

El taco en la brea

16

DOSSIER

Juan L. Ortiz: el *por-venir* del poeta

Juan L. Ortiz: the poet to come



Revista semestral del Centro de
Investigaciones Teórico-Literarias
—CEDINTEL— Año 8, N° 16
junio–noviembre 2022

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral
Santa Fe, República Argentina
ISSN 2362-4191

Defender nuestros estilos de producción y de publicación

ANALÍA GERBAUDO Universidad Nacional del Litoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0001-9969-8004 / agerbaudo@fhuc.unl.edu.ar / analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

Desde hace muchos años con Max Hidalgo Nácher estamos escribiendo dos libros que, parecía, no íbamos a terminar nunca. El primero salió a la luz hace apenas unos meses, con prólogo de Nora Catelli y epílogo de Raúl Antelo: *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. El segundo, *Tanto con tan poco. Los estudios literarios en Argentina (1958–2015)*, saldrá el año que viene. Se trata del tomo 1 y 2 del primer volumen de la serie Archivos en construcción alojada en la colección Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Litoral (un volumen que lleva por título *Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización* al que le seguirá otro sobre estudios lingüísticos, otro sobre estudios semióticos y uno que despunta una morfología comparativa a partir de prácticas en estos dos países y en Brasil).

Tanto a Max como a mí nos importaba (mucho) que esta serie de libros se incluyera en esa colección específica porque, tanto en uno como en otro caso, lo que se discute no son solo las condiciones sino los estilos de producción y de publicación en el subcampo específico de los estudios literarios en España y en Argentina en un arco que va desde mediados del siglo pasado hasta el presente. En este número de la revista, sobre el libro de Max se ocupa Hernán Hirschfeld (ver su reseña, en la sección final). Sobre el próximo libro a publicarse, quisiera anticipar algunos resultados que permiten interrogar, a partir de datos empíricos, las actuales tendencias de evaluación de nuestra producción científica en el subcampo de los estudios literarios.

Es sobre la base del estudio de 188 trayectorias y de 151 entrevistas semiestructuradas a agentes de diferentes edades que pudimos comprobar dos tendencias de producción y de publicación que marchan a contrapelo de las actuales lógicas de evaluación modelizadas, nada menos, que por el organismo científico más importante del país; me refiero a la importancia dada al objeto «libro» y a la revista cultural o científica no necesariamente catalogada como «Tipo 1». Este dato se obtuvo principalmente de la respuesta de lxs investigadorxs a la pregunta sobre sus «principales publicaciones». