acercaba al otro"; y, sin embargo, ese "accidente inesperado" ocurre. En el relato ese encuentro deja en el narrador-protagonista la marca de un extrañamiento. La repetición que efectúa el doble plantea un mecanismo complejo. La experiencia no es sino la del desdoblamiento de la identidad del personaje en una aparición que se considera siniestra por la hibridación de semejanza y diferencia con la que se muestra. Lo que resulta difícil de comprender en su experiencia no se debe a que se presente algo desconocido, sino el hecho de percibir enajenado lo que el narrador asume como propio. A su vez, la ocurrencia de un extrañamiento por vía de reconocimiento conduce a una duda aún más desoladora de parte del narrador, cuya radicalidad subraya la posibilidad de una pregunta: "Podía suceder que todo tuviese su doble. (...) De ser así, algo distinto debía suceder en el círculo del otro

mundo, porque una réplica exacta me parecía absurda y enloquecedora, sobre todo porque amenazaba con una multiplicación infinita" (*Íbid.*).

b.- Repetir, diferir

El interrogante que nace de este razonamiento se detiene en el carácter hiperbólico del efecto que produce el juego. ¿Puede ser la consecuencia no dicha del "hablar todo el tiempo él solo y a sus anchas" el riesgo de que las cosas, los signos y las personas que conforman el mundo se desdoblén en un juego especular que los repita sin término? ¿Pero no reclamaba el juego una perspectiva limitada, aislada de su exterior? Cuando aparece la otra actitud que conduce el juego, sus efectos rebasan todo límite: "Ya no se sabe, en realidad, dónde queda, por llamarla así, la frontera, ni, en realidad, la realidad".²²⁹ Si es así, el juego de la narración no admitiría ser pensado como la mera duplicación de los sucesos y de los sentimientos que supone toda representación; sino por el contrario, y como lo manifiestan las metáforas narrativas, exigiría ser concebido como la duplicación de sí de la representación. La multiplicación del lenguaje de la narración en un proceso de interrogación de su funcionamiento y de sus estructuras no encontraría, por definición, resguardo en un límite, el "exterior" dado antes de la representación, que lo apacigüe.

Pero los efectos de este movimiento de regreso a sí de la representación verbal en el juego de la narración no son evidentes. Habrá que estudiar, por tanto, esta indagación del lenguaje, en el doble sentido del genitivo, en términos de su eficacia real; y, más concretamente, por qué la consecuencia de esta autorreflexión aparece al narrador como "absurda y enloquecedora". En efecto, queda abierta la pregunta sobre el modo de entender este exceso del juego en un espacio, aquí: *Cicatrices*, en el que se asume, al mismo tiempo, y a través de una serie de metáforas narrativas elocuentes, la acepción de la perspectiva opuesta del juego; vale decir, su validez restringida a un "círculo" autónomo.

La repetición vuelve a aparecer en las especulaciones de Escalante sobre el otro juego, el punto y banca. El juego se presenta como un "espacio limitado" en cuyo interior debe moverse. Sin embargo, a diferencia de esos juegos cuyos bordes se conocen por una

²²⁹ Saer, Juan J. "La mayor", *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 133.

accesibilidad general y transparente a las reglas que lo organizan, en el perímetro de *este* juego uno se mueve "con los manotazos de ciego" de su "imaginación y emoción" (114). Una opacidad lo constituye e inhibe el desenvolvimiento equilibrado de las acciones. En el capítulo que lo tiene como narrador, Escalante sostiene, en una declaración más cercana a la conjura que a la afirmación, que "ya sabemos que la repetición no existe" (113). Pero a pesar de que "todas las apuestas, al punto y banca, son desesperadas", y que no existen razones que justifiquen este accionar, el narrador jugará. Saber que en la esfera del juego "la experiencia no se capitaliza" (114); es decir, que el fracaso de cada jugada no conduce al aprendizaje, no impide adoptar su perspectiva y actuar en consecuencia. En el juego, conocimiento y acción se encuentran desacoplados. No en el sentido de que no se sabe lo que se hace, sino porque a pesar de que se sabe con detalle lo que se hace, se actúa *como si* no se supiese.

La compulsión del jugador lo conduce a la repetición. Una repetición que difiere del automatismo de la aplicación de reglas, puesto que en el juego ninguna acción cuenta con la garantía de su logro. Cada nueva decisión de jugar al punto y banca produce un desplazamiento con las acciones anteriores. De allí que una acción como ésta que se efectúa de manera reiterada no puede ser figurada según metáforas que aludan a concepciones lineales o progresivas del tiempo. Dado que las acciones pasadas no permiten ser tomadas como un sedimento de experiencia en base al cual asegurar el éxito de las acciones futuras, el juego sólo admite ser figurado en términos circulares (139): volvemos a empezar una y otra vez desde cero.

En este sentido, y siguiendo los procedimientos organizativos de *Cicatrices*, se cae en la cuenta de una dificultad estructural frente a la que, según Saer, el desentendimiento equivaldría a ingenuidad o hipocresía. Sus narraciones pretenden ser la respuesta a la constatación de que ya no es posible creer "en la cómoda totalidad". Decir que la literatura "ha perdido ya esa vieja suficiencia",²³⁰ implica decir que cada narración se ocupa de aspectos diferentes del relato. Cada relato forma así el resultado de un proceso de indagación con y del lenguaje, que, por los procedimientos que pone en ejecución y por los repertorios de saberes, convenciones y tradiciones de los que hace uso, exigen leerlos en sus mismos términos. En la medida en que los relatos no esconden el proceso de su

²³⁰ Saer, Juan J. "Narrathon", en *El concepto de ficción*, op. cit., p. 149.

producción, se muestran como resultados, y en este sentido como producidos o "artificiales". Al enfrentarse a un producto que se aleja de las cosas ya dadas de antemano, la lectura es guiada a un seguimiento de la especificidad plural de los problemas técnicos que en cada caso los procedimientos vienen, si no a resolver, sí a testimoniar.²³¹

Esto queda patentizado en la idea de que las narraciones "quieren ser tomadas al pie de la letra".²³² Si cada texto se plantea un desafío formal irreducible, esto supone que entre cada narración podrían plantearse relaciones de comunicación, pero lo que no permitirían sería abstraer "distinto ritmo, distinta duración, distinto valor y distinto significado" en una forma cristalizada que las subsuma sin restos. La ausencia de una noción fuerte de totalidad, y sus derivados, plantea el problema esencial de cada narración en la posibilidad de poner en relación los fragmentos que ingresan en cada relato. Es por ello que Saer afirmará que más que los conceptos abstractos de los que se puede hacer depender cada narración, en ella "lo que cuenta es la realidad textual".²³³

Cada uno crea
de las astillas que recibe
la lengua a su manera
con las reglas de su pasión.²³⁴

Los elementos ("formas, géneros, lenguajes, estilos, contenidos")²³⁵ que formen parte del repertorio de una narración no podrán revertir su carácter citativo que las desmiembran del contexto que les brindaba su sentido originario incorporándolos, como "astillas", en una realidad completamente otra: la "lengua" que "Cada uno crea" "con las reglas de su pasión". El juego de la narración presenta así repeticiones, puesto que en cada texto ingresan nuevamente, configurando su repertorio, elementos procedentes de otros contextos de sentido. Pero puesto que esos elementos son des-contextualizados de sus situaciones de

²³¹ "Pero por sobre el retorno de ese núcleo insistente que los lectores asiduos han aprendido a reconocer sin vacilaciones, se impone, en cada uno de sus libros, la exigencia de la variación formal. Cada una de las narraciones -y esto tal vez no se haya percibido con igual frecuencia, (...)- pone en marcha la experimentación con una forma nueva, por medio de transformaciones que se ejercen sobre diversos niveles del relato". Gramuglio, María T. "Una imagen obstinada del mundo", en: Saer, Juan J. *Glosa - El entonado*, p. 739.

²³² Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 16.

²³³ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 102.

²³⁴ Saer, Juan J. "El arte de narrar", en; *El arte de narrar*, op. cit., p. 91.

²³⁵ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 101.

origen, "su aislamiento los desfamiliariza",²³⁶ su repetición los diferencia, transformándolos en otra cosa.

El juego de la narración es así el emergente de la certidumbre de que ya no es posible la certidumbre. La certidumbre se vuelve ciega allí donde olvida que el recurso a la noción de totalidad, es decir: la aplicación inmediata de convenciones literarias, no es el resultado de una tarea deductiva que da por supuesto el principio que opera como fuente del sentido, sino más bien el resultado de una búsqueda, en la que si, por comodidad idiomática, se habla de totalidad, será a condición de transformar radicalmente el sentido de esa palabra. A diferencia de la lógica de oposición simple que plantean los personajes de Ángel y Tomatis, para la perspectiva de *Cicatrices* adoptar el punto de vista limitado al juego y hacer del mismo una excusa para narrar, no pueden ser considerados como realidades exteriores una a la otra. Ellas aparecen superpuestas en un espacio que las invita al conflicto. En esto consiste para Saer el juego de la narración. Su perímetro aparece limitado en base a sus propias reglas. Pero esas reglas no vienen dadas de antemano, sino que aparecen como problema: su validez se encuentra constantemente puesta en cuestión. El juego de la narración es entonces la presentación del proceso contradictorio de construir "desde abajo" esas reglas en el mismo momento que se las desobedece. Lo que diferencia al juego de la narración es la exposición literaria del ir y venir entre la autonomía y el exceso.

c.- "Hermetismo programático"

Cabría decir que, en la obra de Saer, existen dos modos de justificar esta certidumbre. Uno de ellos consta de su discusión con una teoría general de la historia de la novela. Incorporándose a una larga tradición de reflexiones sobre el estatuto de la prosa novelesca en las sociedades modernas que va de Schlegel y Hegel a Benjamin y Bajtín, pasando por Lukács, y que será revisada en la historia de la literatura en las obras de Macedonio Fernández y Jorge L. Borges,²³⁷ Saer procura fundamentar la afirmación que sostiene que la "novela es un caso específico de la narración".²³⁸ Si se redujese lo que

²³⁶ Saer, Juan J. *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2010, p. 119.

²³⁷ Saer, Juan J. "Borges novelista", en *El concepto de ficción*, op. cit.

²³⁸ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 174 y 290.

puede la narración a lo que puede la novela, cometeríamos, al decir de Saer, un anacronismo. En efecto, la prosa novelesca es aquí la forma que adopta la narración en el siglo XIX como género literario específico mediante el que se ha intentado representar la imagen del mundo de una clase social particular. De esta manera, a la novela, en sentido estricto, cabría delimitarla a su manifestación histórica de ser una forma de representación realista de los acontecimientos y de los sentimientos.²³⁹ Delimitar la validez de la prosa novelesca, definida aquí su forma de representación como realista, a un momento histórico determinado conlleva que, ante la eventual modificación de la correlación de fuerzas que estructura una coyuntura, lo propio habrá que pensar en lo que refiere a la forma en la que adoptaba la narración.

El otro modo en que Saer justifica la diferenciación entre narración y novela, consiste en una constatación, también histórica, pero esta vez situada en un contexto más acotado. Ella ahora se refiere al fenómeno del silenciamiento que, a la par de las políticas de desaparición y detención ilegales, produjeron las políticas culturales dictadas por los golpes militares que siguieron a 1955 en la Argentina, teniendo en la última dictadura su más dramático y sistemático exponente. Al otorgarle el carácter de paradigmática a la experiencia histórica del sufrimiento producido por “décadas de brutalidad económica, de injusticia orgánica, de proscripciones electorales y de violencia estatal”,²⁴⁰ la tarea literaria habría constatado un cisma en la continuidad plácida de las presuposiciones de la forma realista de representación verbal. Esa ruptura la obligaría, si pretende distanciarse de las justificaciones ideológicas de lo existente, a evidenciarla en su complejidad con sus propios medios. Por ello Saer hablará del carácter "doble" o "complejo" de la literatura.²⁴¹ Evidentemente, la pregunta que cabe afrontar aquí es de qué manera el juego autónomo de la narración sería capaz de *estar a su vez* a la altura de la exigencia ético-política de dar voz al sufrimiento ajeno.²⁴²

²³⁹ No muy lejos se encuentra el acercamiento que, por lo menos hasta 1848, propone Barthes entre "cierta mitología de lo universal, propia de la sociedad burguesa" y lo que denomina "Novela": "Por medio de un procedimiento semejante, la burguesía triunfante del siglo pasado pudo considerar sus propios valores como valores universales e imponer a zonas absolutamente heterogéneas de su sociedad todos los nombres de su moral", en: Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 30.

²⁴⁰ Saer, Juan J. *El río sin orillas*, op. cit.

²⁴¹ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit.

²⁴² Si, como supone la crítica, *Cicatrices* plantea una serie de problemas formales de la narración saeriana que acompañarán el resto de su obra, entonces cabe entender en términos más amplios la hipótesis que se ha entendido como clave de su lectura: "El periplo que propone este texto (...) se sitúa entre el juego y lo real.

La respuesta que ofrece la narrativa de Saer se deduce coherentemente de aquella certidumbre prudencial: la evaluación de una forma narrativa no podría supeditarse, sin embargo, a los estándares de fundamentación y enjuiciamiento operantes en las instancias de la esfera pública extra-literaria. La tarea ético-política de reconocer el dolor de los demás, de la que la narrativa saeriana no pretende mantenerse al margen, debe ser realizada, según Saer, con los medios que diferencian a la literatura. La constatación del vacío que representa la sustracción de "esa vieja suficiencia" no conduce necesariamente, tal como lo habrían comprendido las vanguardias de los años sesentas y setentas, a la disolución de lo literario en lo político; sino que esa constatación, por el contrario, sobredetermina con mayores exigencias a la diferencia indisoluble de la narrativa.

La posibilidad de evaluar las formas que adopta el juego de la narración depende de la capacidad de distinción de dos registros de apreciación que demandaría el carácter complejo de la narrativa de Saer. La diferenciación de la evaluación distingue al interior del concepto de validez de una forma literaria entre lo que podríamos llamar su validez de origen y su validez de ejercicio. La primera de ellas conduce la petición ético-política de expresar el dolor ajeno *hacia* el juego de la narración. El segundo momento de la validez literaria sin embargo se evalúa en base a criterios de ejecución inmanentes a sus estructuras. Esos criterios de ejecución, como puede deducirse de lo dicho anteriormente, no podrían extraerse de normas modélicas dadas de antemano. Tampoco en base al criterio pragmático del logro o del éxito a la hora de resolver un problema técnico. Por el contrario, los medios que diferencian a la literatura cuentan con una frágil estabilidad: hacen al proceso de la diferencia del juego de la narración entre la autonomía y la trasgresión.

Por ello, esta otra instancia de convalidación es la que Saer tendrá en cuenta cuando haga del "hermetismo programático" la forma de exposición literaria más adecuada del juego de la narración.²⁴³ Hacer del hermetismo un programa consiste en aceptar la diferencia que autonomiza al juego de la narración. Sin embargo, esa diferencia depende de un arduo trabajo negativo. Ella es posible cuando se vuelve un "arte de rechazar", cuando se ha llegado a la "convicción al menos de haber llevado el despojamiento hasta el más alto

Relación problemática, dialéctica". Panesi, Jorge, "*Cicatrices* de Juan José Saer. El peligroso juego de la literatura", op. cit., p. 4. Sobre la significación de *Cicatrices* al interior de la obra de Saer, véase: Premat, Julio, "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*", *Revista Iberoamericana*, N° 192, 2000, pp. 501-509.

²⁴³ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, p. 157

grado posible".²⁴⁴ La sustracción de los elementos convencionales como recurso de certeza y garantía de logro hace de la narración una tarea reiterativa. En la medida en que ya no sea posible abreviar de manera automatizada en aquellas fuentes de sentido, la narración deberá confrontarse siempre de nuevo a la tarea de procurar sus construcciones por sí misma. A esta situación Saer la describe con la metáfora de un tanteo en la oscuridad en la que la narración debe habituar su mirada. De esa sustracción "surge, una y otra vez, la narración", exigiendo "una estructura nueva cada vez que se haga uso de la palabra".²⁴⁵

Puesto que el modo en que entran en escena los elementos del repertorio de una narración diverge en cada ocasión, las estructuras de las narraciones producen no sólo una diferencia entre cada una de ellas, sino también que ellas, precisamente por ese tratamiento, producen su diferenciación de las condiciones histórico-sociales de las que emergen. El juego de la narración es el proceso de distanciamiento frente a lo existente. Todo aquello que ocurre "en el espacio que lo desborda, no atañe al juego". La génesis del juego de la narración se encuentra en la sustracción de los elementos convencionales, y por ello su validez, de "ejercicio", sólo dependerá de la capacidad narrativa de distanciarse de esas condiciones y de sus formas de fundamentación y evaluación.²⁴⁶ Sólo cuando "esa diferencia sea querida", será posible, según Saer, dar con formas de la narración que no obliteren el juego del que proceden y que, a su vez, cuenten con una significación político-cultural.

d.- "Carambola": cortes y continuidades

¿Pero no es una mera contradicción la afirmación de esta noción de irreductibilidad de las narraciones con aquella hipótesis tan difundida por la crítica especializada de una coherencia sin fisuras en la obra de Saer? Más aún, ¿no colisiona esta búsqueda de las singularidades textuales con aquella declaración del propio autor sobre su obra como marcada por una (misma) lógica perseverante en las (diferentes) formas de presentación

²⁴⁴ Saer, Juan J. "Narrathon", op. cit., p. 150.

²⁴⁵ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 151-152.

²⁴⁶ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 236-237.

narrativa? A modo preliminar, cabría decir que, en rigor, esa hipótesis no ha encontrado una sola forma de aparición en las lecturas contemporáneas.

Efectivamente, tanto la reaparición constante de los personajes en los distintos casos de la "saga", así como la fijación de un mismo espacio geográfico para sus narraciones (la "zona"), del mismo modo que cierta recurrencia de procedimientos deformantes en lo que refiere a la percepción, el tiempo, la memoria y la identidad de los personajes, han permitido hablar con fundamento de una Obra en el caso de la literatura saeriana. Es posible detectar en ella una "fidelidad", frente a la cual el intento de trazar periodizaciones históricas de su producción encontrarían obstáculos insalvables. Esta fidelidad a un núcleo inicial volvería equivalente, según esta hipótesis, la lectura detallada de una narración a la lectura extensiva de todos sus textos publicados. Dado que el todo de la obra se encuentra en cada manifestación particular, la lectura que leyera mediante una estrategia extensiva y aquella que adoptase una perspectiva de lectura apegada a lo particular de cada texto, estarían haciendo lo mismo. En la obra de Saer, el estudio del proceso genético de su producción ha cuestionado de manera fundamentada el corte histórico propuesto por la crítica entre el "período de juventud" y un momento posterior, de "madurez", que encontraría en *Cicatrices* su fecha de nacimiento. Esta impugnación genética permitiría hablar no de éste o de aquél texto perteneciente a ésta o aquella época sino "del texto saeriano en general", de su obra como un todo.²⁴⁷

A su vez, la lectura de los textos de Saer han motivado una ligera controversia en lo que a ese programa se refiere. La publicación de *El entonado* ha ofrecido la posibilidad de reconocer un vuelco en la poética de la ilegibilidad de la que Saer habría hecho gala desde *Cicatrices*. Consecuentemente, se ha vuelto posible hacer una revisión de los criterios de valoración de la obra de Saer, recuperando algunos elementos de aquella forma de lectura que privilegiaba la discusión del problema de la representación a través del régimen de

²⁴⁷ Saer, Juan J. *Glosa - El entonado (Edición crítica)*, Coordinador: Julio Premat, Alción, Córdoba, 2010, p. XXXIV. El coordinador de la edición crítica *Glosa - El entonado* evalúa la reiteración de personajes, peripecias, ambientes, etc., en los siguientes términos: "Esta frecuencia supone, como veremos, que en cierta medida el corpus textual parecería haber estado escrito, *in nuce*, desde el comienzo de la producción; en todo caso, va de par con la coherencia del proyecto y con sus principios de construcción". Y luego: "Más allá entonces del cimiento de la madurez narrativa que resulta ser *Cicatrices*, hay un tono, una manera, un marco (una forma diría Saer) que predetermina, encauza y posibilita la escritura de cada uno de los relatos" (Premat, 2010: XXXV).

legibilidad del texto novelesco.²⁴⁸ Lo que vendría a mostrar aquel relato, y que sería confirmado luego por las narraciones que le han seguido, es que la literatura de Saer podría volver a ser leída desde el prisma contrario al “consenso modernista”, haciendo posible una lectura de la misma en clave realista. Entre ambas hipótesis, extremas a su modo, se observa una misma dificultad para mediar entre los opuestos de una noción de identidad y una de diferencia que permita leer coherentemente eso que Saer llamó “perseverancia de una lógica de las formas”. Ellas comparten una misma concepción de totalidad de la obra, ante la cual adoptan posiciones o bien confirmatorias o bien de rechazo.

Frente a este posicionamiento simétricamente opuesto, no sería desatinado arriesgar la siguiente afirmación: la tensión entre ambos extremos de lectura ha sido incorporada como una fuerza generativa en la misma narrativa saeriana.²⁴⁹ No de otra forma podríamos entender la presentación simultánea de la diferencia entre el paralelismo y el vínculo de la que hacíamos mención en la descripción inicial de *Cicatrices*, y que resulta una metáfora narrativa adecuada para entender el modo paradójico y complejo en el que, según Saer, el juego de la narración presenta la dificultad de vincular los fragmentos de la narración entre sí, y éstos a su vez con una noción unitaria de narración que la vuelva legible. Finalicemos volviendo a la organización de *Cicatrices* para comprender esto.

La estructuración de la novela en cuatro pequeños relatos, cuya autonomía descansa en el personaje que adopta el punto de vista de la voz narradora, presenta un vacío de incomunicación entre sí. A distintos léxicos, distintos acontecimientos; y a distintas problemáticas, distintas historias. Los encuentros entre los personajes en cada una de ellas sin embargo revelan que el desconocimiento mutuo de cada relato es relativo. No es imposible reunificar los fragmentos de este rompecabezas. Y sin embargo, los espacios vacíos entre cada uno de ellos no cesan de presentarse, obligando al lector a involucrarse con la búsqueda de una coherencia narrativa. Si la respuesta a esa búsqueda es la que en

²⁴⁸ Gramuglio, María T. "La filosofía en el relato", en *Punto de Vista*, N° 20, 1984, p. 35; Contreras, Sandra "Saer en dos tiempos", en *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011, p. 5; Dalmaroni, Miguel "Los aros de acero de la sortija", en: P. Ricci (comp.) *Zona de prólogos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2011, p. 86. Este giro fue entendido también como un "desencanto de lo moderno" en la narrativa saeriana: Garramuño, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, FCE, Buenos Aires, 2011.

²⁴⁹ La obra saeriana, en este sentido, podría ser entendida como "una obra abierta hecha de fragmentos que pone de manifiesto una tensión entre unidad y multiplicidad". Laurent Pénélope, "¿La parte por el todo?", en *Cuadernos LIRICO*, N° 6, 2011, p. 56. En un mismo sentido, véase: Premat, Julio, "Saer, nota y sinfonía", en: *Crítica cultural*, N° 2, 2010, pp. 387-398.

principio parece ofrecer la novela, el espacio de la ciudad de Santa Fe y el tiempo de un 1º de mayo luego del derrocamiento de Perón, entonces el resultado parecería ser deceptivo. ¿Es posible hacer depender la trama de una narración de la conjunción unidad de lugar/unidad de tiempo?²⁵⁰ Aquello con lo que ni *Cicatrices* ni tampoco el resto de las narraciones saerianas pueden contar y que, por lo tanto, también se le sustrae a la lectura, es la idea de una totalidad de sentido que hilvane las distintas narraciones en una continuidad sin fisuras.²⁵¹ La tarea de relacionar la ruptura que producen los espacios vacíos y la continuidad que exige la lectura coherente de una narración sólo le cabe a una lectura enfrentada al vacío primero que le quita lo máspreciado. Vacío que marca la perseverancia de la lógica (sustractiva) de las formas en que se presenta el juego de la narración para Saer. Efectivamente, cumplir con esa tarea sólo podría ser llamado "hacer una carambola".

²⁵⁰ Aún la inclusión de un crimen, y su investigación, cuya descripción es incluida en el capítulo final y que, por lo tanto, ofrecería un grado de esclarecimiento retrospectivo al resto de la narración, no podría identificar a *Cicatrices* en el marco de referencia del género policial. Por el contrario, los elementos procedentes de la novela norteamericana aparecen en el texto como "cicatrices", puesto que son desarmados como fragmentos cuyo marco de referencia ha sido opacado: "detrás de la aparente inmutabilidad de los géneros tradicionales, hay un mar de fondo en constante transformación", Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 159.

²⁵¹ "Lo que las acecha es, precisamente, esa falta de sentido de la totalidad, la historia sin proyecto: la locura". Panesi, Jorge "Cicatrices de Juan José Saer: El peligroso juego de la literatura", op. cit., p. 3.

5. Sobre la poesía

Recuperemos la pregunta sobre la actitud que, en referencia al juego, predomina en la narrativa de Saer. Tal vez recordar el modo en que cada uno de los personajes principales del primer capítulo de *Cicatrices* ingresan en el juego ofrezca alguna pista al respecto. Porque no caben dudas de que la disyunción que ambos plantean será ejemplar para la estructuración del texto en su conjunto.

Decíamos que el personaje de Ángel adopta la perspectiva limitada de las reglas del juego. Al hacerlo incorpora en su comportamiento la referencia al otro jugador. El modo en que aparece el otro en las reglas del juego es el que plantea la competencia: Ángel se relaciona con Tomatis para ganarle la partida. La figura que podría resumir este uso del juego sería la relación; más precisamente, el diálogo. Cuando Ángel asume la perspectiva del juego, acepta una serie de presupuestos incluidos en sus reglas; siendo ganar la partida el primero de ellos y aquél que brinda el sentido al mismo hecho de jugar. Las reglas delimitan su validez al interior de un círculo y lo distancian de aquello que no corresponde al juego. Por el contrario, Tomatis hace del juego una excusa: usa el juego de billar "para hablar todo el tiempo él solo y a sus anchas". Contra el modo limitado de ingresar en el juego que representa Ángel, Tomatis plantea un modo distinto, aunque no por ello ajeno al mismo. Tomatis prosigue el sentido opuesto al que plantean las reglas del juego. Pretende fracasar ("errar su tiro") a los fines de poder narrar. Ir en contra del sentido de las reglas de juego es la condición para hacer con el juego otra cosa. Como no se relaciona con el otro jugador según los términos que imponen las reglas del juego, produce, en los términos del juego, un aislamiento. Pero esa actitud adoptada que es, efectivamente, la de un aislamiento, pretende también expandirse para abarcarlo todo. Dicho en términos comunicativos, pretende volverse un monólogo sin fin. Hacer del juego una excusa, es decir: no prestar atención al sentido que imponen las reglas que lo organizan es equivalente,

en Tomatis, al desarrollo de una misma narración ("hablar solo") que, luego de fracasar, se despliega sin límites ("a sus anchas").

El modo en que se organiza *Cicatrices* muestra la simultaneidad de estos dos principios de juego, revelando que su singularidad descansa en que ninguno de ambos se imponga sobre el otro de manera definitiva. La impresión de espacios vacíos entre cada relato, que la presencia de distintos narradores-protagonistas viene a reforzar, pretende ser resuelta mediante la convención de la división por capítulos cuyos títulos demuestran que el referente temporal es el mismo. La sutura que ofrecen los elementos de coherencia (el crimen, la unidad de lugar y de tiempo, las relaciones entre los personajes) es debilitada por esa instancia, la voz narradora, en la cual a la continuidad se le adhiere su contrario, la escansión. Como sugeríamos más arriba, esa voz es una y la misma. De esta manera, estaríamos tentados de sostener que el modo de narrar *Cicatrices* se plantea en los términos de un monólogo. Un mismo relato, puesto que cada capítulo es narrado desde una primera persona: un yo literario que narra según su perspectiva limitada. Pero este monólogo que acerca a la narración de *Cicatrices* a la pronunciación de un poeta lírico,²⁵² de la que el personaje Tomatis no se sentiría muy alejado, choca constantemente con un límite que le impide reconocer sus rasgos como propios. Como el doble que aparece desbaratando las pretensiones de reconocimiento de Ángel, la voz narradora también se enfrenta reiteradamente con su desdoblamiento, difiriendo de relato en relato. Como resultado, la multiplicación del narrador en diferentes personajes produce una autonomía entre cada uno de ellos. Son distintos personajes los que narran cada capítulo y, en consecuencia, distintos elementos lexicales y distintos modos de hacer uso de las convenciones del lenguaje las que dialogan entre sí. Por lo tanto, no seríamos del todo rigurosos si le otorgásemos a esta verdadera heteroglosia el nombre de monólogo.²⁵³

La simultaneidad de lo mutuamente excluyente parece ser una marca que diferencia a las narraciones de Saer. En los escritos que forman parte de sus libros de ensayos críticos, reseñas bibliográficas, etc., el objeto de las frases es uno y el mismo y, sin embargo, adopta una multiplicidad de vestiduras que hacen dudar acerca de aquella identidad. Esos ropajes no son el mero añadido externo de una voluntad literaria que pretende manifestarse mejor,

²⁵² Sobre la poesía lírica véase: Capítulo II. b.

²⁵³ Bakhtin, Mijail, M. *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1998, p. 365.

sino que plantean una dificultad en lo que respecta a la identificación del sentido de ese núcleo a revestir. La unidad que presenta el objeto de las meditaciones, la narración, se complejiza cuando, para hacer mención de ese objeto se hace uso de términos cuyo sistema connotativo nos trasladan a latitudes genéricas diferentes. Cuando seguimos de cerca las narraciones de Saer se vuelve difícil no reconocer la ponderación de la poesía como el género que permite expresar de manera privilegiada eso que la literatura (no) puede. Pero no deja de inquietar el hecho de que el recurso a ese género, entendido como "el ejemplo privilegiado de la literatura",²⁵⁴ sea el modo en que Saer encuentra para dar a entender qué significa narrar cuando, por los motivos previamente esgrimidos, los estándares representativos de la novela realista ya no resultan adecuados. Responder a la pregunta acerca de la específica modalidad de ingreso de la poesía en la narrativa de Saer permitirá continuar con el seguimiento de lo que diferencia al juego de la narración.²⁵⁵

a.- Un largo poema narrativo en verso libre

Esos modos de vinculación entre la poesía y la narrativa son patentizados en más de una ocasión en la narrativa de Saer. En el relato "Recepción en Baker Street",²⁵⁶ el personaje de Nula se encuentra por casualidad con Tomatis, Pichón y Soldi en la estación de ómnibus de una ciudad cuyo nombre no se dice, pero que el lector reconoce. Ese reconocimiento no es casual, sino que depende de la estrategia narrativa de interpelar a la lectura a que proceda llenando los lugares vacíos entre el *incipit* de este relato y la escena final de otra novela publicada con anterioridad.²⁵⁷ En ese otro texto,²⁵⁸ Tomatis y Soldi se encontraban en la misma estación de ómnibus con Pichón Garay, quien "después de tantos

²⁵⁴ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 215.

²⁵⁵ Formulado a modo de pregunta: "¿qué quería Saer *hacerle* a la narrativa cuando insistía, de esas u tras formas, en identificar su arte del relato con el de la poesía?". Dalmaroni, Miguel, "El grafismo visible de la voz de lo real. La *lección* del poema en Juan José Saer", op. cit. p. 82. Distintos comentadores han enfatizado la significación del género poético para la lectura de la obra de Saer. Véase: Premat, Julio, *La dicha de saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 167; Prieto, Martín, "En el aura del *sauce* en el centro de una historia de la poesía argentina", op. cit., p. 120 y ss.

²⁵⁶ Saer, Juan J. *Cuentos Completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.

²⁵⁷ Iser, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en: Warning, Rainer (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid, Antonio Machado, 1989, p. 148.

²⁵⁸ Saer, Juan J. *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

años de ausencia" había vuelto "a su región natal" con motivo, entre otros, del descubrimiento de un "dactilograma" anónimo entre los papeles del mítico y ya fenecido Washington Noriega. El título de esa novela se deducía del tema de la historia que relatará Pichón en una mesa del patio de la estación en el que una de las líneas del relato transcurre: la historia detectivesca del caso de una serie de crímenes violentos de mujeres ancianas en París, y de su investigación por parte del comisario Morvan. A la narración de Pichón le seguirá una interpretación contrapuesta de la resolución del enigma por parte de Tomatis, imposibilitando un acceso unívoco a la "verdad" del caso, que terminará en simultáneo con un "trueno inesperado y violento que se demora en la noche haciéndola vibrar", dejando atrás el "calor húmedo, un poco embrutecedor" de fines de marzo en el que los personajes de la novela se debatían. El final de los relatos que narran los personajes y el final de la narración *La pesquisa* coinciden con el último día de ese verano que se había extendido más de la cuenta. La imposibilidad de decidir acerca de cuál de las dos versiones del relato es la interpretación más adecuada, si la de Pichón o la de Tomatis, deja un vacío en la novela abriéndola a lo inconcluso.²⁵⁹

Los efectos que producen los espacios vacíos de *La pesquisa*, que encuentran en el *excipit* de la novela su modelo ejemplar, serán confirmados en "Recepción en Backer Street". Debido al "diluvio ensordecedor", "Soldi propone que se trasladen al bar de la estación a esperar que el agua pare" (86). Unidad de lugar y de tiempo y repetición de los personajes apelan a la formulación de una hipótesis de lectura de continuidad y coherencia entre ambas narraciones. Una vez que los personajes hacen el pedido, Tomatis comenzará a contar el "proyecto" que le dará título al relato: escribir una novela policial, cuyo "detective sería ni más ni menos que Sherlock Holmes". Por lo tanto, la lectura también reconoce una continuidad de género entre *La pesquisa* y "Recepción...". Sin embargo, el plan irónicamente pedante de reescribir "los mejores productos que ha dado el género disponibles en plaza" se singulariza cuando Tomatis especifica, no sin detenerse a detallar su originalidad y su peso en la "historia de la literatura", cómo organizaría su relato:

Si me decidiese a hacerlo, no lo escribiría en prosa: sería un largo poema narrativo en verso libre, con algunos pasajes rítmicos y ciertos finales de estrofa en versos regulares,

²⁵⁹ Solotorevsky, Myrna, "La subversión del modelo policial: *La pesquisa* de Juan José Saer", en: *Actas XIII Congreso AIH*, Tomo III, p. 438.

alejandrinos probablemente, y rimas consonantes. De esa manera ocuparía en la historia de la literatura un lugar junto a *Edipo rey*, ya que Sófocles y yo seríamos los únicos dos autores que hubiésemos tratado en verso un enigma policial (88).

El ingreso al juego de la narración de un género cuya estructura descansa en un código hermenéutico que pretende acceder a una verdad anterior a los dispositivos narrativos,²⁶⁰ afecta a éste en su misma identidad. ¿En qué consistiría este largo poema en verso libre? Los pormenores de esta trasgresión mutua de los géneros ya aparecía aludida en *La pesquisa* cuando el narrador se detiene en los detalles literales de ese manuscrito anónimo e inédito, que Tomatis llamará "dactilograma". Si el texto había sido encontrado entre los papeles sueltos de Washington Noriega, esto no era un indicio suficiente para identificar a su autor. De esta forma, *La pesquisa* presenta una segunda controversia, referida esta vez a la firma del texto. Contrario a la hipótesis de Julia, la hija de Noriega, Pichón sostiene que "Washington no puede ser el autor, que Washington nunca hubiese escrito un relato". Como la resolución del caso policial parisino, la pesquisa textual que practican los personajes santafecinos tampoco parece clausurar el sentido del texto. Lo único que podía saberse de ese texto eran dos cosas: que era una copia y que era posterior a 1918, ya que su título, *En las tiendas griegas*, replicaba el título de un poema de César Vallejo publicado en ese año. Si aceptamos la interpretación que encuentra en el "mito Noriega" una resonancia muy particular,²⁶¹ entonces el sentido del rechazo de Pichón presupone que "Washington nunca hubiese escrito un relato" porque su forma de vida lo acercaba más, aún cuando nunca hubiese escrito un solo verso, al aura de la poesía. Pero si tampoco ha escrito nunca una poesía, como efectivamente es el caso de este personaje, entonces la afirmación de que Noriega es el autor de la novela tiene el mismo peso en la balanza de las hipótesis.²⁶² Cuando Pichón describe el texto encontrado, lo que aparece no

²⁶⁰ "Decidamos llamar *código hermenéutico* (...) al conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento". Barthes, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p. 12.

²⁶¹ Para un análisis de la figura de Noriega, "cuyo claro modelo es el poeta Juan L. Ortiz", véase: Delgado, Sergio, "La verdad y la nada", op. cit., p. 13 y ss.

²⁶² Es interesante notar en este marco la escena de "A medio borrar" en la que Noriega le pide a Pichón que transcriba a máquina la traducción que él está realizando en ese momento. De alguna manera, Pichón es hablado por Noriega, quien, a su vez, tampoco emite una voz propia, sino que habla la voz de otro, la del texto original a ser traducido.

es el modelo de lo que Saer habría entendido como novela realista. Por el contrario, la descripción de sus estrategias constructivas subraya el predominio ostensible de la espesura y opacidad sintáctica del texto en base a su "capacidad de modulación rítmica", alejándolo de cualquier noción abstracta de un acceso directo a los sucesos y sentimientos que descansa en "una supuesta estética del relato":

Quienquiera que haya sido el autor (...) no da la impresión de adherir, por el uso sistemático de la frase corta, a la superstición de la eficacia ni, por practicar en forma exclusiva los períodos interminables, al barroco de vulgarización. Por un prejuicio favorable, ya que todavía no ha leído la novela, Pichón le atribuye al autor desconocido una capacidad de modulación rítmica gracias a la cual cada frase tiene la extensión que le corresponde, basándose en la identificación lo más completa posible de sonidos y sentido, y no en principios abstractos de una supuesta estética del relato y una pretendida visión del mundo como le dicen, anteriores al momento de la redacción. (56)

Además de esa "capacidad de modulación rítmica" atribuida a la sintaxis de la narración, el paratexto del título conduce hacia un género que no es precisamente el de la prosa novelesca. Entre el sentido que proyecta el título y el desarrollo del texto se observa un conflicto.²⁶³ La expectativa que configura el proyecto se frustra ante su eventual intento de realización. Y en efecto no es otra cosa lo que ocurre entre el título de la novela y sus principios constructivos. *La pesquisa* promete desde el comienzo una novela policial, pero luego de haber leído una gran cantidad de páginas, (41) se incorpora otro relato a la narración que, a la larga se revelará como el marco de la primera. La historia detectivesca es el relato que cuenta uno de los personajes de la novela, Pichón Garay. Incluso, el sentido de esa historia no se encuentra dado de antemano puesto que ella es reinterpretada según la

²⁶³ No será la única vez que Saer haga uso del procedimiento de presentar conflictos entre las expectativas proyectadas por el título y el desarrollo efectivo del texto. Edgardo Dobry encuentra en "Rubén en Santiago", poema central, por su ubicación en el medio de *El arte de narrar*, y por la ejemplaridad que patentiza su caso, un desajuste sintomático entre el título y el contenido temático del poema dedicado al "mayor virtuoso del castellano moderno" y la forma en que ese poema se construye. Puesto que a diferencia de la disyunción entre el título y el contenido de *Prosas profanas*, la elaboración formal del poema de Saer prescinde de cualquier norma métrica o acentual. El homenaje al "maestro" entonces repite la tensión entre lo que el título advierte y lo que la sintaxis poética presenta. Dobry, Edgardo, "Prosa profana y arte de narrar", en *Cuadernos LIRICO*, N° 6, 2011, pp. 67-77.

perspectiva de Tomatis. Al ser organizada en base a distintas perspectivas narrativas superpuestas, algunas opuestas entre sí, la linealidad que se esperaba de un enigma policial y de la investigación que desemboca al final en su desciframiento es arrastrada a una temporalidad distinta, que obstaculiza su finición estructural. La tensión entre la reescritura del título del poema de Vallejo y el desarrollo de una narrativa, como la que describe Pichón en referencia a *En las tiendas griegas*, que contradiga la expectativa del título pero que sin embargo no la identifique con la novela realista aparece como telón de fondo para plantear al "largo poema en verso libre" que proyecta Tomatis como problema. Problema significa en este lugar: proyección y disolución simultánea del sentido mediante la configuración y simultánea frustración de expectativas.

En "Recepción en Backer Street" la repetición del condicional con el que Tomatis en cada interrupción y reanudamiento de su planeado texto hace del proyecto de escribir un largo poema en verso libre una hipótesis cuyas vías de ejecución parecen alejarse a medida que se la postula. Como en la discrepancia entre aquello que connota el título de ese texto inédito y apócrifo del que se habla en *La pesquisa* y el desarrollo prosaico del mismo, el relato de Tomatis del último caso resuelto por Sherlock Holmes colisiona a primera vista con el proyecto de escribirlo bajo el amparo del género poético. Esa diferencia parecería ser aquello que pretende comunicar la sobreabundancia de verbos en modo condicional, cuyo único efecto es el debilitamiento constante de la posibilidad "real" de realizar el plan: "la historia transcurriría en Londres" (88), "aquí aparecería el personaje clave de toda la historia" (90), "Sí. Es así como lo escribiría" (94). Sin embargo, en una segunda lectura, atenta a los procedimientos formales mediante los que el relato es organizado, se puede constatar que la insistencia en lo imborrable de la diferencia pareciera entrar en debate con la forma de la negación de la misma viabilidad del proyecto.

Esa relectura es habilitada por los momentos del texto en los que la voz del narrador se pierde en una superposición de instancias narrativas que lo desdibujan. Porque, a decir verdad, el relato cuenta con más de un narrador. A veces narra Tomatis, a veces Holmes y a veces una tercera voz neutra que parece distanciarse no solamente del personaje de Holmes sino también de Tomatis: una voz omnisciente. A lo largo del relato la voz narradora la asume Tomatis, quien propone su proyecto de escribir un poema en prosa a la pequeña audiencia de sus tres amigos. Tomatis proyecta asumir la autoridad de un poeta. En

"Recepción..." esta historia policial se narra en tercera persona, antes de su pasaje a la escritura poética. El discurso indirecto de Tomatis, que se manifiesta en la constante "Holmes diría que..." (102), presenta los diálogos de Holmes con un auditorio de tres amigos: su amigo Watson, un inspector retirado y el sobrino de éste, el joven inspector en ejercicio, Lestrade. En las pocas situaciones en las que Holmes asume la voz del narrador, Tomatis se ocupa de introducir antes del diálogo un comentario contextualizador que inscriba a la narración de Holmes en la estructura de un relato que no le pertenezca. El emplazamiento de la voz de Holmes como narrador en la estructura de un relato ajeno le quita la autoridad de narrador al personaje para dársela a otro. En este sentido, esa inscripción opera como una transferencia de poder entre autoridades narrativas. Tomatis logra, por este medio, mantener la distancia entre el autor que cuenta y el relato contado:

-Sí -dice-. Sí. Es así como lo escribiría. Sherlock Holmes podría, después de esa demostración un poco pedante, de la cual Watson, por haber asistido a numerosas demostraciones similares a lo largo de los años consideraría, con un amago de impaciencia, más bien superflua, expresarse de la manera siguiente, en verso desde luego, aunque yo por ahora lo resuma oralmente en prosa, lo que daría algo así como: (94)

A los dos puntos del final de esta cita le sigue un relato en primera persona en la que el personaje Holmes devenido ahora narrador despliega las distintas hipótesis que explican el caso policial, logrando así resolver el enigma y brindándole al joven Lestrade la posibilidad de acceder finalmente a su deseado ascenso en la fuerza policial londinense. La contextualización que logra recubrir a la voz narradora como de una capa profiláctica que la proteja de la contaminación entre los límites del narrador y la narración no solamente aplica para la pretensión de Tomatis, siempre distanciada irónicamente de su presunta seriedad de ser un autor de poesía, sino también para la misma pretensión de ordenamiento jerárquico de "Recepción..." como relato. En esta cita esa función de garante la cumple el verbo "dice", aislado entre guiones separadores. De la narración en primera persona de Holmes que sigue a los dos puntos con la que termina esta cita, pasando por la introducción contextualizadora de la narración en primera persona de Tomatis, hasta los guiones separadores del "dice" neutro de la tercera voz narradora, "Recepción en Backer Street" logra estructurar su relato en capas narrativas jerárquicamente ordenadas, cuyos criterios de

organización podrían entenderse como los de una distinción clara a la lectura entre narrador y narración, autor y texto.

En algunos pasajes del texto, sin embargo, esas distinciones quedan problematizadas, poniendo en duda la posibilidad de cumplir con la función de garante de sentido con el que la organización jerárquica de voces hacía legible al texto. El más elocuente al respecto es un detalle, un momento cuyo valor para la totalidad de la narración podría considerarse nula puesto que no incorpora información que pudiese ser recuperada por el movimiento del relato, y sin embargo, a pesar de su insignificancia, o precisamente por ello,²⁶⁴ suspende la identificación de la lectura con la autoridad de la voz del narrador, evidenciando a la realidad textual de la narración. Esa detención sucede en uno de los momentos en los que la narración procede desde la primera persona de Holmes como narrador. En ese instante, la modalidad del discurso directo se interrumpe por un punto de vista en tercera persona que describe a "Los tres miembros del auditorio, inmóviles y silenciosos":

están como en un segundo plano respecto de su propia atención, que ocupa el centro de la mente, absorbiendo uno a uno los pormenores del relato, la intención explícita o tácita de las palabras, y movilizándolo al mismo tiempo las otras funciones que se ponen a su servicio, la inteligencia, la memoria, la intuición, la percepción auditiva que registra el sonido de las palabras y la observación visual que va sacando, de la mímica, las miradas y los ademanes del narrador, un suplemento de sentido que solamente otorga la relación oral de la historia (98).

No existen elementos en el texto que permitan decidir si la descripción de esos "tres miembros del auditorio" se refiere a Nula, Pichón y Soldí, o bien a Watson, al viejo Lestrade y a su sobrino, el inspector a cargo. Por lo tanto, tampoco es posible resolver la cuestión abierta de si la voz narradora pertenece a Tomatis o a ese tercer narrador neutro cuya breve aparición, decíamos, funda el orden del texto. En este momento las voces de los narradores se superponen en un espacio de simultaneidad que desdibuja sus cuidadas separaciones. Esa diferencia de posibilidades juntas abre un espacio vacío que no se termina de colmar incluso si se sigue leyendo el relato. Puesto que aún la aparición de

²⁶⁴ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 238.

Tomatis ("Tomatis efectúa una pausa fugaz destinada a considerar el estruendo"), que podría significar la decisión de reducir la diferencia al punto de vista del tercer narrador omnisciente, pone de manifiesto su arbitrariedad y la simplificación de ese acto interpretativo. Precisamente por mostrar el precio a pagar por la decisión de lectura, esa indecibilidad del fragmento citado revela un resto excluido, o, como aclara en la cita, un "suplemento" inasimilable por la totalidad del relato. El efecto de esta constatación no puede sino ser el del extrañamiento de la lectura frente a las formas limitadas que propone el texto de resolver los conflictos irresolubles que lo constituyen.

Esa interrupción de la linealidad del relato parece dar a entender de qué manera podría ingresar la poesía en el juego de la narración.²⁶⁵ El aplazamiento de la realización del proyecto de Tomatis de escribir un "largo poema narrativo en verso libre" recuerda esa otra problematización del proyecto; a saber, la que efectúa el propio Saer en las ascéticas declaraciones que se leen en algunas entrevistas y fragmentos de ensayos sobre la relación que mantiene su narrativa con el género de la poesía. En Saer "escribir ficción desde la poesía" figura también como problema. Problematización implica una insistente búsqueda de realizar siempre de nuevo un proyecto que no logra efectuarse sin excluir determinaciones esenciales de su idea. Esa búsqueda podría ser descripta como un movimiento narrativo de, digámoslo así, "interiorización" de la poesía. Solamente que la poesía no es un elemento más que pueda agregar a su repertorio, sino que la dinámica que define lo poético para Saer, teniendo en cuenta el ejemplo de Juan L. Ortiz, activa una reflexividad que vuelca a la narrativa contra sí misma. Como afirma ese poeta olvidado que "escribía poemas narrativos, larguísimos", "la poesía no es un río majestuoso y fértil sino una piedra firme en medio de la corriente que se deja pulir por el agua".²⁶⁶ Lo poético muestra, mediante el cúmulo de operaciones sintácticas con el lenguaje, el resto no digerible y excluido por los logros de una formación cultural.²⁶⁷ Esa evidencia, puesta en acto, como una "piedra firme" en la "corriente" de la narración, dificulta la posibilidad de

²⁶⁵ Saer "ha escrito muy pocos ensayos sobre poesía que permitan establecer esa afiliación de manera directa y explícita". Sin embargo, lo que permite afirmar que "él escribe ficción desde la poesía" es la constatación de que "en Saer hay *algo* resistente, inabordable, que irrumpe siempre en algún punto de sus textos, incluso de aquellos que pueden parecer más legibles: todo va bien hasta que llega un momento en que la escritura *detiene* a la lectura, hay un momento en que las cosas se atrancan y exigen un tipo de lectura que solamente lo pide la poesía". María Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sánchez, Beatriz Sarlo, "Literatura, mercado y crítica. Un debate", op. cit., p. 2 (las itálicas me pertenecen).

²⁶⁶ Saer, Juan J. "Biografía de Higinio Gómez", en: *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 177.

²⁶⁷ Véase: capítulo III.

que la narrativa despliegue su temporalidad como un hilo continuo y sin anfractuosidades. El ritmo poético consiste en el proceso sin tregua de interrupción y reanudamiento de la lectura.

b.- Palimpsestos

En una célebre conversación con Ricardo Piglia, Saer afirma: "Entre mis viejos proyectos hay uno que data de mi primera juventud y es el de escribir una novela en verso. Sobre esto he escrito muchas notas, he juntado material, he tratado de justificar teóricamente sus posibilidades".²⁶⁸ Esta búsqueda que aparece en las palabras del diálogo como un mero "proyecto" es revisado, como se ha podido ver hasta aquí, en su misma narrativa. ¿Qué forma adoptaría un relato que se atreviese a ser escrito en verso? Y más aún, ¿qué forma adoptaría en ese caso el verso? La respuesta la podemos encontrar revisando, según Saer, los cambios históricos de las formas que ha adoptado el juego de la narración. De esa revisión se puede extraer la conclusión de que "el verso no tiene por qué limitarse a la expresión lírica y nada impide su utilización narrativa".²⁶⁹ Puesto que la novela ha sido *una* de las formas que ha adoptado la narración en su larga historia, y puesto que, por su lado, "de un modo imperceptible / y para siempre, el nudo de oro / de la poesía había cambiado de lugar";²⁷⁰ es decir, la poesía ya no hace de la tutela métrica la fuente de sus certezas,

"ya nada justifica que la novela posea una extensión estandarizada, que sea escrita exclusivamente en prosa y que se limite a aprehender aspectos parciales de la historicidad. Simple estadio histórico de la narración (...) la novela debe abrirle paso a formas imprevisibles, que carecen todavía de nombre".²⁷¹

Que falten los nombres que llamen esas formas no impide reconocer su cercanía con aquel proyecto de escribir un "largo poema narrativo en verso libre" ni con otros ejemplos frecuentemente citados por Saer en donde lo que importa no es tanto el límite de los

²⁶⁸ Piglia, Ricardo y Saer, Juan J. *Diálogos*, México, Mangos de Hacha, 2011, p. 13.

²⁶⁹ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 131.

²⁷⁰ Saer, Juan J. "Ruben en Santiago".

²⁷¹ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 131.

géneros sino sus transiciones.²⁷² Esa ausencia sí permite la aproximación analítica en base a la descripción de estrategias textuales. Desearíamos detenernos por tanto en el procedimiento de la configuración de espacios de simultaneidad de perspectivas narrativas opuestas que habíamos detectado en "Recepción en Backer Street". Pues, según los comentarios de Saer, esa configuración permitiría acercarse a esas formas sin nombre en las que el juego de la narración hace uso del género de la poesía. En una entrevista, declara que "obtener en la poesía el más alto grado de distribución y en la prosa el más alto grado de condensación" es su objetivo de máxima.²⁷³ Condesar la prosa aquí equivale a superponer perspectivas narrativas contrapuestas que, por los conflictos que presentan, obligan a la lectura a buscar formas de resolución que le otorguen coherencia lineal.

Una hipótesis que pondremos a prueba entiende el propósito de "obtener en la prosa el más alto grado de condensación" como "tendencia a lograr que un relato sea aprehendido espacialmente, como en simultaneidad, por sobre o en contra del despliegue temporal".²⁷⁴ Aquí "el imperio del tiempo" en narrativa es entendido como el resultado de un "discurso lineal del relato tradicional" y de la "horizontalidad de una lectura regida por la lógica sin sobresaltos del orden temporal-causal".²⁷⁵ Contra ese imperio, la búsqueda de la forma espacial en la narrativa saeriana consistiría en un "juego desestabilizador" en el que "se va haciendo simultáneo" el marco narrativo unificador y "los procedimientos que producen rupturas del curso temporal". La condensación en la narración sería así la yuxtaposición de "materiales formales contrapuestos y siempre tensionados".²⁷⁶

El modo en que el poema actúa en la narración hace presente "formas imprevisibles", cuya estructura, borrosa, dificulta la posibilidad de llamarlas por su nombre. Esas formas *espaciales* interrumpen el despliegue lineal de la narración puesto que son el producto de un "juego desestabilizador" en el que el proceso de su producción se co-presenta al mismo tiempo que el resultado. En algunos pasajes sin embargo se arriesga en

²⁷² "(...) a partir de 1960, mi trabajo literario ha consistido principalmente en tratar de borrar las fronteras entre narración y poesía". Testimonio citado en: Stern, Mirta E. "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa", *Hispanamérica*, Nº 37, 1984, p. 16.

²⁷³ Saavedra, Guillermo, "Juan José Saer. El arte de narrar la incertidumbre", op. cit., p. 179.

²⁷⁴ Gramuglio, María T. "Una imagen obstinada del mundo", en: J. J. Saer, *Glosa - El entenado (Edición crítica)*, op. cit., p. 736.

²⁷⁵ *Ibíd.*, p. 735.

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 737.

llamar a estas presentaciones con nombres que, si bien no las agotan, permiten darlas a conocer. Desearíamos detenernos en uno de ellos.

Y está también
la escritura costosa, el palimpsesto
del proyecto y la redacción
trabados en lucha libre, el caos de la tipografía
como un hormiguero que se abre
en estampida sobre la nieve.²⁷⁷

Las formas en que la narración se presenta cuando entra en vínculo con la poesía la vuelven una "escritura costosa", en el sentido de ser una presentación difícil y renuente a la lectura, así como también en el sentido de presentar formas excesivas o dispendiosas. La narración que interioriza la poesía aparece trabada por un conflicto entre el "proyecto" y los intentos de su realización en la "redacción". A esa trabazón podríamos llamarla palimpsesto.

No podremos saber lo que esto significa si se esperan definiciones claras y distintas. Sin embargo, dada la estructura contradictoria que la constituye, ilumina aquel efecto que para Saer produce la poesía en la narración. Es posible sostener que el palimpsesto como forma de presentación está determinado por su discusión con dos formas aparentemente opuestas de entender la representación literaria que, por la simetría especular con que se repelen mutuamente, concluyen por recaer en un mismo resultado; esto es, la negación abstracta de la representación. Entre esos contendientes reconocemos aquellas posiciones que hacen imperar de forma "terrorista" el contenido semántico de la representación en detrimento del modo en que esa representación se presenta. Al mismo tiempo, y contra la concepción que supedita la representación literaria a un sentido anterior y exterior a la práctica verbal, se presenta una perspectiva que no encuentra en la representación el medio más adecuado para acceder a "lo indecible". Mientras que la primera posición creía poder decirlo todo en una adecuación sin restos de representación y realidad, esta última, en base al supuesto de que las representaciones nunca llegan a decir el objeto de manera acabada, reniega de toda y cualquier representación. Ahora bien, de lo que no es consciente esta

²⁷⁷ Saer, Juan J. "De *l'art romantique*", en: *El arte de narrar*, op. cit.

última posición es que, al hacerlo, también se niega el carácter constitutivamente representacional de toda literatura: "Negarse a representar es negarse a admitir que se ha de trabajar con el lenguaje y con ninguna otra cosa". Tanto cuando prima "el cuerpo nítido, redondo, del contenido" como cuando la literatura "se niega a hablar", se "elimina la tensión dialéctica que busca en el lenguaje el punto en el cual su empastamiento con el mundo dejará, gracias a un trabajo encarnizado, *entrever* parte del palimpsesto".²⁷⁸ El palimpsesto es la presentación de una "tensión dialéctica" en el que lenguaje y mundo dejan de transitar por caminos paralelos para chocar en un "punto" de "empastamiento". Los palimpsestos *dan a ver* un conflicto encarnizado entre "materiales formales contrapuestos y siempre tensionados" puesto que sus presentaciones nunca logran ocultar el proceso de diferenciación entre el fondo y el tema.

Los términos que elige Saer cuando busca responder la pregunta relativa a la especificidad de esa experiencia en la que el palimpsesto se deja "entrever" no siempre convencen, acaso por lo temprano de su formulación, tal vez por la ausencia de matices. A diferencia de la cautela con la que se mueve Saer en la búsqueda de distinciones conceptuales en varios de sus ensayos,²⁷⁹ aquí la complejidad del problema parecería poder ser reducido a la vieja oposición entre la historia y la naturaleza.²⁸⁰ Sin embargo, la crudeza de las afirmaciones nos puede acercar tentativamente y a modo preliminar a eso que produce en la lectura esta forma de presentación narrativa. Decíamos que el foco de análisis debía preocuparse no solamente por las operaciones textuales que puedan diferenciar a la poesía de la narrativa, sino también por las relaciones que esas operaciones producen con la subjetividad que se embarca en su lectura. ¿Qué experiencia suscitan los palimpsestos? Eso es efectivamente lo que se pretende responder en el temprano ensayo "Sobre la poesía". Allí Saer sostiene un diagnóstico conocido por una vieja vertiente de la crítica de la cultura en la que "la historia suplanta" la naturaleza "de un modo abusivo". En este contexto, a la poesía le tocaría un lugar marginal en el proceso de modernización; pues a diferencia del avanzar-hacia-adelante que implica la modernización social, ella quiere "regresar

²⁷⁸ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 187. La itálica es nuestra.

²⁷⁹ Cfr. p. ej.: la diferenciación entre la "materia" y el "material", en: J. J. Saer, "La canción material", *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 174 y 175.

²⁸⁰ Saer, Juan J. "Sobre la poesía", *El concepto de ficción*, op. cit.

continuamente a la naturaleza", no para "negar la historia", sino para "confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos".²⁸¹

El regreso que produce la poesía no podría ser entendido, según los términos poco diferenciados de esta primera aproximación, en base a las presuposiciones de la antigua *arkhé*. Por el contrario, el regreso al que asistimos en el palimpsesto se da al interior del lenguaje desde la unidad sintagmática de las oraciones hacia el punto en el que los significantes son recortados de la sobreabundancia material de la que procede todo lenguaje; vale decir: hacia ese momento en el que la articulación significativa *aún no* se ha realizado de manera definitiva sino que permanece "empastado". Por ello, como leíamos en los versos de "*De l'art romantique*", en las presentaciones en palimpsesto aparece la dimensión material de la "escritura" sobre el blanco de la página (como "caos de la tipografía / como un hormiguero que se abre / en estampida sobre la nieve") en "lucha libre" con el "proyecto" de articularla en base a un sentido.

Por el modo particular de las estrategias sintácticas que organizan sus presentaciones, en las formas llamadas palimpsestos se asiste a una indagación, en el lenguaje, de y sobre la génesis de la suplantación de la articulación significativa por parte de la unidad sintagmática. De esta forma, no sería desatinado leer la afirmación: "Toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia" como la designación de una "estructura móvil"²⁸² que consiste en poner en simultaneidad elementos mutuamente excluyentes. La superposición de lo antagónico hace de la presencia de cada elemento un problema; cada elemento de la estructura se encuentra *a medio borrar*: ni completamente visibles, ni ausentes del todo, la "naturaleza" y la "historia" chocan en el palimpsesto haciendo del conflicto un límite insuperable. Un límite que consiste en el de que ninguna de las partes tiene la última palabra: "únicamente a través de la lectura el lenguaje de la poesía reencuentra su historicidad". La búsqueda de un sentido, que motiva a la lectura, procura interpretar el lenguaje de la poesía. Al hacerlo esa expectativa tropieza con un punto intraspasable que la obliga a atender los presupuestos implícitos en toda

²⁸¹ *Ibid.*, p. 229.

²⁸² "Es así como escribe el escritor, avanzando pero mirando hacia atrás lo que permanece, los mismos lugares y los mismos personajes que se resisten a desaparecer en el alejamiento, mientras se incorporan otros elementos que enriquecen el conjunto pero que no terminan de borrar, en lo nuevo, lo viejo. Todo el sistema de relatos y también de poemas de Saer va trazando entonces esta gran estructura móvil donde lo fijo se combina, incesantemente, con lo fluido del movimiento". Delgado, Sergio, "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer", en: J. J. Saer, *Glosa - En entonado*, op. cit., p. 708.

presentación sintagmática y en toda búsqueda que pretende descifrarla semánticamente. "Para que la poesía se haga evidente, es necesario que su lectura desencadene a su vez un extrañamiento, lo que atenta (...) contra el prejuicio" del sentido.²⁸³ Sin la pretensión de leer cuyo implícito es el prejuicio del sentido, la poesía no alcanzaría su singularidad, lo que Saer llama su "evidencia". El palimpsesto muestra el proceso incesante de pretender leer, ver extrañada esa pretensión ante un "caos", y reanudar el intento teniendo como telón de fondo ese fracaso.

En este lugar podríamos preguntar: ¿a quién se le hace evidente la poesía? Por lo dicho hasta aquí, esa experiencia de la lectura es precisamente la que realiza la narración cuando pretende interiorizar la poesía. Cabría entonces reformular el interrogante del siguiente modo: ¿qué evidencia la poesía *al interior* del juego de la narración? Si se piensa en el ejemplo que ofrecíamos con la frase incluida en "Recepción en Backer Street", se reconocerá que la simultaneidad de voces mutuamente excluyentes en el medio del relato hacía imposible no tomar una decisión hermenéutica sin excluir posibilidades de lectura igualmente legítimas según el material textual. La forma de palimpsesto que la poesía le obliga a adoptar al juego de la narración no ofrece las claves de su resolución, sino que visibiliza el carácter empobrecedor y arbitrario de todo intento de apaciguamiento interpretativo. Cuando se entiende la forma de presentación del juego de la narración como palimpsesto se alude a ese resto no-dicho que "no puede ser recuperado y reelaborado en otra dimensión" y, sin embargo, no cesa de aparecer. El excedente no reintegrable de toda presentación narrativa es "ese algo que, como dice Kafka, excede siempre todas las sumas".²⁸⁴ Lo que deja entrever el palimpsesto es, debido a la interiorización narrativa de la poesía, tal como lo sostiene Saer, el carácter aurático de la imagen literaria en la que las palabras nos apelan a una indagación sobre los prejuicios ocultos de la lectura.²⁸⁵

²⁸³ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 230.

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 110.

²⁸⁵ "Sin embargo, yo creo que por otro camino lo he intentado, sin presumir de haberlo conseguido, introduciendo la poesía en mi prosa, o ese elemento poético (...) que Benjamin define como «aura»". Piglia, Ricardo y Saer, Juan J. *Diálogos*, op. cit., p. 14.

6. *Imágenes irrefutables*

La diferencia del juego de la narración es el nombre con el que la literatura de Saer denomina el movimiento antagónico de delimitación frente a los discursos y prácticas que no participan de sus reglas y, *a su vez*, de una trasgresión de esas reglas que hace de los límites de la narración un problema. La búsqueda de un círculo hermético en donde los elementos procedentes del mundo empírico no pueden ingresar sin ser transformados parecería colaborar en la elaboración de una imagen de obra cerrada y coherente. Esos elementos permiten reconocimientos intertextuales de personajes, de espacios, incluso de cronologías entre generaciones distintas. Configuran, “con fragmentos inconexos de experiencia”, “un mundo novedoso, tan nítido como el empírico”,²⁸⁶ aunque diferente al que reconocemos en el uso extra-literario del lenguaje.²⁸⁷ Semejante mundo, coherente y reconocible para el lector avezado en su obra, hace de la narración un discurso paralelo a las formas no literarias del discurso. Sin embargo, la ubicación consciente de las narraciones de Saer en contextos sociales de injusticia, intraducibles al canon realista de la representación, demuestra que la narrativa saeriana, aún sospechando de algunos presupuestos voluntaristas del programa de las vanguardias, persiste en salvar la pretensión de mantener un vínculo con el "mundo empírico". Esa persistencia es la que clarifica la negación saeriana de las convenciones dadas del lenguaje y de la historia de la literatura como fuente de sentido. La distancia ante esas reglas que reclama el contexto de la cultura política argentina luego del “grumo imborrable” de la última dictadura cívico-militar, impide que ese mundo sea el precipitado de la aplicación automática y sin modificaciones de esquemas narrativos prefijados. El juego de la narración afirma su diferencia *contra* el sentido convenido del mundo *porque* se opone a las configuraciones de sentido articuladas por los principios constructivos de sus narraciones. El principal objeto de negación de las narraciones son ellas mismas. De esa forma, los textos de Saer desmienten la imagen de una unidad sin fisuras que parecería haber configurado su "estilo" y su "obra", exigiendo una lectura apegada a las rugosidades materiales de sus operaciones textuales y a sus

²⁸⁶ Saer, Juan José, *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, p. 206, 361 y ss. María Bermúdez Martínez habla del "conjunto de las obras publicadas" por Saer en los términos de "un verdadero universo narrativo". "Vislumbres críticos: un horizonte de deseo y alucinación", en: J. J. Saer, *Glosa - El entonado (edición crítica)*, op. cit., p. 594.

²⁸⁷ Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, New York, Hackett Publishing Company, 1978, p. 7 y ss.

estructuras plurales, siempre ligados a nuevos problemas de organización narrativa, cuya solución, frágil e inestable, se encuentra constantemente amenazada por una fuerza transgresora que todo lo disuelve.

La tensión que pone en movimiento al juego de la narración entre autonomía y exceso nace de la insistente búsqueda saeriana por incluir a la "piedra fija" de la poesía dentro del repertorio de las formas de presentación narrativas, haciendo de ella un horizonte irrenunciable. Sin embargo, el proyecto fracasa puesto que la negatividad intrínseca que diferencia al aura poética obstruye la posibilidad de ser incorporada como un elemento más en la "corriente" de la lectura acumulativa e integradora del hilo narrativo. En la narración, la poesía siempre está por venir. Cuando la lectura de la narración se acerca a la poesía, se alejan paradójicamente las formas sintéticas que permitirían armonizarlas. Esto se debe a que la poesía se rebela ante la posibilidad de ser determinada como mero "objeto" por la lectura. Una forma en la que las narraciones pueden hacer visible este desacuerdo es la que presenta el palimpsesto. Esta forma de exposición narrativa consiste precisamente en su devenir: la naturaleza inestable del palimpsesto, en donde el fondo se trasluce en el tema que en un principio había cobrado relieve; o, dicho con otras palabras, en el que el tema se diluye en el proceso de emergencia del fondo, resulta adecuada para mostrar los efectos que produce, en la narración, la interiorización poética que efectúa la narración. Lo que el palimpsesto *da a ver* son las posibilidades excluidas por la configuración de las formas de presentación narrativas que reducen el potencial de la representación a su contenido semántico. Mostrar lo invisibilizado por la narración conduce a su disolución en un juego virtualmente ilimitado de posibilidades que apela a nuevas configuraciones hermenéuticas. La pregunta que se le aparece a la lectura de la narración, luego de este movimiento de regresar y volver a comenzar, es si puede seguir naturalizando las configuraciones de sentido como datos inmutables. El palimpsesto muestra el estatuto lábil y en constante movimiento de la representación literaria.

A diferencia de las posiciones que niegan de forma abstracta la estructura representacional de la narración, sea por una confianza ingenua en sus potenciales de adecuación a la complejidad de lo real, sea por una abdicación oscurantista frente a una noción pre-lingüística de un objeto exterior al orden del discurso, los textos de Saer no cesarán de insistir en el carácter mediado de la literatura. Esa mediación es repuesta en base

a la presencia constante de la percepción visual. La mirada traza sobre el mundo su círculo de visión, volviendo imposible un sentido que no esté mediado por su perspectiva. Sin embargo, los textos de Saer no solamente vienen a constatar la presencia ineludible de un sujeto de la mirada a partir de las detalladas descripciones del contenido de sus percepciones. Sino que en sus narraciones la mirada se enfrenta a obstáculos que dificultan su proyección. Algo así como una inversión entre sujeto y objeto de la mirada pone en escena situaciones en las que, parecería poder leerse, "mediación" no implica necesariamente la proyección soberana de un yo. En la mediación de la mirada se experimenta una primacía del objeto en la que éste devuelve la mirada haciendo también del sujeto un objeto cuyas pretensiones quedan extrañadas. Sin embargo, persistir en la dicotomía epistemológica entre sujeto y objeto confundiría el eje del problema que visibilizan las narraciones de Saer. ¿Cómo entender esas imágenes en sus textos?²⁸⁸ Su cuestión no descansa en las relaciones que establecen las instancias de *conocimiento*; sino que, por el contrario, su asunto consiste en el proceso de *lectura*. Desplazando así el eje de la cuestión, "el problema gnoseológico deviene problema literario".²⁸⁹

a.- La zona de lo perceptible

Las imágenes en la narrativa de Saer pueden ser entendidas en el marco de un interés por lo perceptible. La imagen de lo perceptible es el cruce entre algo que ocupa un lugar y aquel para quien eso aparece. Aquí se entrelazan dos cuestiones.

Para que un cuerpo sea visible debe extenderse en el *espacio*. En las narraciones de Saer el espacio no puede ser pensado como una categoría abstracta, sino que es asimilado a una topografía en donde las narraciones, a través de la descripción de ambientes y de la ubicación de los personajes, aparecen emplazadas, desde su primer libro publicado, en una zona.²⁹⁰ La "zona" es principalmente la ciudad de Santa Fe que, a pesar de que en los

²⁸⁸ En un mismo sentido, se pregunta Miguel Dalmaroni si "¿Hemos pensado lo suficiente (...) en las imágenes saerianas (...)?" "Cinco razones sobre Saer", en: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011, p. 3.

²⁸⁹ Gramuglio, María T. "El lugar de Saer", en: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986, p. 298.

²⁹⁰ Saer, Juan J. *En la zona*, Seix Barral, Buenos Aires, 2004.

relatos nunca se mencione, es reconocible en base a determinados lugares que suelen reiterarse: el puente colgante, la avenida San Martín, la estación de ómnibus, el bar de la galería, el salón de juegos del club Progreso, etc.; pero también, aunque con menor frecuencia de aparición, el litoral campesino aledaño.²⁹¹ La operación literaria de hacer de un territorio marginal el “núcleo productivo” de la propia obra, la desgaja así de Buenos Aires -centro de producción y consagración del sistema literario argentino- pero no admite ser subsumida bajo las rúbricas de un telurismo.²⁹² De allí que, la “zona”, circunscripta a un territorio determinado, nunca pueda sin embargo reposar en límites precisos. Algunos personajes también viajan a Buenos Aires, otros se exilian en París, y otros permanecen “quietos”. Más que ser el nombre para un territorio geográfico aparece como la excusa para la emergencia de un “espacio imaginario” cuyos bordes no cesan de modificarse a medida que los relatos se amontonan. ¿No es este el lugar problemático al que asistimos en la discusión entre Pichón Garay y Lalo Lescano? En el *argumento* “Discusión sobre el término zona” los personajes, cuya extracción social los coloca en realidades opuestas, se juntan en un restaurant “sobre el camino de la costa” que “años atrás lo frecuentaban” aquellos “que pasaban a ser la vanguardia literaria de la ciudad”.²⁹³ El motivo de la reunión es la comida de despedida que le organizan a Pichón. Como lo define su título, el relato narra las posiciones contrapuestas que sostienen ambos personajes en lo que al término “zona” se refiere, y a las posibilidades de adherir a él bajo un sentimiento de pertenencia. Mientras que Pichón, quien en pocos meses viajará para radicarse definitivamente en París, sostiene que la zona es el nombre que se le otorga a una región determinada cuyos límites pueden ser trazados con minuciosa precisión,²⁹⁴ Lescano desconfía del estatuto de los bordes que separan e identifican regiones y zonas:

²⁹¹ “La «zona» (...) tiene, como la Dublín de Joyce o el París de Proust (...) un referente real a partir del cual se despliega la construcción del espacio imaginario; un anclaje que tendrá fuertes proyecciones en la configuración del mundo narrativo, en el cual la «zona», como reservorio de experiencias y recuerdos, se constituye en un núcleo productivo de los materiales literarios y en uno de los elementos formales que confieren unidad –«unidad de lugar»- al conjunto de los textos”. Gramuglio, María T. “El lugar de Saer”, op. cit., p. 265.

²⁹² Prieto, Martín, “Escrituras de la «zona»”, en: S. Cella (dir.), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 10, Buenos Aires, Emecé, 2009; Foffani, Enrique y Mancini, Adriana, “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en: E. Drucaroff (dir.), *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 11, Buenos Aires, Emecé, 2002.

²⁹³ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 184.

²⁹⁴ En “A medio borrar”, incluido en el mismo libro, es Pichón quien pone en duda el estatuto “real” de los lugares que componen la “zona” (149).

Pongamos por ejemplo dos regiones: la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno. (...) No hay ningún límite preciso. (185)

El relato sin embargo no permite darle la razón a ninguna de ambas posiciones en detrimento de la otra. Pues ante el argumento convincente de Lescano, cuya conclusión determinante es la negación del término zona, la narración termina con la contundente y lacónica negativa de Pichón (“No comparto”). Debemos persistir en el término, a condición de no borrar su específico movimiento. Ese movimiento, parecería dar a entender el relato, hace de la “zona” un espacio poroso, en el que se filtran elementos ajenos que lo tornan ambivalente y en constante devenir. Si su estatuto está más cerca de lo imaginario, eso no impide que produzca efectos reales en los personajes. A través de “experiencias y recuerdos”, incluso los personajes que ya no habitan en su territorio, quedan ligados a la “zona”. Pero a su vez, la “zona” es modificada por las nuevas experiencias y los nuevos recuerdos que vienen de afuera y frente a los cuales no parece quedar indemne.

Los cuerpos que se extienden en el espacio de la “zona” se le aparecen a alguien. Son visibles para un sujeto que los percibe desde *un* lugar. Así lo demuestran las narraciones de Saer que enfatizan la búsqueda de dar, mediante una descripción incesante y obsesiva, con el contenido detallado de las percepciones de los personajes.²⁹⁵ Esta determinación de la imagen a partir de aquello que los personajes ven habilita un recorrido a lo largo de la obra de Saer, ofreciendo una determinación esencial de aquella persistente lógica negativa a la que hacíamos mención en el capítulo precedente en referencia a las formas que asumen sus narraciones. Ejemplarmente, la tercera parte de *Cicatrices* comienza con el verbo “Veo” y termina con el nombre “visión”. Allí, el juez Ernesto Garay López describe en primera persona sus percepciones en los recorridos en automóvil por las calles de la ciudad:

²⁹⁵ "A las preguntas ¿qué narrar?, ¿cómo narrar?, Saer parece tener una respuesta en toda su obra que es quizás, la única certeza de su sistema escriturario: lo único que se puede narrar es lo que se percibe, la única forma de narrarlo es recogiendo los datos dispersos que la percepción proporciona". Montaldo, Graciela, *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1996, p. 40.

Los vidrios laterales están empañados; si trato de mirar por ellos no veo más que los manchones de niebla moviéndose lentamente; las miríadas destellantes de partículas húmedas y los manchones grises o amarillos de las fachadas. (...) Miro fijamente la niebla hacia donde supongo está la orilla del agua. Desgarrones muy leves me dejan imaginar, más que ver, la superficie. De pronto, una mancha negra, brillante, aparece y se borra. Vuelve a aparecer y se vuelve a borrar.²⁹⁶

A su vez, varias escenas de *El limonero real* atienden a la percepción de los personajes de acciones que ocurren en sus alrededores. Por ejemplo, el protagonista, Layo, mira en una escena cómo se acercan tres manchas –colorada, verde y azul– a la casa, definiéndose poco a poco la procedencia de esos colores en las sombrillas de tres mujeres, las hijas de su cuñado, Agustín, y una amiga.²⁹⁷ En la paráfrasis de la novela de Sade, *Nadie nada nunca* coloca al Caballero de Mirval como un observador distanciado de las combinaciones estériles que forman los libertinos en busca de un placer que no llega.²⁹⁸ Luego, en la escena final, se posa a la mirada en un recorrido que transita desde Elisa al Gato acariciando al caballo, del bañero al Ladeado que ha traído los cubos de forraje para el bayo amarillo, y del Ladeado al Gato.²⁹⁹ En *El entonado*, el grumete ha observado con detenimiento los ritos caníbales de la tribu de los colastiné, los cuales son narrados, sesenta años después, en las memorias de su vejez. Otro tanto podemos decir, en *Glosa*, de la condición de espectador que el Matemático le adjudica hipotéticamente a Botón, en el cumpleaños de Washington. El vidente Bianco, en *La ocasión*, espía por la rendija de la puerta que da al dormitorio en donde descansa Gina. También, escruta en el horizonte cómo una mancha nerviosa se desagrega de a poco hasta visibilizar unos caballos al galope.³⁰⁰ A su vez, Waldo ha sido testigo del parricidio en manos de sus hermanos.³⁰¹ Tomatis contempla, imperturbable, al dispositivo Vilma/Alfonso hablar a lo largo de *Lo imborrable*,³⁰² y es claro que la enumeración de los ejemplos podría seguir.

²⁹⁶ Saer, Juan J., *Cicatrices*, op. cit., p. 165 y 168. Más adelante, el monólogo del juez se ocupa también de cómo se ve el vestíbulo en planta baja de los Tribunales desde la altura de los pisos superiores (171, 176, y 190).

²⁹⁷ Saer, Juan J. *El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral, 2002, pp. 79, 82-85.

²⁹⁸ Saer, Juan J. *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011, pp. 172-176.

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 221.

³⁰⁰ Saer, Juan J. *La ocasión*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, p. 34.

³⁰¹ *Ibíd.*, pp. 172-175.

³⁰² Saer, Juan J. *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, p. 36.

Esta otra dimensión de la imagen, que se detiene en el contenido de las percepciones subjetivas podría ser resumida en aquellos versos que hablan de "una fruta / que ya es leyenda".³⁰³ La representación literaria no puede relacionarse con el objeto poniendo en suspenso su mediación; de forma que se vuelve imposible acceder inmediatamente al sentido del objeto antes de toda producción verbal. Esa constatación la volvemos a leer en múltiples pasajes de varios de sus textos. Por ejemplo, en *Nadie nada nunca*: "Nadie ha visto nunca un lugar vacío. Cuando uno lo mira, ya no está vacío –uno mismo es el que mira, la mirada, el lugar. Sin uno, no hay mirada ni tampoco lugar".³⁰⁴ O en "Poesía danesa contemporánea", incluido en *El arte de narrar*:

Y deberías todavía aprender,
especie fugitiva, que del solo mirar
no se saca más que la polvorienta
llama de la pupila que contempla.

También en *El río sin orillas* se continúa en el mismo sentido: "Así va el mundo: la cosa parece próxima, inmediata, pero hay que dar un rodeo largo para llegar a rozarla, siquiera fugazmente, con la yema de los dedos".³⁰⁵ A su vez, no habría que olvidar el empirismo radical de los colastiné: "En realidad, afirmar que ese lugar era la casa del mundo es, de mi parte, un error, porque ese lugar y el mundo era, para ellos, una y la misma cosa. Dondequiera que fuesen, lo llevaban adentro. Ellos mismos eran ese lugar".³⁰⁶ Detrás del objeto aparece el lugar desde el que el sujeto lo percibe y, así, su significación siempre es *para* alguien.³⁰⁷

Al sumergirse en el contenido múltiple de las percepciones humanas, sin embargo, no se nos abre un acceso más directo a representaciones claras y transparentes de los acontecimientos y de los sentimientos. Por el contrario, esa descripción, por momentos exasperante, enfrenta a los personajes, al narrador y a la lectura misma con la elisión de identidades fijas. La adopción por parte del punto de vista del narrador de la primera

³⁰³ Saer, Juan J. "Sed que no para", en: *El arte de narrar*, op. cit.

³⁰⁴ Saer, Juan J. *Nadie nada nunca*, op. cit., pp. 209-210.

³⁰⁵ Saer, Juan J. *El río sin orillas*, op. cit., p. 32.

³⁰⁶ Saer, Juan J. *El entenado*, op. cit., p. 114 y ss.

³⁰⁷ Scavino, Dardo, "El Ser de Saer", en: J. J. Saer, *Glosa - El entenado (edición crítica)*, op. cit., p. 784.

persona del singular hace de los conceptos, adoptados por convención subjetiva (“leyenda”), mediante los cuales otorgamos un sentido unívoco a las cosas, las personas y en términos más amplios, a nuestro mundo, el objeto de la indagación por parte de una percepción que no encuentra a la vista esas unidades que las convenciones parecerían haber prometido. Como al narrador de "Carta a la vidente", el mundo no se le aparece a la percepción como tal sino como una infinita multiplicidad de "manchones fugaces, fugitivos, intermitentes, cuyos bordes están comidos por la oscuridad".³⁰⁸

Cuando la narración se detiene en lo que percibe un sujeto desde el lugar que ocupa en un espacio y en un tiempo, se disuelve la certeza originada en el supuesto de que bajo todo objeto se encuentra el sentido que los sujetos han convenido con un mismo nombre; pues esa declaración, notamos mientras leemos, hace depender el sentido de las cosas no tanto de un fundamento sino de un problema. Eso es lo que se presenta en el caso extremo del relato “La mayor”.³⁰⁹ Lo que allí se problematiza bajo el signo de una interrogación hiperbólica que todo lo disuelve es el lugar desde donde habla el sujeto:

Interrogar: interrogar, por orden, uno por vez, o todo junto, todo, (...) probar, en definitiva, otra vez, para ver si algo dice, como quien dice, algo, interrogar lo que está siempre, y desde siempre, en el mismo, indefinido, grande, sin bordes que se derramen ni nada más allá de los bordes donde los bordes se puedan derramar, inmóvil, neutro, titilante, lugar.³¹⁰

Esa interrogación parte de la mirada que escruta en su alrededor los objetos que lo rodean: "O fijar la vista, la vista quiero decir, en algo, en otra cosa, y ver, durante un momento, lo que sea necesario, tratando de hacer salir, si fuese posible, por una vez, aunque más no sea, una, por llamarla de algún modo, señal".³¹¹ Las señales del mundo, como decíamos, no son datos objetivos que estén dados antes de la llegada de la mirada, sino que son el resultado del trabajo del sujeto. Por eso, para que aparezcan las señales de los objetos con sentidos distinguibles, la mirada debe "fijar la vista" "tratando de hacer salir" el sentido. Sin embargo, el resultado de la operación subjetiva de fijar la vista le quita

³⁰⁸ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 211.

³⁰⁹ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 130 y 131.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 134.

a la mirada lo que precisamente deseaba encontrar. En el relato, los objetos de esa fijación varían dependiendo del movimiento de la mirada: una carpeta verde de una antología poética en preparación que el narrador titula "Paranatellon", las luces que titilan en las casas vecinas, las estrellas en el cielo y la luna, dos fotografías borrosas en el periódico, entre otros. Uno de esos objetos cobra, no obstante, especial relieve. En su superficie la narración parecería fijarse con mayor detenimiento. Ese objeto de la interrogación es la reproducción de *Campo de trigo con cuervos*, colgada en la pared amarillenta del dormitorio del narrador -cuyo nombre nunca se menciona-.³¹² Permítasenos citar *in extenso*:

Fijar la vista en algo, mientras los dedos llevan el cigarrillo hacia el escritorio y lo aplastan, despacio, contra el cenicero. Fijar la vista. En algo. Mientras los dedos. El cuadro: manchas, negras, amarillas, azules, verdes, rojizas, pardas, girando, inmóviles, o en estampida, (...) La mancha azul y negra se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo, el cielo, y la mancha amarilla, debajo de la mancha azul y negra que se supone que debiera ser un campo de trigo, y las paralelas verdes, tortuosas, que, arbitrariamente, y de un modo súbito, se juntan, dividiendo en dos la mancha amarilla que se supone debiera ser un campo de trigo, se supone que debiera ser un camino, y las paralelas verdes, tortuosas, rojizas, pardas, que acompañan, sin embargo unirse, sino partiendo, a la izquierda del cuadro, de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser un camino, se supone que debieran ser, por debajo, ubicua, la tierra, y los trazos negros, nerviosos, rápidos, quebrados, diseminados, sin orden, en estampida, en vuelo, aglomerándose, en suspensión, contra la mancha azul y negra que se supone que debiera ser el cielo, y contra la mancha amarilla que se supone que debiera ser un campo de trigo, se suponen que debieran ser ¿en suspensión? ¿aglomerándose? cuervos –de una mancha común, las paralelas verdes que se supone que debieran ser, se supone que debiera ser, por debajo, ubicua, la tierra, los trazos negros, rápidos, nerviosos, en estampida, que se supone que debieran ser, y sobre la mancha azul y negra, vagos, amarillentos, blancuzcos, dos círculos, en una atmósfera no de catástrofe, ni de ruina, no de víspera ni de día siguiente, sino de inminencia, sin que haya, ni antes, ni después, ni de este lado, ni del otro, nada, lo que se dice nada.³¹³

³¹² En uno de los *argumentos* que Saer incluye en *La mayor*, "Amigos", se esclarece que el narrador es Carlos Tomatis.

³¹³ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 133 y 134.

La mirada del narrador se posa en la reproducción, describiendo literalmente lo que ve. Si la narración le toma la palabra al contenido de las percepciones, no puede traducir sin pérdidas la materialidad de la imagen al orden de lo verbal, puesto que lo que ve son en todo caso "manchas superpuestas, divididas o juntas" que, sin embargo no logran articularse ("sin sin embargo unirse") bajo el sentido de lo que damos en llamar "objetos" con una estructura propia. El orden de lo verbal ordena también el sentido de los objetos en base a conceptos que permiten distinguirlos. Pero en "La mayor", el narrador ha perdido la capacidad de delimitación entre las cosas, abriéndose a un caos perceptivo que cuestiona incluso la razón de la existencia de esos límites: "Y si hubiese, es un decir, lo que pudiésemos llamar, por decir así, un sentido, o sea un corte, arbitrario, irrisorio, en la gran mancha que se mueve, ¿cómo? ¿dónde? ¿cuándo? y sobre todo: ¿por qué?".³¹⁴

La narración constata la diferencia entre la realidad ("La mancha azul y negra se supone que debiera ser, sobre un campo de trigo") y la suposición ("el cielo"). La diferencia entre la suposición con la que nos acercamos a las cosas desde el repertorio convencional de conceptos y significaciones y la realidad de la percepción en la que los objetos pierden su unidad en una "estampida" de manchas sin orden ni jerarquía. Y lo hace no solamente en base a lo que dice, sino también en base al modo en que organiza la intercalación de las frases con ayuda de la infinita recurrencia de *hipérbatos*. Las comas se introducen entre las frases, trazando intervalos que muchas veces coinciden con las separaciones entre palabras, reduciéndose al mínimo. El desmembramiento de las oraciones en sus elementos que produce esta intercalación tiene como efecto primordial la interrupción de la lectura. La descomposición de la frase va a la par de la descomposición de las imágenes que el narrador percibe. Y si "la mancha" "se supone que debiera ser" lo que entendemos por "un campo de trigo", las palabras que componen el texto se supone que debieran articularse en una unidad sintagmática. Si no lo hacen, es porque la narración asume la tensión entre realidad y suposición como un núcleo generativo de sí misma. Cuando la interrogación de la mirada que realiza el narrador conduce a una reflexión sobre aquello que, a los fines de ser aceptada, excluye la sentencia "El fruto ya es leyenda"; esa interrogación demanda, también, poner en sospecha la unidad sin fisuras de los sintagmas, sin la cual el lenguaje, que pretende traducir lo que vemos, no podría comunicar su sentido.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 136.

El caso de "La mayor" pone en evidencia un movimiento constante que hace de su espacio lo menos fijo. No hace falta para eso que, como ocurría con el juez Garay López, el narrador se desplace circulando de un lugar a otro. Aquí el narrador a lo sumo se mueve en espacios reducidos, entre la cocina, la habitación y la terraza. Aún cuando se persista en la quietud inmutable de un mismo lugar, la narración hace aparecer el devenir que moviliza las imágenes que se perciben en un *tiempo* en que las cosas se desfiguran, pierden la unidad que las sostiene y se fragmentan en una corriente "(...) a la deriva, pasando, reapareciendo, desintegrándose, cristalizando en una ondulación continua, ardua, deslumbrante".³¹⁵ Esa temporalización afecta, en última instancia, al sujeto de la mirada. Así lo atestigua el texto cuando lesiona la gramática de las frases mediante la conjugación del ser/estar en un gerundio que no parecería encontrar límite:

¿Estoy todavía estando sentado en el sillón y estoy todavía estando parado inmóvil al lado del sillón con el eco de los crujidos que han roto, por decir así, el silencio, (...) mientras estoy estando, inmóvil, parado, mirando en dirección al frío negro, en el hueco de la puerta, entre la habitación y la terraza? ¿Estoy? ¿Estoy todavía estando? Y si estoy, y estoy todavía estando, estoy y estoy todavía estando ¿en qué mundo? De uno del que no viene, por ahora, ningún llamado.³¹⁶

El presente del ser de la percepción subjetiva, cuya marca queda señalada por el reiterativo adverbio temporal *ahora*, se dinamiza en un proceso cuyo destino el narrador no encuentra, pues la ausencia de "llamado" condena al yo a un "errabundear" sin teleología que lo oriente. La ausencia de un trazado lineal de las acciones del narrador-protagonista que conduzca de un principio causal a un fin determina el ritmo de la narración. Ese ritmo le impone a la lectura una ralentización en la que, a cada paso, se ve obligada a detenerse, retroceder y volver a empezar en un proceso reiterativo que aplaza su comprensión.

La temporalización del espacio del sujeto complejiza el apotegma de que "del solo mirar / no se saca más que la polvorienta / llama de la pupila que contempla". ¿Estábamos hablando simplemente de un subjetivismo que relativiza las hipótesis interpretativas? Ahora sabemos que de ese poema no solamente debemos extraer la conclusión de que el sentido

³¹⁵ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit, p. 131.

³¹⁶ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 135.

de las cosas depende del lugar de dónde se las mire; sino que también, si ese lugar no sería otro sino el del sujeto de la representación, entonces esa "pupila", inscrita en el texto de las percepciones, pareciera haber sido vaciada de todo basamento inmutable. El énfasis del lugar del sujeto aparece así como una curva negativa en la que su acento sólo aparece para derrumbarse más abruptamente. Las narraciones ponen en evidencia el reverso de esa posición; a saber, el *devenir* sobre el que se construye su propia capacidad enunciativa. De la zona de lo perceptible no hay "ninguna certidumbre que sacar: nada".³¹⁷ Cuando la narración se identifica con la descripción de los objetos percibidos, cuya visión los conduce a una descomposición en fragmentos inconexos, lo que procura es dar a ver la indeterminación subyacente al lugar de quien mira.

Si se vuelve ahora a los lugares que designa el término "zona", reconocibles pero carentes de una denominación que nos permita ubicarlos con certezas en un "mapa de geografía", podremos reconocer que la zona de lo perceptible es, en las palabras de Pichón, el lugar y el tiempo en el que el sujeto se problematiza: "(...) una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos, y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros".³¹⁸ La descripción del proceso de desaparición del paisaje a causa de la inundación va a la par con el proceso de disolución del narrador-protagonista: "Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, los que, mientras camino hacia la estación, van quedando atrás, retrocediendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles".³¹⁹ Ese proceso era anticipado ya en la escena en la que el narrador-protagonista se topa con su propia imagen en la pantalla de la televisión.

Después que la imagen se esfuma me reconozco, retrospectivamente, parado al lado de Héctor que contempla, inclinado, el agua de las brechas. (...) Me levanto, interceptando, por un momento, la imagen azul acero. Atravieso, despacio, la antecámara, el dormitorio, y veo, desde la ventana, en la pantalla de los seis televisores, otra vez, la imagen azul acero mostrando, achatadas, desde arriba, a un costado de las brechas, dos figuras humanas. Héctor y yo. (169-170).

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 128.

³¹⁸ "A medio borrar", op. cit., p. 149.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 173.

Percibirse reflejado en una imagen exterior obliga a salir de sí en una experiencia de objetivación que aleja a la mirada de la comodidad de proyectar el sentido de las cosas. Mirar a través de una ventana no transparenta el mundo sino que devuelve en reflejo el exterior constitutivo al sujeto que mira. En las narraciones de Saer los personajes experimentan la evidencia sustractiva en base a esa experiencia visual específica: la de ver una imagen de sí mismos en criaturas que, sorpresivamente, devuelven la mirada. Esa escena produce en los personajes un extrañamiento de sí mismos en el que sus pretensiones quedan petrificadas en un fijismo que los equipara a los objetos que pretendían escudriñar con la mirada.

b.- La mirada como ventana del alma

En muchos de los fragmentos novelescos que hemos citado más arriba, la mirada de los personajes atraviesa un marco a través del cual ella se proyecta. Ese marco oficia en las secuencias en las que se pone de relieve la percepción subjetiva de los personajes como una instancia que traza límites entre un espacio interior y una exterioridad. La ventana es en tal sentido un "lugar de acceso" que incesantemente reaparece.³²⁰ Diversas novelas lo patentizan. En *Cicatrices*, por ejemplo, el juez observa constantemente por la ventana en su despacho de Tribunales (174, 178, 208); el anciano que escribe sus memorias en el presente de la narración de *El entonado* describe en el ambiente de su habitación blanca "la ventana abierta a la oscuridad estrellada y tranquila" (69, 136); una veintena de personas en *La ocasión* tratan de mirar vanamente por la ventana del rancho buscando a Waldo (194); en *Glosa*, el Matemático mira por la ventana del avión al releer por enésima vez el poema de Tomatis; en *Lo imborrable*, el *trompe-l'oeil* de la burbuja solidificada en el vidrio de la ventana le abre a Tomatis una experiencia visual novedosa (36 y 37). Pero es sin dudas en *Nadie nada nunca* en donde el acceso visual al mundo se da mediante el marco de una

³²⁰ Saer, Juan J. "Kuranos: los límites de lo fantástico", en: *El concepto de ficción*, op. cit., p. 222.

venta, asumiendo así este motivo algo más que el lugar de un mero tema para volverse central en la construcción del texto (11, 33, 47, 48, 53, 58, 72, 134, etc.).³²¹

El Gato se encuentra recluso junto con Elisa, y en esos tres días que narra la novela es la observación a través de la ventana el medio privilegiado de comunicación entre los personajes que habitan la casa blanca y los que transitan por la vereda, la playa y el río. ¿Qué se presupone en las escenas de una observación distanciada a través del umbral de la ventana? A diferencia de la movilidad que permite ese otro "lugar de acceso", la puerta,³²² el vínculo que posibilita la ventana se caracteriza por cierta pasividad y fijeza. Atravesando la cortina azul hacia la galería trasera, entre el dormitorio y la cocina, cuando se dirigen a la playa el domingo luego de comer el asado que prepara Tomatis -Elisa y el Gato cruzan las distintas puertas pintadas de negro transitando por los ambientes de la casa. En este sentido, la puerta también divide el espacio pero admite como determinante el cruce dinámico de su límite. Esta lógica dinámica de circulación se repite en otras novelas, en las cuales los protagonistas transitan en medios de transporte. En ellas los personajes se ponen en movimiento con la ayuda de implementos técnicos, desde el carro tirado a caballos hasta el avión, pasando por el automóvil. De esta manera, los personajes circulan por el espacio.³²³ En estas secuencias, los personajes transitan colocando a la exterioridad en una imagen en movimiento. Y sin embargo, en ellos, los personajes experimentan una "impresión de inmovilidad", una "ilusión de no avanzar":

El desplazamiento es tan uniforme que el coche negro parece inmóvil sobre una cinta sin fin que estuviese corriendo en sentido contrario. (...) Al entrar en la costanera nueva, más amplia, sin puntos inmediatos de referencia, por un momento no hay más que el automóvil y la niebla, en una especie de inmovilidad. No hay más que el gran globo

³²¹ No es un detalle menor en el contexto de nuestra hipótesis de lectura la inclusión de "Vidrios esmerilados" (1976) de Juan Pablo Renzi en la cubierta de la edición de Seix Barral.

³²² "El hombre es el ser fronterizo que no tiene frontera. (...) su delimitabilidad encuentra su sentido y su dignidad por vez primera en aquello que la movilidad de la puerta hace perceptible: en la posibilidad de salirse a cada instante de esta delimitación hacia la libertad". Simmel, Georg. "Puente y puerta", en: *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1988, p. 135.

³²³ Por mencionar algunos ejemplos, podemos recordar que el juez Garay López, en *Cicatrices*, recorre desde el interior de su coche las calles de Santa Fe; a su vez, Layo describe en *El limonero real* la sensación de que los caballos "no avanzan" junto a Rogelio, en el carruaje lleno de sandías camino al mercado; Elisa también lo hace en *Nadie nada nunca*; en *Glosa*, el Matemático también experimenta algo similar en un avión de regreso luego de una estancia en París; por su parte, Tomatis y el dispositivo Vilma/Alfonso viajan en un Falcon en *Lo imborrable*.

blancuzco cuyas partículas giran en su lugar, como planetas diminutos, y el automóvil moviéndose y dando la ilusión de no avanzar, tan uniforme es la densidad de la niebla.³²⁴

El proceso de petrificación del movimiento que sufren los personajes a nivel de la intriga (dejando en suspenso las indicaciones retrospectivas de *Glosa*, la lectura de *Nadie nada nunca* no sabe en ningún momento por qué el Gato y Elisa se mueven en un espacio tan restringido) se refleja en la contraposición de las disposiciones pre-estructuradas en la puerta y en la ventana. De protagonistas de su historia, “héroes épicos” de acciones con un sentido teleológico,³²⁵ cruzando los límites que distancian a la interioridad del yo del mundo exterior, los personajes retroceden a una fijeza pétrea en la cual la mirada que contempla trastoca la distancia no ya negándola y absorbiéndola en una positividad superior, sino de otro modo. En este lugar es que el motivo de la ventana cobra significación estructural. Su disposición material impide el cruce del límite que separa el adentro del afuera de la casa, y así el Gato y Elisa sólo observan el transcurrir de los fenómenos sin intervenir en ellos. Pero en el vidrio de la ventana también son reflejados en sombras. Así pues el trabajo con la distancia que posibilita la mirada a través de la ventana des-cubre, en su reflejo, un "afuera" al interior de esa mirada.³²⁶ La mirada que se orienta al exterior a través del marco de la ventana ahora se redirecciona a sí misma en una fascinación que la inmoviliza. Esta inversión en la cual los ojos que miran pasan a ser mirados recuerda al juego de la pintura del siglo XX con el mito pictórico del ojo como ventana del alma.³²⁷

El proceso de inversión de las disposiciones activas de los personajes en rigidez que hemos comentado mediante la contraposición, marginal en la novela aunque no por ello menos presente, de las figuras de la puerta y la ventana se precisa con el vínculo central que *Nadie nada nunca* establece entre el protagonista y el caballo. Ante el enigma de la sucesión de asesinatos de caballos, Layo le confía al Gato Garay su bayo amarillo para que lo mantenga a salvo en el fondo de su casa de la costa del Paraná. A diferencia de la actitud

³²⁴ Saer, Juan J. *Cicatrices*, op. cit., p. 152 y 167.

³²⁵ Saer analiza esta contraposición en “Nuevas deudas con el Quijote”, en *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, pp. 79 y ss.

³²⁶ Es lo que sostiene Merleau-Ponty acerca de la experiencia de la pintura, y de las artes en general, en: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 20 y 52.

³²⁷ Para un análisis de la relación de Saer con la pintura, véase: Dalmaroni, Miguel, “El empaste y el grumo”, op. cit.

de solidaridad que manifiesta el Gato frente al protagonista de *El limonero real*, entre animal y personaje se narrará una relación de tensión y hostilidad. Ese conflicto silencioso será constatado por el monólogo del Gato, que coincide con el punto de vista del narrador del texto, en el inquietante hecho de que “los ojos del caballo le sostienen la mirada” (158):

El bayo amarillo tasca tranquilo, entre los eucaliptos del fondo. Cuando el Gato sale a la galería, alza la cabeza y lo contempla, sin dejar de masticar. (...) Su mirada parece pasar a través del cuerpo del Gato para fijarse más allá, en un punto impreciso, pero es en realidad al Gato a quien mira. (13)

Creo ver venir, desde la penumbra, hacia mí, la mirada, más espesa, aunque menos visible, que el aire azul, del caballo. Sale por los ojos, de ese cuerpo caliente, de pelo y sangre, que se sacude y que palpita, material. Atraviesa, blanda, el aire azul, sin dejar en él ningún rastro, y llega hasta mí. Ahora nos estamos mirando, inmóviles. (21-22)

La mirada que direcciona el caballo hacia el Gato produce una atracción no exenta de disgusto de la que el narrador-protagonista no logra sustraerse. No será la única vez en la que un personaje se confronte a una mirada que lo sorprende poseyéndolo. En términos similares es descrito, por ejemplo en *El entonado*, el efecto del ojo de un pescado en la comida del capitán:

La mirada del capitán, encendida y vaga al mismo tiempo, permanecía fija en el pescado y, sobre todo, en el ojo único y redondo que la cocción había dejado intacto y que parecía atraerlo, como una espiral rojiza y giratoria capaz de ejercer sobre él, a pesar de la ausencia de vida, una fascinación desmesurada" (25).

El "ojo único y redondo" permanece intacto en la cocción haciendo aparecer una dimensión que obstaculiza el proceso de significación en el que el animal había sido introducido para volverse parte de la cultura culinaria del personaje. Sea porque su carne haya permanecido cruda, sea porque su forma no haya sido modificada por el proceso de cocción, el ojo del pescado da a ver una instancia anacrónica que interrumpe las expectativas del capitán. Modifica el papel que el personaje viene a cumplir en el ritual de

alimentarse y lo hace retroceder de la función devoradora del sujeto que niega al objeto a la función contemplativa de quien no puede escapar del poder que ejerce sobre él ese resto arcaico similar a un "espiral rojiza y giratoria".

Algo parecido le ocurre al personaje de Bianco en su "disputa" interna con el cuerpo en cinta de Gina. Allí se asiste a la inversión en su contrario de la pretensión declarada por el protagonista al comienzo de la novela: "liberar a la especie humana de la servidumbre de la materia" (11). Al "territorio desconocido (...) inabordable" del cuerpo de Gina, del que irradia una "fuerza adversa", Bianco sabe que debe mantenerlo a distancia, "no dejarse arrastrar"; y, sin embargo, "le gustaría sumergirse igual que en un agua profunda".³²⁸ ¿A qué responde esta lógica de sustracción que imponen los objetos? Evidentemente, el abismo que interponen entre los proyectos trazados por los personajes (proteger, comer, tomar distancia) y la posibilidad de realizarlos, obliga a retrotraer la atención sobre los supuestos invisibles de esos planes.

No es muy diferente el proceso al que se asiste en la escena del cruce de miradas entre el caballo y el Gato. La mirada del caballo emana, según el narrador, un resplandor aurático (76, 81, 134, 158, 170) que también fascina al personaje: "Estoy en el interior de un círculo que emana, más cálido, continuo, del bayo amarillo" (23). En el encuentro de la mirada del caballo amarillo, en el patio trasero de la casa, y la del protagonista se produce un espacio de confrontación solapada que exige de este último una sumisión particular: "-Don Layo me lo mandó para protegerlo del asesino -dice el Gato-. Pero tengo la impresión de que él preferiría que lo protejan de mí. No me puede ni ver. (...) -No me puede ni ver. Fijate cómo me mira -dice el Gato" (156 y 158).

En este "círculo" agonal los términos se transforman. Quien debiera sentirse seguro de su propia soberanía pierde la certeza de la estabilidad de su identidad, mientras quien simplemente existiría entre las cosas del mundo externo, reflexiona y obtiene, así, un rendimiento:

Ese animal que me contempla, parsimonioso, desde el fondo, ahora que salgo a la galería, recién bañado, recién afeitado, con el vaso de vino blanco en la mano, hacia Elisa,

³²⁸ Saer, Juan J. *La ocasión*, op. cit., pp. 115, 141 y 248.

que me sonrío de un modo vacío, desde la perezosa, mientras toma, es sin duda un poco más real que yo, un poco más denso –y sin duda *lo sabe* (78 -las itálicas son nuestras).

De esta manera, el texto presenta una reformulación propia del mito de la metamorfosis,³²⁹ pues el animal es presentado con rasgos pertenecientes a lo que conocemos como humano, entretanto el Gato es narrado en experiencias de extrañamiento en un devenir semejante al animal: “Como la de un caballo, sí” (136), dice Gato en referencia a su erección frente al cuerpo de Elisa.³³⁰ El nombre del protagonista delata desde un comienzo la tendencia de inversión de atributos.

Las narraciones de Saer parecieran dar a entender que del extrañamiento los personajes no extraen lección alguna. Esta es una de las razones que explican que en algunas ocasiones Saer le atribuya a la literatura un carácter trágico.³³¹ Como Edipo, los protagonistas de las narraciones saerianas no extraen del dolor un sentido que permita justificarlo o incluirlo en un proceso de aprendizaje. Inevitablemente, su lenguaje se ve afectado por este movimiento. Es lo que acontece en la escena en la que por primera vez Layo asume la voz narradora en primera persona. Describiendo el movimiento del aleteo de unas mariposas blancas en el farol de su rancho, “chocando a veces contra el vidrio y a veces aleteando en el mismo lugar sin salir de él”, y “otras dos mariposas negras, enormes” (143), sin quedar del todo claro si allí no se está en medio de un sueño, deviene él mismo aleteo, (“zdzdzdz zczczcz”), sonido inarticulado cuyo “extremo” es el silencio figurado por la mancha negra que sólo admite ser descripta en su literalidad pura.³³² Llegar a ese límite de lo decible responde al hecho de haber sido mirado por “el órgano irreconocible” (114), una “cosa” que no se logra distinguir pero que, espectralmente, acecha desde las profundidades del río marrón:

³²⁹ Cfr. González, Horacio. *La crisálida*. Metamorfosis o dialéctica, Buenos Aires, Cúspide, 2001.

³³⁰ No será la última vez que encontremos en los textos de Saer este trabajo con el mito de la metamorfosis. Por ejemplo, en *El entonado*, a diferencia del otoño, del invierno y de la primavera, en donde “cada uno de los miembros, hasta el más humilde, desde el recién nacido hasta el viejo moribundo, tenía asignado su exacto papel” (87) en el “tembladeral” orgiástico del ritual veraniego, los miembros de la tribu se convierten en “peores que animales feroces” (80), “Los niños parecían viejos y los viejos niños; las mujeres se habían vuelto rudas y sin gracia como los hombres y los hombres blandos y frágiles como mujeres” (77).

³³¹ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 217.

³³² Saer, Juan J. *El limonero real*, op. cit., pp. 144-148. Cfr. Oubiña, David, *El silencio y sus bordes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Hay algo que me mira desde el arcón. pero no alcanzo a ver bien. Arriba las mariposas blancas zddzzzz zac zddzzzz zac. No esnoy neguno. Nanece qunena auno nenacón neno nesnoy neguno. Está sentado en el cómo se llama. Me mira ahí sentado en el cómo se llama (...). Alguno sentado también, cómo se llama mirándome (148).

Para llegar a ese rectángulo negro cercado por conjuntos fónicos casi impronunciables que cortan al relato, la narración ha puesto en juego una serie de estrategias textuales y de motivos elocuentes, cuyo efecto no ha sido, precisamente, la elaboración organizada de un mundo literario coherente; sino que, por el contrario, esa acumulación de procedimientos formales han conducido, paradójicamente, al despeñadero de su propia descomposición. El "final" del relato, que no es el *excipit* de la narración, tendrá su inicio y su causa inmanente en "el difícil, lento y complicado mecanismo que desencadena una mirada".³³³

El punto de vista de los narradores, puesto que en *El limonero real* no podríamos reconocer un único sujeto que habla,³³⁴ desde donde la percepción y el recuerdo podrían haber colaborado para ordenar el relato, es constantemente amenazado por la precariedad de su capacidad enunciativa, asediada por sueños, desmayos y delirios. Sin embargo, no hace falta remitirse a las ensoñaciones de Layo para dar con el proceso de desarticulación de lo real, pues ya en la mirada es posible reconocer la génesis de una dificultad: "Wenceslao mira el espacio con atención, fijamente" (107). De esa fijación proviene la dificultad del relato, "el obsesivo drama de narrar",³³⁵ y su lectura.

En *El limonero real* el punto de vista del narrador adquieren un matiz particular. Su voz adopta una tercera persona del singular mediante la cual presenta el material narrado. Sin embargo, a diferencia del tradicional narrador omnisciente, la voz del narrador presenta los hechos y las acciones adoptando una posición distanciada en la que se desdibujan las posibilidades de organizar jerárquicamente los elementos que vienen a formar parte de la trama. La equidistancia de las acciones y los sucesos del relato en referencia al punto de vista del narrador, obstaculiza la posibilidad de emitir hipótesis interpretativas en base a

³³³ Montaldo, Graciela, *El limonero real*, op. cit., p. 41.

³³⁴ Por lo menos tres narradores pueden diferenciarse en la novela: una voz narradora anónima, la narración desde el punto de vista de Layo y los momentos en los que, intermitentemente, otros personajes -como la Negra, Rogelito, o el Ladeado- asumen la voz narrativa.

³³⁵ Jitrik, Noé, "Entre el corte y la continuidad: hacia una escritura crítica", *Revista Iberoamericana*, N° 200, 2002, p. 729.

esquemas causales de lectura. Cada uno de los elementos que vienen a componer el texto se encuentran, como en un círculo, a una misma distancia del centro. Asistimos a esta dificultad desde el comienzo:

Mientras está acostado, moviendo una que otra vez el brazo o la pierna, rascándose o suspirando, ella o bien simula dormir, o bien quiere creer que duerme todavía, o bien cree de veras que sigue durmiendo y que todavía no ha despertado y que recién despertará cuando él se levante y salga de la cama (12).

Wenceslao acaba de despertarse, presume lo que puede estar queriendo hacer su esposa, pero no puede acceder a su conciencia. Tampoco lo puede hacer el narrador, que ha descrito desde afuera no solamente lo que hace Wenceslao sino también lo que *podría* estar queriendo hacer su esposa. Pero esa distancia del narrador en relación a sus objetos queda patentizada del modo más acabado cuando describe los movimientos de uno de los perros del protagonista como si de una persona se tratase:

El Chiquito se queda inmóvil, mirando fijo el aire, la cabeza alzada, las orejas verticales y tensas, la cola arqueada hacia arriba, como si estuviese invadido por un recuerdo más que por un pensamiento. (...) Por la expresión de su cara pareciera estar pensando algo ya pensado muchas veces, tantas que la costumbre misma de ese pensamiento le da a su cara no sólo un aire de profunda meditación sino también de profunda certeza (15 y 23)

Para el narrador lo que ocurre en la conciencia de los personajes es tan inaccesible como lo que puede suceder dentro de un animal. Los personajes aparecen así como cáscaras vacías y, en contraste con ellos, los animales parecen expresivos. A la voz del narrador tanto el protagonista, como "ella", así como los animales a su alrededor aparecen igualmente como cuerpos en movimiento. La hipótesis del narrador a propósito de lo que la esposa de Wenceslao esté haciendo tiene las mismas probabilidades de ser corroborada que la hipótesis que se esboza sobre lo que "recuerde" o "piense" el Chiquito.

El punto de vista del narrador por lo tanto se confronta con imágenes que no dan a "ver" nada que cuente con mayor significación que el resto para entrar en el relato.

Semejante ceguera de las imágenes a la hora de ponderar el material narrativo se refleja en las complicaciones de la mirada que tienen los personajes a lo largo de la narración. En varias circunstancias, observamos al protagonista "como si hubiese quedado ciego de repente y tratara de palpar el aire" (28). Los ojos de su mujer "han ido achicándose desde que él (su hijo) murió. (...) parecen incluso ciegos y no existir" (19). Cuando Wenceslao recuerda la primera vez que llega con su padre a la isla en donde actualmente vive, el recuerdo aparece teñido por una niebla que todo lo borra, haciendo perder la nitidez de los objetos que se le presentan ante los ojos (27). Más adelante, la narración se detendrá en las percepciones del protagonista, en las que los destellos de luz producirán imágenes cegadoras: "El verano arde a su alrededor. Wenceslao mira el cielo, el sol alto que acaba de pasar el mediodía, y comienza por lo tanto a declinar, y queda por un momento como ciego" (89). En la escena en la que viajan con su cuñado en carro al mercado para vender las sandías, la tormenta aparece haciendo desaparecer el campo de lo visible: "La chata disminuye la velocidad y los caballos tantean ciegos en la oscuridad antes de avanzar. (...) Lo único visible para él es su propia fosforescencia interna que palpita en medio de la más ardua oscuridad" (96). En estas escenas en las que los personajes quedan cegados, tanto por una luz blanquecina, como por una oscuridad total, o por las partículas de la niebla o, finalmente, por la sustancia barrosa del río; son confirmadas por una de las frases que Layo reitera sin cesar luego de que la narración haya caído en el extremo del silencio absoluto. En ese recomenzar del relato, cuyo tema narrativo es precisamente la génesis de la vida (del relato), y que recupera una larga serie intertextual de fragmentos y formas del decir propias de géneros tradicionales, como los cuentos infantiles, la *Odisea* y el *Génesis* bíblico,³³⁶ releemos una y otra vez la expresión "Después no ve más nada" (178).

Cuando los personajes y el narrador no ven, se dificulta la posibilidad de circular en el espacio trazando trayectos con una teleología que los determine. Los personajes se mueven, viajan en canoa, caminan al almacén, van y vienen, pero el "tantear en la oscuridad" los coloca en un presente en el que pareciera que no avanzan. Como si fueran capturados por una imagen que los fija, los personajes "parecen tratar de avanzar sin resultado, como una plataforma que estuviese desplazándose horizontal bajo sus pies" (27).

³³⁶ Stern, Mirta "El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura", en: *Revista Iberoamericana*, N° 125, 1983, pp. 965-981.

La lectura tampoco parece encontrar elementos que le permitan trazar una lectura causal y ascendente de lo que ocurre. La reiteración de lo ocurrido en base a las ocho versiones que presenta el texto, divididas por las nueve veces en que se lee el "verso" con el que comienza el texto ("Amanece / y ya está con los ojos abiertos"), incluye a la lectura como parte de la trama circular que estructura al relato. ¿No queda ella también petrificada al ser conducida a mirar con la perspectiva que impone la narración? *El limonero real* narra una historia absolutamente sencilla, la serie de acciones y sucesos en un día de fin de año en la casa de una familia empobrecida de isleños. Esos sucesos pueden ser enumerados sin dificultades, pues se reducen a unos pocos. Reducir la trama equivale a trivializar la anécdota; pero ese empobrecimiento llega al punto de que la lectura ya no tiene nada para ver que le resulte suficiente a los fines de colocar un acento interpretativo. Ella también queda en situación de "tantear en la oscuridad". En la contraposición entre la movilidad y la inmovilidad de los personajes, la lectura es implicada en el texto, involucrándola en la búsqueda de un avanzar que nunca llega.

c.- Imágenes en blanco: sobre la indeterminación de la narración

Hasta ahora hemos ejecutado una interpretación de la cuestión de la imagen en la literatura de Saer por dos vías de análisis. Por un lado nos hemos aproximado a la imagen literaria desde el lugar en el que ella aparece a la percepción de los narradores. Hemos distinguido en esta aproximación que la imagen figura para Saer como una instancia que la aleja de las negaciones abstractas de la representación. Sin embargo, reconocer la irrenunciable mediación detrás de toda representación literaria no conlleva para la narrativa saeriana la apuesta por un perspectivismo. La zona de lo perceptible, tomada al pie de la letra por las narraciones, se figura como un espacio intransitable para los proyectos de los personajes. En las imágenes que se perciben en las narraciones, y así lo testimonia ejemplarmente "La mayor", no hay "nada que ver".

A su vez, hemos realizado un seguimiento de la imagen en Saer en el caso de *Nadie nada nunca*, mediante el estudio de dos parejas de figuras mutuamente excluyentes que tienen a la mirada como su objeto de indagación: el conflicto entre la puerta y la ventana, y

la disputa entre el animal y el ser humano. La estructura de las puertas en la casa de los Garay estimulaba y presuponía el logro de las capacidades de los sujetos en la superación móvil de los umbrales. En el contexto de esta, sin embargo, las puertas eran inscriptas en un espacio de simultaneidad con su opuesto: las ventanas. Éstas no solamente inducen al paso de la acción a la pasividad de la contemplación sino que, al interior de la lógica de la mirada, las ventanas presentan una espesura que bloquea los potenciales de proyección subjetiva que solemos reconocer en el acto profano del mirar. El reflejo de la mirada en la ventana invierte su lógica proyectiva. No es del todo correcto entonces decir que los personajes miran a través de la ventana; por el contrario, ellos son mirados en la ventana.

La reversibilidad que presenta la experiencia de la ventana en *Nadie nada nunca* se concreta en el vínculo entre el Gato y el caballo. Allí también las cosas se invierten. Si en un principio podríamos esperar que el Gato cuide del caballo en un contexto de hostilidad externo, pronto notamos en la lectura que la hostilidad se replica entre ambos al interior de la casa. Para el caballo, el Gato es una amenaza y a la inversa. De allí la fijación de su mirada sobre el protagonista a lo largo del fin de semana que narra la novela. Esa mirada produce un gran poder sobre el Gato, el cual en varios pasajes es narrado en una situación de posesión al interior de un círculo trazado por la mirada perturbadora del animal. La reversibilidad de la mirada no puede ser identificada aquí como un análogo de lo que solemos entender por reciprocidad intersubjetiva. Si en las interacciones sociales los sujetos aspiran a tener éxito en sus pretensiones de reconocimiento a partir de una igualdad de base,³³⁷ el resultado de los vínculos que aquí se analizan conduce al extrañamiento por la carencia de toda medida en común. La fascinación de la que es presa el Gato lo coloca en una posición de asimetría en relación con el animal. Él deviene semejante al animal, mientras que quien debería ser objeto de su soberanía, somete desde el aura de su inmutabilidad.³³⁸

Nuestra primera hipótesis al respecto es que estas dos parejas de opuestos no se entienden en su especificidad si se las interpreta como metáforas de un problema gnoseológico. No refieren al acceso cognoscitivo del sujeto al objeto. La singularidad de su función aparece cuando se las interpreta como haciendo visible la experiencia implícita de

³³⁷ Honneth, Axel. *The Struggle for Recognition*, New York, MIT Press, 1996.

³³⁸ Cfr. Saer, Juan J. "Mis tíos narradores", en: *Trabajos*, op. cit., pp. 74 y 76.

lectura pre-estructurada en las estrategias textuales que organizan la narración. La imagen cobra significación aquí puesto que muestra aquello que la lectura experimenta cuando franquea los pasajes más escabrosos del texto. Dado que en ambos conjuntos recorreremos un tránsito de la disposición de las capacidades subjetivas de la mirada a una interrupción de las mismas en una condición de pasividad y extrañamiento, la lectura puede reconocer en estos procesos las dificultades que problematizarán su relación hermenéutica con el sentido novelesco, evidenciando *algo* que en nuestras prácticas cotidianas de uso del lenguaje queda ausentado. Ahora bien, ¿en qué consiste este movimiento de *dar a ver* lo invisibilizado? ¿Cuáles son las determinaciones en que se reconoce ese invisible? ¿Cómo *se* evidencia?

Por la estrategia narrativa de describir el contenido de las percepciones visuales de los personajes, frecuentan en los textos de Saer las menciones a los matices cromáticos. Los destellos de luz, los colores que aparecen como manchas en las retinas de los ojos de los narradores ("colorada, verde y azul"), las estaciones del año que plasman en el cielo y en el río tonalidades infinitas, etc.; esta serie de matices ponen en evidencia la complejidad y riqueza de la imaginaria saeriana. Como se podrá recordar en "A medio borrar", Héctor es un artista que invita a Pichón y al resto de los amigos a su taller para organizar una fiesta de despedida. En el taller, luego de haber comido un asado y a media noche, "Los recién llegados, que son seis, contemplan, dispuestos en semicírculo frente al caballete, el último cuadro de Héctor, la superficie blanca. Lo admiran, cada uno de distinta manera".³³⁹

A diferencia de la precisión micrológica con la que las narraciones perciben los colores, la tela de Héctor presenta sobre los contempladores la monotonía de un color que se caracteriza por borrar todo y cualquier color. Cuando se pasa revista a otros relatos volvemos a encontrar la presencia enigmática del blanco en la página. Por ejemplo, en el *argumento* "Pensamiento de un profano en pintura",³⁴⁰ el narrador admira los marcos de los cuadros, puesto que presentan aquello que se encuentra más próximo al "exceso del sentido"; a saber, el vacío del blanco. "Todo cuadro se me presenta como una pared blanca que ha sido atenuada, disminuida". Para dar a entender su posición, el narrador utiliza una analogía procedente del orden verbal: "La palabra cortada también puede servir, como

³³⁹ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 154.

³⁴⁰ *Ibíd.*

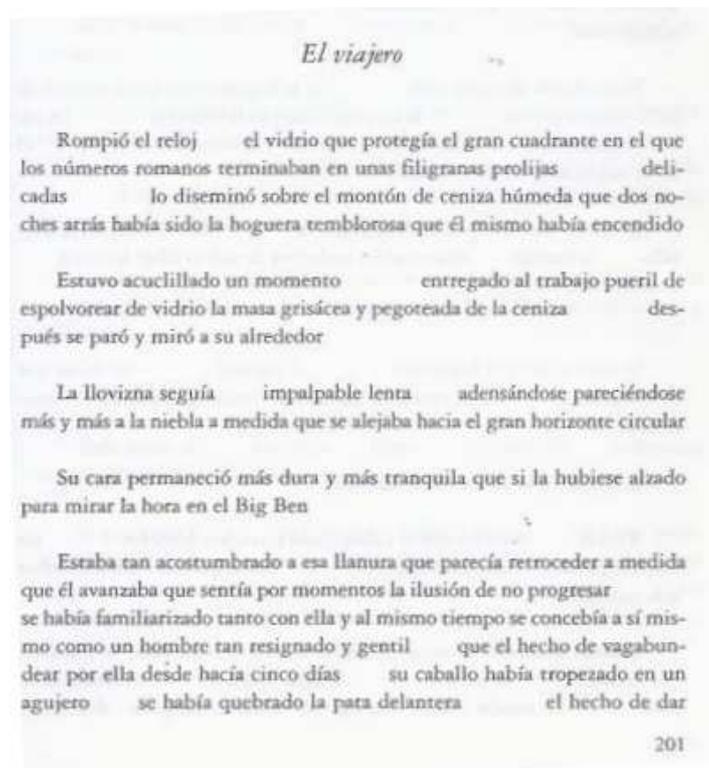
cuando la usamos para decir que se corta el vino con agua" (175). La palabra cortada asume así, en el texto, lo que el blanco produce en la superficie de la tela.

En las narraciones de Saer los cortes de las palabras aparecen como blancos que intervalan las oraciones. Los cortes aparecen como espacios vacíos que fragmentan las frases desarticulando sus nexos de sentido. Se puede observar un ejemplo en la escena del borramiento del lenguaje de Wenceslao que hemos revisado más arriba.

Ahí chocamos contra algo duro que estaba parado en el fondo con las piernas abiertas y que después se nos prendió de un tobillo y empezó a tirar para abajo cosa de llevarnos también a nosotros zac zac zac y dejarnos ahí. Zac Así que ciegos nomás tiramos la mano y empezamos a buscar zac bajo el agua zac zac zac (...) (145)

Ese espacio vacío entre el punto y el "Zac" se repetirá una vez más en el texto. Como si la narración quisiese desbaratar "la ilusión de continuidad" que produce mediante las articulaciones sintagmáticas, la lectura se enfrenta literalmente con manchas blancas que espacian el texto desmoronando los principios constructivos que podrían haber colaborado en la búsqueda de una coherencia semántica. Ese desvelamiento de sí misma que realiza la narración consiste en una imagen que dar a ver la procedencia olvidada del texto. El origen de la narración es, precisamente, el blanco en el que virtualmente las posibilidades se extienden al infinito. En el *argumento* "El viajero" los blancos del texto se presentan desmesuradamente disolviendo la unidad del cuerpo del texto.³⁴¹

³⁴¹ Saer, Juan J., *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., pp. 201-205.



Primera página de "El viajero".

En la lectura de este extraño texto se cae en la cuenta de un curioso fenómeno. Podemos, aún chocando con los espacios vacíos que no se ocultan, comprender el sentido de lo que se dice. ¿Es posible que el sentido, incluso cuando el texto se desarma en sus partes constituyentes, espaciando su diagramación, se salga con la suya? ¿Se presenta aquí un destino que complica enormemente a la literatura que pretende escapar al sentido común, y del que no se podría liberar? No parece que esa sea la forma más correcta de entender la conclusión que extrae el texto. Lo que muestran los blancos del texto, dicho con más precisión, pareciera no ser tanto las posibilidades infinitas de un origen puro al que es posible volver sin problemas, ni tampoco la imposición irrefutable del contenido semántico de las palabras que debilita a modo de destino las estrategias textuales subversivas; sino que, por el contrario, aquello que dan a ver esos blancos es el *proceso* de su colmado mediante la selección significativa y la unificación sintagmática. Lo que vemos en estas imágenes literarias son los blancos a *medio borrar*, la simultaneidad del blanco de la página y del negro de los sintagmas expuestos a la lectura, y, *a su vez*, aquello que la lectura olvida cuando pretende comprender el sentido.

Si regresamos a los pares de figuras analizados previamente se puede constatar una dificultad: las relaciones establecidas están y no están en el texto. No forman parte puesto que no son declaradas positivamente por él –ellas son el resultado de una interpretación-. Aunque no son meramente una interpretación dado que ellas son pautadas por la estructura del texto. Él ejerce un control sobre la lectura invitando tácitamente a la articulación de lo dicho y de lo no dicho. La curiosidad de este proceso descansa en el efecto auto-subversivo que produce en la lectura la producción de semejante articulación. Esto puede constatarse en la siguiente situación de *Nadie nada nunca*:

Sobre esa franja húmeda, el Gato alza la cabeza y contempla la isla: chata, compacta, la vegetación polvorienta y la barranca rojiza, irregular, que baja al agua. (a) Casi cincuenta metros separan las dos orillas.

(b) El agua ciñe los tobillos del Gato.

(c) El agua tibia corre sobre su cuerpo. Se jabona con vigor la cabeza, las axilas, el culo, los genitales, los pies. (14).

En este pasaje se destacan dos procedimientos. El primero de ellos puede ser entendido como una coerción de la dimensión semántica del lenguaje por parte de una espacialización de la escritura. Entre la frase del final del primer párrafo citado (a) -“Casi cincuenta metros separan las dos orillas”- y la del comienzo del otro párrafo (c) -“El agua tibia corre sobre su cuerpo”- se intercala una frase (b) -“El agua ciñe los tobillos del Gato”- que corta, separando por un espacio, la unidad sintagmática. Ahora bien, el contenido semántico de la frase (a) repite la forma de disposición de las frases en el espacio de la página. Es así que (a) y (c) se encuentran separadas, como “dos orillas”, por (b) que, al igual que el “agua” de un río de “Casi cincuenta metros”, se intercala entre ellas. El isomorfismo del plano semántico y del plano grafemático se resuelve, por su nivelación, en la sustracción del sentido ante la “evidencia material del lenguaje y de la forma”.³⁴²

En el segundo de estos procedimientos también asistimos a un debilitamiento de la semántica del lenguaje, sólo que la causante ahora es el fortalecimiento de su dimensión

³⁴² Saer, Juan J. *Trabajos*, op. cit., p. 122.

rítmica. En esta operación se produce un juego de promesa y decepción. Por un lado, el pasaje fomenta una expectativa de comprensión, a partir de recursos que le otorgan verosimilitud a una determinada hipótesis. Inmediatamente, sin embargo, el texto niega esa lectura, revelando así la precariedad de la tentativa de reducir en una determinada hipótesis las “posibilidades del relato”.³⁴³ Sucede que así el texto evidencia su estructural indeterminación. Esa indeterminación se muestra en el movimiento vacilante de una exigencia de colmado de los espacios vacíos o "blancos" en la página y de una negación de los intentos realizados en ese sentido por la lectura. Por los indicios de la descripción de la percepción del Gato, podemos deducir que se encuentra cerca del río mirando (“contempla”) el horizonte. Teniendo en cuenta que la novela nos informa que la casa se ubica en la costa del Paraná, tenemos dos posibilidades en la formulación de la hipótesis interpretativa: o bien la mirada del Gato se proyecta desde el interior de la casa a través de la ventana, o bien su contemplación se realiza afuera, en la playa. La frase (b) no solamente confirma la interpretación sino que la precisa: si “El agua ciñe los tobillos del Gato” es porque el personaje se encuentra parado en su orilla. La frase (c), por último, nos hace pensar que posiblemente el Gato se haya sumergido en el río, pues ahora “El agua tibia corre” no solamente ciñendo sus tobillos, sino también “sobre su cuerpo”. Sin embargo, esta interpretación se desbarata cuando seguimos leyendo la frase siguiente en donde se explicita que el Gato se está bañando. La repetición de “agua” en los tres niveles de enunciación nos induce a creer, por nuestra necesidad de consistencia, en una identidad espacio-temporal para la acción, creencia que reconocerá su propio error al continuar la lectura. La “impresión de continuidad” se desvanece y nuestra expectativa de reconocer una unidad melódica de la acción, con inicio, desarrollo y fin se ve frustrada, obligando a la lectura a retroceder y a repetirse una vez más.

Como se sabe, en *Nadie nada nunca*, la repetición no solamente se produce al nivel microestructural de los significantes y de los sintagmas, sino que estructura la totalidad de la novela. ¿Cuántas veces leemos la declaración con la que comienza la novela: “No hay, al principio, nada. Nada”?³⁴⁴ El texto realiza aquella idea saeriana de una narración circular en la que “la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la

³⁴³ *Ibid.*, p. 119.

³⁴⁴ Sarlo, Beatriz, "Narrar la percepción", *Punto de vista*, Nº 10, 1980, pp. 34-37.

calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija".³⁴⁵ El puntillismo de la percepción en el desplazamiento de los puntos de vista obliga a la narración a repetir miradas diferentes de un mismo suceso. Dado que, como se ha podido sostener más arriba, los datos que recibe la percepción son erróneos, aquello que creemos que es la realidad no es sino una serie de versiones diferentes. La pluralización de los puntos de vista sobre un mismo objeto da a ver la imposibilidad de determinar ese objeto de manera acabada y unívoca. Esa imposibilidad sin embargo es la que impulsa a la narración a intentar una vez más, indefinidamente, decir lo percibido: "Hacen falta suerte, pericia, continuas correcciones de posición".³⁴⁶ Consecuentemente, la lectura asiste a una iteración caleidoscópica de posiciones en donde el sentido del objeto es aplazado sin cesar. Ese aplazamiento es percibido por la lectura en una acumulación de capas narrativas, en donde aquella imposibilidad es visibilizada.

Así como en el caso analizado la expectativa de la lectura, inducida por el propio texto, era frustrada, así también –a nivel de la trama- el asesinato del Caballo Leyva produce una prórroga que sólo puede conducir a la decepción. En la secuencia en que el Gato se adentra en el campo se atestigua otra manera en que la novela descubre el carácter empobrecedor de las hipótesis de lectura. Podemos recordar que allí se asiste a la manifestación de la ausencia de todo y cualquier mensaje comunicable: "No había nada que denunciase, nada detrás, delante, más arriba, que pudiese haber, en otra dimensión, o entre las cosas mismas, un invisible del que pudiese esperarse, alguna vez, la manifestación. De esa tierra desnuda y calcinada no saqué otra lección" (80). La tierra aparece para el Gato como asemántica y, por lo tanto, apromblemática. La ausencia de significación no afecta la experiencia de su recorrido. Para Elisa, por el contrario, el campo resulta ser un espacio de amenaza en donde "yuyos, víboras incluso, huesos, alimañas de todas clases" y "sobre todo, carroñas, cuerpos en descomposición" pueden interceptar al caminante sumergiéndolo "en las profundidades de la tierra" (84). Luego, el Gato contrapone el agua a la tierra como verdadero elemento de violencia y de horror, amenaza de disolución de su propio yo en una corriente indiferenciada.³⁴⁷ Ante esta sugerencia, no obstante, "Elisa no parece haber

³⁴⁵ Saer, Juan J. "Recuerdos", en: *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 200.

³⁴⁶ Saer, Juan J. "Recuerdos", op. cit.

³⁴⁷ Con claras referencias a la desaparición clandestina de personas en la última dictadura, el diálogo continúa del siguiente modo: "Si un asesino, argumenta, quisiera desembarazarse de un cuerpo, ¿adónde se le ocurriría

escuchado” nada; lo cual significa que ella no se implica afectivamente en el testimonio de la alocución.

Tierra y agua, así, se suman a las parejas de opuestos diseminados a lo largo de *Nadie nada nunca*. En ambos casos, los términos son colocados en un movimiento ondulatorio que consiste en establecer un significado identificable: tierra-nada, agua-horror; para luego negar esas afirmaciones en su contrario: tierra-horror, agua-nada. A la expresión del *horror* de las desapariciones forzadas por parte de los responsables de la última dictadura cívico-militar se le agrega la *expresión* del horror, en donde las posiciones fracasan en su intento de transmitir un sentido unívoco en un diálogo. El juego de espejos que se produce *entre* ambos testimonios, lo hace también *al interior* de cada uno, cohabitándolos, relativizando el tono asertivo de cada uno frente a una opacidad creciente en el contenido de las frases. Así, el texto revela, en la negación de lo afirmado, la indeterminabilidad narrativa, su blanco inagotable,³⁴⁸ frente a la limitación de toda lectura.

Las estrategias descriptas de promesa y decepción, de espaciamento y de inscripción de pares de opuestos en una misma plataforma de enunciación funcionan en el texto como un mecanismo de escenificación de conflictos irresolubles “entre el ser y el signo”.³⁴⁹ El juego de la oscilación, al interior de cada uno, revela un blanco que no podría ser determinado positivamente pero que tensiona a la lectura del texto con una vacancia inagotable que impide la identificación acumulativa del sentido narrado linealmente. Un blanco que es como un “intervalo”, un “espacio vacío”, un “lapso incalculable” en donde “ninguna medida se adecuaría”, en donde “todo permanece, subsiste, aislado y simultáneo” (222).

Si “sólo aparece lo que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario”,³⁵⁰ entonces el juego de la narración en Saer, y el ejemplo de

hacerlo desaparecer? En el campo. -O en el río -digo yo-. Dos buenos bloques de cemento, uno en cada pie, y hasta la vista” (85).

³⁴⁸ Esos blancos testimonian, en el texto, el “excedente espectral, aquella X huidiza que no cesamos de buscar”, un “no sé qué», un resto que ningún predicado logra describir”. Scavino, Dardo, *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El cielo por Asalto, 2004, p. 32.

³⁴⁹ Saer, Juan J. “Narrathon”, en: *El concepto de ficción*, op. cit., p. 154. Sobre la “fórmula de la simultaneidad”, véase: Iser, Wolfgang, “Representation: a performative act”, en: *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 239 y ss. También la afirmación de Merleau-Ponty: Sólo ella (la mirada) nos enseña que los seres diferentes, «exteriores», extraños uno a otro, están sin embargo absolutamente *juntos*: la «simultaneidad”. *El ojo del espíritu*, op. cit., p. 62.

³⁵⁰ Blanchot, Maurice, *L’Espace Littéraire*, op. cit., p. 334.

Nadie nada nunca lo explicita de este modo, participa de una experiencia imaginaria del lenguaje. Las estrategias textuales analizadas en las narraciones de Saer demuestran que las imágenes literarias evidencian los conflictos que les dan origen, desmintiéndose a sí mismas como unidades inmovibles. En este sentido, los textos de Saer convalidan la fórmula de Adorno: “las obras de arte se convierten en imágenes cuando hablan los procesos que en ellas se han objetivado”.³⁵¹ Contra la “ilusión de continuidad que da, por momentos, el coro circular” que “no pareciera provenir de otra cosa que del error, o de la aceptación sin examen” (24), el texto de Saer es una co-presentación de lo producido, el sentido comprendido de las unidades sintagmáticas, y de aquello que lo produce, el proceso agonal de las oposiciones que lo constituyen y que, en sí mismas, no son semánticas.³⁵²

Este ensamblaje de capas narrativas, vuelven a sus textos semejantes a un palimpsesto, en donde conviven elementos mutuamente excluyentes que “se contradicen, se desmiembran, se transforman”.³⁵³ El blanco de la imagen como matriz generativa no induce a un análisis cognoscitivo de las partes que lo componen sino al *regressus*³⁵⁴ hacia la sobreabundancia en la que *aún no* había sido limitada la unidad sintagmática.³⁵⁵

El atributo de “irrefutable” que se le puede atribuir al movimiento de las imágenes literarias sólo puede entenderse en un sentido figurado,³⁵⁶ pues las imágenes no presentan juicios proposicionales que puedan ser refutados en base a argumentos. La evidencia aurática de las imágenes nunca llega a presentar directamente una “verdad” positivamente asentada. En ese sentido, las imágenes literarias de Saer son efectivamente irrefutables. Las presentaciones en imágenes hacen visible una distancia inagotable por los intentos de comprensión del sentido de parte de la lectura: “Lo que se aproxima es la distancia de ella. Lo lejano, porque lejano, como lejano e inaproximable, se le acerca”.³⁵⁷ Las imágenes que

³⁵¹ Adorno, Theodor, *Teoría estética*, op. cit., p. 120.

³⁵² Esa fuente no semántica podría ser llamada, también, “antidiscursiva”: Dalmaroni, Miguel, “El empaste y el grumo”, op. cit., p. 400.

³⁵³ Saer, Juan J. *Trabajos*, op. cit., p. 120.

³⁵⁴ Saer, Juan J. *El río sin orillas*, op. cit., p. 31. Desde otra perspectiva de análisis, Julio Premat le otorga a esta expresión un valor paradigmático para organizar su lectura de la obra de Saer. Véase: “Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*”, en: *Revista Iberoamericana*, N° 192, 2000, pp. 501-509.

³⁵⁵ “Escribir, en nuestros días, se ha acercado infinitamente a su fuente”. Foucault, Michel, “El lenguaje al infinito”, en: *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 148.

³⁵⁶ Saer, Juan J. “«Escribo a mano...». Entrevista realizada por Gerard de Cortanze”, en *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 295.

³⁵⁷ Giordano, Alberto, “El aura de la narración”, en: *La experiencia narrativa*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, p. 140. “What it (la imagen) transports to us, then, is its very unbinding, which no proximity can pacify and

produce el texto descubren sus indisolubles conflictos internos entre lo próximo de lo familiar y lo distante del objeto. El texto aparece así “Como una piedra que cuando se la da vuelta deja ver el grumo efervescente de un hormiguero” (132).

Como efecto de la transfiguración que produce la imagen se asiste a la presentación formal de un blanco, indecible, que exige ser colmado, el cual –precisamente por ser indeterminable por la función semántica del lenguaje- no admite ser reintegrado en una “leyenda” sino que evidencia, *en* la leyenda, su contingencia. La evidencia que promueven las operaciones textuales en las narraciones de Saer podría ser entendida como un desdoblamiento de la lectura. Como si fuese contemplada desde una mirada exterior que la confronta con su propia imagen, la lectura “ve” el proceso de obliteración de sus propios presupuestos olvidados. Se vuelve legítimo hacer extensible a sus narraciones la tesis de que en literatura “(...) lo invisible aparece, a través de la forma, a la luz del día”.³⁵⁸ El retorno pulsional a la tierra, así lo revelaba la escena mencionada del Gato, no deja lugar al reposo de un sentido profundo, pleno, anterior a las normas que organizan el uso ordinario de las palabras. La tarea de “abrirse paso, por entre la selva de la lengua, (...) hacia (...) lo que escapa al radar de las normas generales del lenguaje” parece encontrar un viso de posibilidad en el recuerdo del proceso de exclusión implícito en las pretensiones de legitimidad de esas normas.

Por lo tanto, el aura de la imagen “hace aparecer aquello del presente que en la representación que se dan de él sus contemporáneos, borrado por la comprensión, se olvida”.³⁵⁹ La transfiguración de las palabras en la imagen, el pasaje de su transparencia acrítica a la interrogación por su génesis es precisamente la negación, en las palabras, de la posibilidad de comprender automáticamente el sentido de las palabras; el recuerdo literario, producido formalmente, de la “materialidad elemental”.³⁶⁰

which thus remains at a distance (...) It approaches across a distance, but what it brings into such close proximity is distance”. Nancy, Jean-Luc, *The Ground of the Image*, New York, Fordham University Press, 2005, pp. 3-4.

³⁵⁸ Saer, Juan José. *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 105 y 114.

³⁵⁹ Giordano, Alberto, “El aura de la narración”, en: *La experiencia narrativa*, op. cit., pp. 150-151.

³⁶⁰ Blanchot, Maurice, *L’Espace littéraire*, op. cit., p. 342.

Conclusiones: Lo que (no) puede la literatura

El terror vivido en dictadura aparece como un "grumo imborrable": "Su presencia había producido una alteración irreversible; sacando al universo de su pura exterioridad; después de su aparición, nada seguiría como antes".³⁶¹ Esos años figuran como la fiel confirmación de una sospecha que había nutrido los primeros pasos de la búsqueda literaria de Juan José Saer, la sospecha de que ya no era posible fusionar al "poeta y a su pueblo". De allí provenga tal vez el marcado interés de Saer en el "pesimismo cósmico y en la estética del desengaño" que le atribuye a escritores como Martínez Estrada, Borges y Roberto Arlt.³⁶² El carácter "pasado" del "sueño de oro" de vincular innovación poética y práctica revolucionaria conduce a dilucidar las determinaciones que autonomizan al juego de la narración, liberándolo de la subordinación a la que lo conduce el paradigma realista de la representación literaria. Sin embargo, falsearíamos este movimiento si considerásemos al reconocimiento de la distancia que diferencia a su literatura como una búsqueda esteticista. La liberación literaria de los cánones representacionales del realismo depende de la búsqueda extra-literaria de una producción cultural autonomizada de la cultura política del silenciamiento y del terror dictatorial, pero no de la promesa de una cultura emancipada. Esto lo constatamos en la crítica de Saer de aquellas poéticas que creen cortar de manera definitiva los hilos que las vinculan con los dramas sociales de su tiempo. A esa manera reductora de entender la autonomía literaria Saer le atribuye un efecto políticamente regresivo; a saber, que terminan operando como complementos de una realidad social injusta. La autonomía literaria como "evasión infinita" justifica ideológicamente el mal existente.³⁶³

Para evitar reducirse a una reproducción ideológica, el juego de la narración, cuya determinación esencial aparece como la de ser un proceso de distanciamiento de las formas cotidianas en las que las normas del lenguaje determinan el uso de las palabras, no parece poder evitar el reconocimiento del hecho de que su negatividad depende del objeto de sus diferenciadas negaciones: "no hemos terminado de echar fuera lo que nos agobia, que ya lo

³⁶¹ Saer, Juan J. *Cuentos completos (1957-2000)*, op. cit., p. 192.

³⁶² Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 121.

³⁶³ *Ibíd.*, p. 225.

tenemos, casi inmediatamente, encima otra vez".³⁶⁴ El retorno de aquello que la literatura pone entre paréntesis a los fines de lograr su diferencia, pone en crisis las nociones fetichizadas de autonomía a las que podría haberse remitido, evidenciando la procesualidad que la constituye internamente. Ese retorno de lo extra-literario se filtra bajo la forma de informulas peticiones de justicia que activan el impulso de solidaridad para con las experiencias de sufrimiento determinadas por "el alienante sin sentido de una historia que se empeñó en silenciar las voces de la mayoría".³⁶⁵ Esa pulsión termina por descubrir en el hermetismo programático de Saer no sólo una máxima poética sino una significación político-cultural: "Poniendo en suspenso la totalidad del mundo, siquiera imaginariamente, la literatura no se propone hacerlo progresar sino *cambiarlo*".³⁶⁶ De allí el doble carácter que hace a la validez de la diferencia del juego de la narración, su "dialéctica".³⁶⁷ La pregunta que surge luego de constatar la inclusión que realiza Saer de su literatura dentro de las tradiciones emancipatorias de la cultura política nacional concierne a los presupuestos que la distancian de las experiencias históricas que también han procurado dar respuestas a las peticiones de justicia implícitas en las experiencias de sufrimiento individual y colectivo.

Ese desplazamiento ha sido motivo de reflexión de gran parte de la obra de Saer y permitiría entenderlo como un nervio ineludible a la hora de su lectura. Uno de los argumentos que ofrece Saer depende de algo así como una teoría literaria de la dependencia. Esa dependencia de los proyectos literarios en América Latina tiene su mayor expresión, aunque no solamente, en el *Boom* editorial que varios escritores de la región supieron usufructuar. Cuando las poéticas se inscriben en "La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene de específicamente latinoamericano", hacen depender su producción de "la imagen latinoamericana que tiene un lector europeo". Esto implica que "Europa se reserva los temas y las formas que considera de su pertenencia dejándonos lo que concibe como típicamente latinoamericano".³⁶⁸ Ejemplos de esta sujeción auto-inflingida son las recaídas frecuentes

³⁶⁴ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 151.

³⁶⁵ Panesi, Jorge, "Cicatrices de Juan José Saer. El peligroso juego de la literatura", op. cit., p. 1.

³⁶⁶ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 219.

³⁶⁷ Panesi, Jorge, "Cicatrices de Juan José Saer. El peligroso juego de la literatura", op. cit., p. 4.

³⁶⁸ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 269.

en lo que Saer denomina "riegos vitalistas" y "riesgos voluntaristas". El vitalismo al que ceden algunos casos de la literatura latinoamericana supone

un sofisma corriente que deduce de nuestro subdesarrollo económico una supuesta relación privilegiada con la naturaleza. La abundancia, la exageración, el clisé de la pasión excesiva, el culto de lo insólito, atributos globales de lo que habitualmente se llama el realismo mágico y que, confundiendo, deliberadamente o no, la desmesura geográfica del continente con la multiplicación vertiginosa de la vida primitiva, atribuyen al hombre latinoamericano, en ese vasto paisaje natural químicamente puro, el rol del buen salvaje.³⁶⁹

A su vez, el voluntarismo, que encuentra en los proyectos vanguardistas de los años sesenta y setentas a su más fiel representante, consideró a "la literatura como un instrumento *inmediato* del cambio social". Sin embargo, aunque es "evidente que el terrorismo de Estado, la explotación del hombre por el hombre, el uso del poder político contra las clases populares y contra el individuo exigen un cambio inmediato y absoluto de las estructuras sociales; desgraciadamente no es la literatura la que podrá realizarlo".³⁷⁰ El resultado más dramático del presupuesto voluntarista que motiva a la promesa vanguardista de disolver la literatura en la vida consiste en sobreestimar la capacidad de intervención práctica de la literatura en las formas de sometimiento que reinan las acciones y discursos del mundo social.

En lo que a los movimientos de vanguardia se refiere, cabría decir no solamente que el voluntarismo que nutrió sus experiencias pudo hacer creer por un momento que el "cambio inmediato y absoluto" de la injusticia social era un objetivo realizable por medios inmanentes a la literatura. Lo que significa: desestimando la dialéctica indisoluble del juego de la narración y de la lógica de la práctica política. Sino que esa viabilidad del proyecto dependía de una confianza en la renovación poética de las formas de interpelación propias del lenguaje político. Esa modernización, anclada en procedimientos de experimentación formal, sería la responsable de lograr una apelación sin fisuras a la movilización popular.³⁷¹

³⁶⁹ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 270.

³⁷⁰ *Ibíd.*

³⁷¹ *Cfr.* el testimonio de Juan Pablo Renzi: "Creíamos que la forma vanguardia de por sí era la que correspondía a la ideología de izquierda. Si uno quería transformaciones en el arte era porque quería transformaciones en la sociedad. (...) Situación que se daría a partir de la conjunción de la actitud de

Por el contrario, tal como lo han demostrado los procedimientos que organizan y descomponen la representación literaria en la narrativa de Saer, la literatura no parece poder "adjudicarse ninguna representatividad".³⁷² Esta negación parece ir en conjunto con la sospecha saeriana de que aquella búsqueda vanguardista no hubiese sido en realidad una parodia de superación de la estructura ideológica de las sinécdoques mediante las cuales las interpelaciones logran su elocuencia retórica. Pues la renovación poética, finalmente, al asumir el criterio político de la eficacia, tendría éxito si y sólo si fuese capaz de colaborar en la realización de la interpelación política a la movilización.

Luego de la experiencia del horror dictatorial, la literatura de Saer extrae de la dialéctica "entre el juego y lo real" otra conclusión. El vínculo entre experimentación formal y lenguaje político puede ser tomado en serio no porque aquella tenga la capacidad de lograr una transformación estructural en la organización política de los vínculos sociales, sino porque, mediante el proceso de su negatividad, pone en evidencia el enigma irresoluble de las identidades colectivas que se esconde detrás de la representación (política). Ese enigma interroga acerca de si la presuposición de la existencia de la comunidad de iguales a la que apelan los lenguajes políticos en democracia no es en realidad el resultado de la performatividad de aquella interpelación. El reconocimiento individual de las pretensiones de legitimidad de las normas sociales que lo asumen como miembro, y la consecuente identificación del individuo con el nosotros aparece como un supuesto susceptible de crítica *del mismo modo* en que las identidades de las palabras y de las cosas entran a diluirse cuando los contenidos de las percepciones son tomados en cuenta. Así como el despojamiento radical de esa "área ignorada" por la que transita el carruaje de *Las nubes* se opone a la selva desmesurada de lo real maravilloso, el ascetismo de la literatura replica así el vacío oculto que presupone toda apelación a un nosotros que coincide consigo mismo:

A priori, el escritor no es nada, nadie, situación que, a decir verdad, metafísicamente hablando, comparte con los demás hombres, de los que lo diferencia, en tanto que escritor, un simple detalle, pero tan decisivo que es suficiente para cambiar su

vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria", en: Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años 60*, op. cit., pp. 58-59.

³⁷² Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 124.

vida entera: si para los demás hombres la construcción de la existencia reside en rellenar esa ausencia de contenido con diversas imágenes sociales, para el escritor todo el asunto consiste en preservarla.³⁷³

Dar a ver una ausencia constitutiva en el presente de los signos y prácticas en base a los que se forjan las identidades colectivas le imprime a la literatura de Saer un sello crítico irrefutable de las pretensiones de autocentramiento de las formaciones culturales y de los lenguajes políticos. Pero mostrar las diferencias y los conflictos entre "los hombres" y sus "imágenes sociales" no conduce, sin embargo, a la recaída en una literatura "individualista".³⁷⁴

Si la literatura producida en la región se somete al deseo del "lector europeo" se reduce a sí misma a la tarea de procurar "ciertos productos que, como pretenden los expertos, escasean en la metrópoli y recuerdan las materias primas y los frutos tropicales que el clima europeo no puede producir: exuberancia, frescura, fuerza, inocencia, retorno a las fuentes";³⁷⁵ la distancia frente al estereotipo cultural del "buen salvaje" debería ser entendido como la crítica de la asunción literaria de una identidad fija y positiva que determine esquemas de producción y reproducción de sentido. Como hemos observado más arriba, la paradójica evidencia de que ya no es posible la certidumbre de un centro exterior a las prácticas verbales que determine el sentido y el valor de sus elementos, permite reconocer que la respuesta frente a la inmediatez de la multitud no es la celebración del individuo como una categoría fija y traducible a un lenguaje político -por ejemplo, la que sostiene la tradición del liberalismo- sino la posibilidad de hacer visible las fisuras que tensan internamente a la vida en común. De esta manera, la evidencia literaria presenta, negativamente, la imagen de un *nosotros* emancipado. En la obra de Saer esa imagen de la vida en común aparece en blanco. Su pulsión es la de una igualdad absoluta, pero su premisa es la liberación de la necesidad de una libertad sin ataduras y, por lo tanto, de una obsecación frente a los conflictos.

Por lo tanto, cuando el lenguaje literario descubre lo que *no* puede, reconoce su significación ético-política: hacer evidentes los presupuestos excluidos por la

³⁷³ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., pp. 18-19.

³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 104.

³⁷⁵ *Ibíd.*, p. 274.

representación. Esos presupuestos muestran su carácter mediado y, por lo tanto, su dependencia de una alteridad suprimida sin la que ella, no obstante, no sería posible. No puede transformar las estructuras de sometimiento que organizan el mundo; pues su eficacia se circunscribe a un plano más acotado, la lectura. Pero en el proceso de lectura da a ver conflictos relevantes para el lenguaje político. El hecho de reconducir la atención de la lectura a los presupuestos invisibilizados por las unidades sintagmáticas de la cultura tecnificada le quita a ésta, intermitentemente, el poder de la eficacia que les correspondía bajo la determinación hermenéutica de la interpretación. Su fuerza radica, por lo tanto, en su fragilidad.

Esa forma de presentación de imágenes en blanco que producen vacíos imposibles de colmar, en donde las lecturas aparecen como estructuralmente limitadas aunque con pretensiones ineludibles de coherencia y conclusividad, la encontramos en algunas de las lecturas de Saer. Un ejemplo de esto aparece en su rescate de *Zama*, de Antonio Di Benedetto:

a pesar de su austeridad, de su laconismo, por ser la novela de la espera y de la soledad, no hace sino representar a su modo, oblicuamente, la condición profunda de América, que titila, frágil, en cada uno de nosotros. (...) La agonía oscura de *Zama* es solidaria de la del continente en el que esa agonía tiene lugar.³⁷⁶

La representación literaria que cumpla con los requisitos exigentes del carácter doble del juego de la narración no se ocupa de identificar los rasgos que definen una identidad como si se tratase de una entidad con límites fijos e inmutables; sino que presenta, "oblicuamente", eso que no admite ser traducido verbalmente, "la condición profunda de América", el dolor silenciado a fuerza de "décadas de brutalidad económica, de injusticia orgánica, de proscipciones electorales y de violencia estatal". Esa "agonía" es visibilizada por parte de las imágenes literarias en su dificultad más radical, "oscura", ante las pretensiones de comprensión de la lectura. Y es ese modo de presentación, "austero" y "lacónico", la forma más adecuada de hacerle justicia, de ser "solidaria".

³⁷⁶ Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, op. cit., p. 53-54.

Precisamente este es el caso que presenta la imagen en la poesía de Juan L. Ortiz. Poesía que, en apariencia concibe la puesta en práctica de una "teoría liberadora del significante"³⁷⁷ en términos distintos a los propuestos por Saer. A la pregunta "¿Tiene esta imagen un alcance político?",³⁷⁸ la poesía ortiziana no duda en ofrecer una respuesta afirmativa. En efecto, esa experimentación poética se entiende en Ortiz bajo el prisma de una genuina y apremiante práctica política. Sin embargo, aun cuando esa visión sea el eco de una pulsión revolucionaria que permite pensar a su obra como fiel ejemplo de aquellas experiencias poéticas que han buscado transformar la vida desde la poesía, aquella idea de revolución, acaso heredera de una concepción lineal de la historia que hace de las palabras "progreso" y "final feliz" el summum de su pensamiento, es sometida a una serie de operaciones textuales que la transforman internamente, volviendo irreconocible el sentido de la palabra. Sin lugar a dudas, la revolución poética evoca el momento de una escritura futura, una escritura de emancipación en la que lo no escrito se "hará carne, y latidos, y acciones, más allá de los pronombres". Sin embargo, hemos podido notar en el seguimiento de los procedimientos que organizan su poesía que eso no escrito aparece como algo pendiente, una lesión profunda que pide justicia. Así lo atestigua en un verso citado de Shelley: "habéis sido ultrajados y esto exige recuerdo".³⁷⁹ Por lo tanto, la revolución poética supone una actitud irrenunciable de apertura hacia el pasado.

Para Ortiz la revolución poética no puede ser entendida sin una noción de vinculación con el pueblo. De allí su desconfianza ante "ciertos replegamientos" poéticos en los que "se cortan o se pierden los hilos sostenedores, flotando en un vacío lleno de espejos con la sola propia imagen".³⁸⁰ Su poesía se proyecta contra el "movimiento evasivo" de un "narcisismo" "que está condenado a girar sobre sí mismo". Semejante posicionamiento conduce a Ortiz a revisar el género que históricamente ha hecho de esa relación el centro de sus pronunciamientos. De esta forma, la épica regresa en la lírica ortiziana. Sin embargo, el género épico se caracterizó por la identificación sin restos del poeta y su pueblo:

³⁷⁷ Barthes, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1997.

³⁷⁸ Jitrik, Noe, "El lugar en el que caen todas las ausencias", op. cit., p. 57.

³⁷⁹ Ortiz, Juan L. "La poesía como desvelo o una actitud de la sensibilidad poética", en: *O. C.* op. cit., p. 1086.

³⁸⁰ *Ibíd.*, p. 1087.

La poesía entonces era la voz de la comunidad, pero en el sentido de una relación que trascendía los intereses inmediatos de la comunidad, que relacionaba a esa comunidad con todo lo que era operante en ella, es decir, cierta dependencia o relación con todo el universo. (...) Si nos remitimos a eso, entonces podemos decir que el poeta es la voz de un pueblo, de una sociedad.³⁸¹

Por el contrario, la sociedad en la que la lírica narrativa de Ortiz se inscribe e interviene dista mucho de aquella identificación. No reconocerlo, implicaría escribir poesía de manera tal de no tomar en consideración la injusticia que desplaza a nuestro presente de sí mismo así como también de las dificultades políticas y conceptuales que se presentan a la hora de definir positivamente la categoría de pueblo. Por lo tanto, tal como pudimos observar, el regreso de la épica en la lírica no puede ser el retorno de lo mismo, sino que al ser des-contextualizada de sus situaciones de origen, la épica se vuelve otra cosa: lírica narrativa.

No existe una única manera de descontextualizar al género de la épica. O bien se entiende ese desplazamiento en los términos de una modificación interna que lo transforma, o bien se lo entiende bajo el horizonte de una traducción en la que es posible trasladar sin pérdidas su contenido a latitudes temporales y espaciales completamente diferentes. Un ejemplo de esta segunda manera de hacer presente el pasado de la épica la encontramos en la concepción xenófoba del "poema épico como vida heroica de las razas" que se deja leer en *El payador*.³⁸² Allí Lugones traduce el poema homérico a los fines de dar con un proceso de civilización que colabore en la fundación de la "patria".

De esta suerte, la poesía que transforma un idioma en obra de arte, lo impone con ello entre los organismos vivos de la naturaleza; y como el idioma es el rasgo superior de una raza, como constituye la patria en cuanto esta es fenómeno espiritual, resulta que para todo país digno de civilización, no existe negocio más importante que la poesía.³⁸³

Lugones hace depender "la importancia nacional" del género épico de los "ejemplares humanos superiores"; esto es, de las hazañas violentas y vengativas de los

³⁸¹ Ortiz, Juan L. "El silencio de un poeta grande. Entrevista de Jorge Conti", op. cit., p. 62.

³⁸² Lugones, Leopoldo, *El payador*, op. cit., p. 7

³⁸³ *Ibíd.*, p. 22.

héroes: "Al ser ella la expresión heroica de la raza, se define por los conceptos de patria y civilización". El poema aparece como la expresión heroica de una raza "y no de otra". La selección entre, lo que Lugones denomina, razas que, por su "honor", merecen la recuperación en la configuración de la "la patria en cuanto (...) fenómeno espiritual" depende de la "calidad viril" de la que son capaces; esto es, de su fuerza para ser "combatientes de la libertad" y de su capacidad para la "risa", pues "la alegría exalta la función vital".³⁸⁴

La "otra raza" a la que *El payador* hace mención no es sino la posición indígena en el territorio de la "vaga inmensidad" pampeana. La imposibilidad de hacer depender el poema épico, y por lo tanto la "fundación espiritual de la patria", de los pueblos nativos de la llanura se explica, según Lugones, por sus rasgos "característicos": "el ocio constituido en felicidad suprema, sin ningún estímulo personal de progreso, sin curiosidad ante la naturaleza ni ante los demás hombres, sin esa amplificación de la simpatía engendrada por el gozo de vivir". Concluyendo que "esas razas sin risa, lo cual es significativo, nunca gozaron de la vida".³⁸⁵ A diferencia del gaucho, quien "no respetaba moralmente sino el valor, cultivado con pasión caballeresca" y que "vivía de su guitarra y sus versos", la ausencia de la risa sumado al "desaseo espantoso, el arte rudimentario del tejido y de la joyería" hicieron del indio un problema. Dado que "la civilización no podía ofrecer al indio nada superior a los malones como medio de vida", "aquel problema no tenía otra solución que la guerra a muerte".³⁸⁶ Por el contrario, "el payador constituyó un tipo nacional".³⁸⁷ Y es sobre esa figura que será posible reescribir el poema épico de *nuestra patria*.

En la lírica narrativa orticiana la épica no es el género a partir del cual la poesía podría representar la auténtica esencia de nuestro pueblo, precisamente porque la posibilidad de asumir sin restos su voz luego de la aparición moderna de la individualidad figura más como motivo de indagaciones que como presupuesto. Por ello, a diferencia de las exclusiones que permiten justificar al poema nacional como épica heroica, la lírica narrativa de Juan L. aparece teñida por el tono prudente y amoroso con el que sus poemas suelen relacionarse con la singularidad de las personas y de las cosas del mundo. La lírica

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 13.

³⁸⁵ Lugones, Leopoldo, *El payador*, op. cit., p. 26.

³⁸⁶ *Ibíd.*, p. 27.

³⁸⁷ *Ibíd.*, p. 36.

narrativa de Ortiz hace de los lamentos silenciados por los géneros poéticos que justifican el sufrimiento ajeno el objeto privilegiado de su escucha. Así se presenta en el extenso libro-poema *El Gualeguay*, en donde las voces que emiten las lenguas suprimidas por el proceso de fundación y modernización política de Entre Ríos aparecen interrumpiendo la lectura cuyo pacto había sido forjado en base a la lengua castellana.

Pero entonces, ¿de qué modo regresa la épica? A esta pregunta cabría responderla con un comentario de Juan José Saer que bien permitiría entender el sentido de ese retorno: "El tema casi exclusivo de su poesía era el escándalo del mal y del sufrimiento que perturban necesariamente la contemplación de un mundo que es al mismo tiempo una fuente continua e inagotable de belleza".³⁸⁸ En esta lectura de Saer se ilumina un estrato distinto, *reticente*, el cual parte del reconocimiento ortiziano de una imposibilidad. De la imposibilidad de un reposo poético que apacigüe el "escándalo del mal y el sufrimiento". En un contexto como este, "mirar", como se afirma en el poema "Para que los hombres", de 1940, "y tocar sin pudor / las flores, sí, todas las flores" se vuelve una tarea sobrecargada de obstáculos. Un sentido de la responsabilidad de la firma poética dificulta "La contemplación de la belleza" de los paisajes. Un olvido de la adherencia del poeta al mundo haría que éste se vuelva cómplice de sus injusticias, quitándole legitimidad a la misma existencia de su arte. Evasión o vergüenza: he aquí los extremos entre los que la tarea poética se mueve.

Por eso, si en la lírica narrativa de Ortiz se dejan ver rémoras del género épico, no es a los fines de sobreimpimir sobre el estado actual una situación de representación clásica en la que el poeta es capaz de decir lo que *es* y desea su pueblo. Precisamente porque ese pueblo figura no como un dato de la realidad sino como "rumor a cuyo origen, (...) / tendemos, por nuestra parte, el oído" ("Preguntas al cielo", v. 165-167). El rescate de la épica que realiza la lírica narrativa supone la preocupación por la experiencia individual del dolor al interior de un pueblo. Si "el poeta es el que ve el sufrimiento de una planta, de un insecto, el drama de la luz, cómo no va a ver el sufrimiento del hombre".³⁸⁹

El título de aquel libro-poema, *El Gualeguay*, es el nombre de un río cuya sonoridad deja ya flotando el recuerdo de la lengua indígena. El extenso poema, que

³⁸⁸ Saer, Juan J. *El río sin orillas*, op. cit., p. 228.

³⁸⁹ Ortiz, Juan L. "Las arrugas son los ríos. Entrevista de Tamara Kamenzain", op. cit., p. 45.

alcanza los 2639 versos (o 2640 si se cuenta la línea del "continúa" en paréntesis) será escrito en castellano. Y sin embargo las resonancias del título se derraman en la estructura del poema, diseminando palabras de manera tal que la lectura no se verá reflejada en lo que lee. Es que a lo largo del texto se confronta una y otra vez con palabras en guaraní. El hecho de que las transcripciones poéticas de las composiciones indígenas de fonemas, que en su mayoría aluden a la flora y a la fauna de la zona en donde el poema se inscribe, sean introducidas en el cuerpo de un texto que promete su comprensión en base a un idioma compartido por el lector -aunque también a una historia conocida de conquista, evangelización, masacres, independencia y guerras civiles,³⁹⁰ revela su rechazo no solamente a ser un ejemplo más de la lengua del poder, sino que también se niega a ser un ejemplo más del "mito de la autoctonía".³⁹¹ En las imágenes poéticas que presenta la lírica narrativa de Ortiz se dejan ver las voces suprimidas por los procesos de modernización cultural de la lengua nacional. Aquello que se trasluce en las palabras que compone el poema es el fondo olvidado por la lengua castellana en el trazado del mapa de las distintas regiones que componen el subcontinente. El regreso de esas voces mutiladas escapan al "idilio" de un origen puro y ajeno a la fuerza colonizadora, puesto que aparecen como ausentes, en su carácter mediado por el ejercicio de la violencia. Es en este sentido que la formalización poética radicalizada que operan los versos de Ortiz pretenden evidenciar la imposibilidad de una manifestación transparente de voces prehispánicas puras e intactas. De esta forma, las operaciones textuales que repliegan a los versos sobre sí mismos, indagando acerca de sus estructuras y funcionamientos, habilitan en la lectura que transita por ellos algo así como una elegía, una "conciencia desgarrada" de la lectura en la que se muestra el incalculable costo de participar en una formación cultural de la que no puede escapar sin sacrificarse a sí misma. Nos referimos, claro, a los ineludibles presupuestos violentos en los que se originan las formaciones culturales de las que la lectura extrae sus certezas.

Cuando "su palidez de orilla / al volverse, indecisamente, sobre sí" torna al poema incomprensible, en ese momento, precisamente, "su sensibilidad" hacia los desposeídos la

³⁹⁰ Delgado, Sergio, "El nombre innombrable: Garibaldi o el tema del héroe en Juan L. Ortiz", en: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 11, 2003, pp. 1-13.

³⁹¹ Mattoni, Silvio, "Juan L. Ortiz y el idioma originario: sonoridades del otro en la zona de la lengua nacional", en: *Telar*, Universidad Nacional de Tucumán, N° 10, 2012, p. 41.

vuelve "elegía combatiente".³⁹² La "revolución" de la que son capaces las imágenes literarias de Ortiz y Saer sólo puede entenderse como este proceso de rememoración, cuyo horizonte aparece como el de una justicia para con el "drama silencioso de los desheredados".³⁹³

³⁹² Ortiz, Juan L. "El paisaje en los últimos poetas entrerrianos", en: *O. C.*, op. cit., p. 1072.

³⁹³ *Ibíd.*, p. 1082.

Bibliografía

Obras de Juan L. Ortiz consultadas

- Ortiz, Juan L., *Obra completa*, Introducción y notas: Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, segunda edición, 2005.
- Ortiz, Juan L. "Últimos poemas (Los poemas perdidos), en: *Xul*, N° 12, 1997.
- Juan L. Ortiz, *El Gualeguay*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2004.

Obras de Juan José Saer consultadas

- Saer, Juan J., *Cicatrices*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- Saer, Juan J., *El limonero real*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- Saer, Juan J., *El arte de narrar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- Saer, Juan J., *Nadie nada nunca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- Saer, Juan J., *El entenado*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- Saer, Juan J., *La ocasión*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
- Saer, Juan J., *Lo imborrable*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- Saer, Juan J., *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2010.
- Saer, Juan J., *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012.
- Saer, Juan J., *Papeles de trabajo I*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- Saer, Juan J., *Papeles de trabajo II*, Buenos Aires, Seix Barral, 2013.
- Saer, Juan J., *El entenado – Glosa*, Córdoba-Poitiers, Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA, 2010.

Bibliografía general

- AA.VV. *Contorno. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2007.
- AA.VV., *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- Adorno, Theodor, *Noten zur Literatur I* (GS, B. 11), Frankfurt, Suhrkamp, 1997.
- Aguirre, Osvaldo, "La vigilia del poeta", en: *Página 12/Espectáculos*, 19 de junio de 2005.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Alzari, Agustín, "Ese otro Ortiz: Juan L. en revista *Claridad*", en *Orbis Tertius*, N° 16, 2010.
- Arce, Rafael, "Violencia metonímica: la historia y la política en la narrativa de Juan José Saer", en *Helix*, N° 5, 2012.
- Astutti, Adriana, "Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo, en: Gramuglio, María Teresa (dir.) *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, T. VI, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota*, Santiago, Cuarto Propio, 2000.
- Bakhtin, Mijail, M. *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1998.

- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1997.
- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Buenos Aires, Paidós, 1993.
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Beceyro, Raul, "Sobre Saer y el cine" en: *Punto de vista*, N° 43, 1992.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Borges, Jorge L. *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1929.
- Borges, Jorge Luis. "Ultraísmo", en: *Nosotros*, N° 151, 1921.
- Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.
- Borges, Jorge, L. *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.
- Calbi, Mariano, *Discurso poético y éticas del apartamiento: Alberto Girri y Juan L. Ortiz*, Tesis de Doctorado (Director: Nicolás Rosa), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006.
- Candiano, Luciano y Peralta, Lucas, *Boedo. Orígenes de una literatura militante*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007.
- Carelli Lynch, Guido, "Saer y Ortiz, otra vez juntos y a orillas del Paraná", en: *Revista Ñ*, 22 de Marzo de 2013.
- Castelnuovo, Elías, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
- Castelnuovo, Elías, *El arte y las masas*, Buenos Aires, Claridad, 1935.
- Contreras, Sandra, *Las vueltas de Cesar Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Contreras, Sandra "Saer en dos tiempos", en *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011.
- Dalmaroni, Miguel, "El empaste y el grumo", en *Crítica cultural*, N° 2, 2010.
- Dalmaroni, Miguel, "El largo camino del «silencio» al «consenso». La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)", en: Saer, Juan J., *El entenado – Glosa*, Córdoba-Poitiers, Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA, 2010.
- Dalmaroni, Miguel, "Lo incalculable. Saer en la escuela argentina", en: *Otra parte*, N° 18, 2009.
- Dalmaroni, Miguel, "Los aros de acero de la sortija", en: P. Ricci (comp.) *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- Dalmaroni, Miguel, *Una república de las letras*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
- Dalmaroni, Miguel, "El grafismo visible de la voz de lo real. La lección del poema en Juan José Saer", en: *Revista Estudios*, N° 36, 2011.
- Dalmaroni, Miguel, "Cinco razones sobre Saer", en: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011.
- Davidson, Donald, *Truth, Language, and History*, Oxford, Clarendon Press, 2005.
- Delgado, Sergio, "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer", en: Saer, Juan J., *El entenado – Glosa*, Córdoba-Poitiers, Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA, 2010.
- De Man, Paul, *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1997.
- del Barco, Oscar, *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*, Córdoba, Alción, 1996.
- del Barco, Oscar, "Consideraciones sobre un poema de Juan L. Ortiz", en: *La Biblioteca: revista fundada por Paul Groussac*, N° 2-3, 2005.

- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 1990.
- Delgado, Sergio, "La verdad y la nada", en *Punto de vista*, N° 66, 2000.
- Delgado, Sergio, "Las espaldas del viajero. La narrativa poética de Juan José Saer", en: Saer, Juan J., *El entenado – Glosa*, Córdoba-Poitiers, Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA, 2010.
- Delgado, Sergio, "El río interior (Estudio preliminar)", en: Juan L. Ortiz, *El Gualeguay*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2004.
- Derrida, Jacques, *Posiciones*, Barcelona, Pre-Textos, 1977.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986.
- Derrida, Jacques, "Prégnances. Sur quatre lavis de Colette Deblé", en *Littérature*, N° 142, 2006.
- Dobry, Edgardo, "Prosa profana y arte de narrar", en *Cuadernos LIRICO*, N° 6, 2011.
- Dolç, Miguel, "Sobre la Arcadia de Virgilio", *Estudios clásicos*, 4, 1958.
- Eichenbaum, Boris, "Sobre la teoría de la prosa", en: Todorov, T. [Comp.] *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Eliot, Thomas S. "Tradition and the Individual Talent", en: *Perspecta*, Vol. 19, 1982.
- Fantoni, Guillermo, *Arte, vanguardia y política en los años 60: conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1998.
- Foffani, Enrique y Mancini, Adriana, "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje", en: E. Drucaroff (dir.), *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 11, Buenos Aires, Emecé, 2002.
- Forns-Broggi, Roberto, "El eco-poema de Juan L. Ortiz", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 33, 2004.
- Foucault, Michel, "El lenguaje al infinito", en: *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Friera, Silvina, "Un río que nunca es el mismo", en: *Página 12/Espectáculos*, 27 de febrero de 2013.
- Gadamer, Hans G. *Poema y diálogo*, Madrid, Gedisa, 1993.
- Gadamer, Hans G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2007.
- Garramuño, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, FCE, Buenos Aires, 2011.
- Gehlen, Arnold, *Imágenes de época*, Barcelona, Península, 1994.
- Gerbaudo, Analía, "Demarcaciones, enseñanza y literatura argentina (derivadas de una conversación sobre *El río sin orillas*)", en: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011.
- Gilman, Claudia, "Polémicas II", en: Montaldo, Graciela (comp.) *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina*, t. VII, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003
- Giordano, Alberto, *La experiencia narrativa*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.
- Gola, Hugo; Saer, Juan José; Padeletti, Hugo, *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*, México, Artes de México, 2000.
- Gola, Hugo, *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*, México, Mangos de Hacha, 2010.
- Gola, Hugo, "El reino de la poesía", en: J. L. Ortiz, *Obra completa*, Introducción y notas: Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, segunda edición, 2005.
- Goloboff, Mario, "Juan José Saer (1937-2005)", en: *Orbis Tertius*, N° 11, 2005.

- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, New York, Hackett Publishing Company, 1978.
- González, Horacio. *La crisálida*. Metamorfosis o dialéctica, Buenos Aires, Cúspide, 2001.
- Gorelik, Adrián, "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política", en: *Punto de vista*, N° 82, 2005.
- Gramuglio, María T.; Prieto, Martín; Sánchez, Matilde; Sarlo, Beatriz, "Literatura, mercado y crítica. Un debate", en: *Punto de vista*, N° 66, 2000.
- Gramuglio, María T., "Las aventuras del orden. Juan José Saer, *Cicatrices*", en: *Los Libros*, N° 3, [1969], Edición facsimilar, Biblioteca Nacional, 2011.
- Gramuglio, María T. "Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 664, 2004.
- Gramuglio, María T., "Juan José Saer: el arte de narrar", en: *Punto de vista*, N° 6, 1979.
- Gramuglio, María T., "La filosofía en el relato", en: *Punto de vista*, N° 20, 1984.
- Gramuglio, María Teresa, "Las prosas del poeta", en: J. L. Ortiz, *Obra completa*, Introducción y notas: Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, segunda edición, 2005.
- Gramuglio, María Teresa, "Ejercicios en el aura de Ortiz", en: *Espacios de crítica y producción*, N° 21, 1997.
- Gramuglio, María T. "Una imagen obstinada del mundo", en: Saer, Juan J., *El entenado – Glosa*, Córdoba-Poitiers, Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA, 2010.
- Gramuglio, María T. "El lugar de Saer", en: *Juan José Saer por Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986.
- Hegel, G. W. F. *Filosofía del arte o Estética*, Madrid, Abada, ed.: Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov, trad.: Domingo Hernández Sánchez, 2006.
- Helder, Daniel G. "Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave", en: J. L. Ortiz, *Obra completa*, Introducción y notas: Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, segunda edición, 2005.
- Helder, D. G. "Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave", en: VV.AA. *Juan L. Ortiz: Seis ensayos sobre el poema Gualaguay*, Buenos Aires, El Arca, 1997.
- Honneth, Axel. *The Struggle for Recognition*, New York, MIT Press, 1996.
- Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última Dictadura Militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- Iser, Wolfgang, "Representation: a performative act", en: *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Iser, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en: Warning, Rainer (ed.) *Estética de la recepción*, Madrid, Antonio Machado, 1989.
- Jakobson, Roman, "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances", en: *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton & Co., 1956.
- Jitrik, Noé, "Entre el corte y la continuidad: hacia una escritura crítica", *Revista Iberoamericana*, N° 200, 2002.
- Jitrik, Noé, "El lugar en el que caen todas las ausencias", en: *Xul*, N° 12, 1997.
- Kamenzain, Tamara, *El texto silencioso*, México, UNAM, 1983.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Tomo I y II, Caracas, Fundamentos, 1981.
- Lacan, Jacques, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en *Escritos I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean Luc, *El absoluto literario*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Poetry as Experience*, California, Stanford University Press, 2004.
- Laurent Pénélope, "¿La parte por el todo?", en *Cuadernos LIRICO*, N° 6, 2011.
- Lema, Zito, "Entrevista a Juan L. Ortiz", *Crisis*, N° 39, julio 1976.
- Litvan, Valentina, "A medio borrar en el origen: de Saer a Saer", en: *Cuadernos LIRICO*, N° 6, 2011.
- Lojo, Martín, "Las letras en cuestión", en: *La nación*, 28 de marzo de 2013.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*, El cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000.
- Lotman, Iuri. *La estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- Lugones, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1909.
- Lugones, Leopoldo, *El payador*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000.
- Macho Vidal, Lina, "Juan L. Ortiz: su cosmovisión oriental", Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1996.
- Mattoni, Silvio, "Juan L. Ortiz y el idioma originario: sonoridades del otro en la zona de la lengua nacional", en: *Telar*, Universidad Nacional de Tucumán, N° 10, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Miranda, Julia, "El comienzo de la poesía política de Juan L. Ortiz: «A los poetas españoles», poema perdido desde 1937", en: E. Foffani, *Controversias de lo moderno: la secularización de la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires, Katatay, 2010.
- Montaldo, Graciela, *Juan José Saer: El limonero real*, Buenos Aires, Hachette, 1996.
- Montaldo, Graciela, *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010.
- Muschietti, Delfina, "Poesía y paisaje: exceso e infinito", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 538, 1995.
- Muschietti, Delfina, "Poesía y paisaje: la definición de un mixto", *Filología*, N° 1-2, 1996.
- Nancy, Jean-Luc, *The Ground of the Image*, New York, Fordham University Press, 2005.
- Oubiña, David, "El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer", en: *Crítica cultural*, N° 2, 2010.
- Oubiña, David, *El silencio y sus bordes*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Páex, Roxana, "Juan L. Ortiz: primeros diálogos", en: *Orbis Tertius*, N° 4, 1997.
- Panesi, Jorge, "Cicatrices de Juan José Saer. El peligroso juego de la literatura", en *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 16, 2011.
- Perednik, Jorge S. "Juanele y Ortiz", en *Xul*, N° 12, 1997.
- Piglia, Ricardo y Saer, Juan J. *Diálogos*, México, Mangos de Hacha, 2011.
- Premat, Julio, *La dicha de saturno*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- Premat, Julio, "Juan José Saer y el relato regresivo. Una lectura de *Cicatrices*", *Revista Iberoamericana*, N° 192, 2000.
- Premat, Julio, "Saer, nota y sinfonía", en: *Crítica cultural*, N° 2, 2010
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

- Prieto, Martín, "En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina", en: J. L. Ortiz, *Obra completa*, Introducción y notas: Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, segunda edición, 2005.
- Prieto, Martín, "Escrituras de la «zona»", en: S. Cella (dir.), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 10, Buenos Aires, Emecé, 2009.
- Prieto, Martín, "El canto de las estrellas", en: P. Ricci (comp.) *Zona de prólogos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- Prieto, Martín, "Ultraísmo y simbolismo: Carlos Mastronardi", en *Inti. Revista de literatura hispánica*, N° 52/53, 2000-2001.
- Rama, Ángel, *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.
- Retamoso, Roberto y Piccoli, Héctor, "Juanele: del aura hacia la linde", en: *Xul*, N° 12, 1997.
- Retamoso, Roberto, "La literatura santafesina y el río", en: *La Biblioteca. Revista fundada por Paul Groussac*, N° 6, 2007.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI, 2004.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III*, México, Siglo XXI, 2009.
- Rosa, Claudia, "Scherzo del Centenario", en: VV.AA. *Juan L. Ortiz: Seis ensayos sobre el poema Gualeguay*, Buenos Aires, El Arca, 1997.
- Saavedra, Guillermo, "Juan José Saer. El arte de narrar la incertidumbre", en: *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- Saer, Juan J. "Juan", en: J. L. Ortiz, *Obra completa*, Introducción y notas: Sergio Delgado, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, segunda edición, 2005.
- Saer, Juan J. *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Saer, Juan J., *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005
- Saer, Juan J., "Razones", en: Lafforgue, Jorge [ed.] *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986.
- Saer, Juan J. "«Escribo a mano...». Entrevista realizada por Gerard de Cortanze", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Sarlo, Beatriz, "Saer, Tizón, Conti. 3 novelas argentinas", en: *Los libros*, N° 44, [1976], Edición facsimilar, Biblioteca Nacional, 2011.
- Sarlo Beatriz, "Narrar la percepción", en: *Punto de vista*, III, N° 10, 1980.
- Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Sarlo, Beatriz, "La condición mortal", en: *Punto de vista*, N° 46, 1993.
- Sarlo, Beatriz, "El mejor. Juan José Saer (1937-2005)", en: *Punto de vista*, N° 82, 2005.
- Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- Scavino, Dardo, *Saer y los nombres*, Buenos Aires, El cielo por Asalto, 2004.
- Scavino, Dardo, "El Ser de Saer", en: Saer, Juan J., *El entenado – Glosa*, Córdoba-Poitiers, Alción Editora-Col. ARCHIVOS, CRLA, 2010.
- Senkman, Leonardo, "El aura de la palabra poética en Juanele", en: *Hispanamérica*, N° 82, 1999.
- Simmel, Georg. "Puente y puerta", en: *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península, 1988.
- Solotorevsky, Myrna, "La subversión del modelo policial: La pesquisa de Juan José Saer", en: *Actas XIII Congreso AIH*, Tomo III.

- Schiller, Friedrich, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1963.
- Schlegel, Friedrich, “Brief über den Roman”, en: *Gespräch über die Poesie (Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Bd. 3, Berlin, 1800.*
- Shklovski, Viktor, “El arte como artificio en: Todorov, T. [Comp.] *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Stern, Mirta E. “Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa”, *Hispanamérica*, N° 37, 1984.
- Stern, Mirta “El espacio intertextual en la narrativa de Juan José Saer: instancia productiva, referente y campo de teorización de la escritura”, en: *Revista Iberoamericana*, N° 125, 1983.
- Szondi, Peter, “De la poética de los géneros normativa a la especulativa”, en: *Poética y filosofía de la historia II*, Madrid, A. Machado, 2005.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur editores, 1991.
- Tinianov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Dedalus, 2010.
- Valéry, Paul, *Estudios literarios*, Madrid, Visor, 1995.
- Veiravé, Alfredo, “Retrato del maestro”, en: *Crisis*, N° 39, 1976.
- Veiravé, Alfredo, “La obra total de Juan L. Ortiz”, en: *Hispanamérica*, N° 8, 1974.
- Veiravé, Alfredo, *Juan L. Ortiz: la experiencia poética*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1984.
- Viñas, David, *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana.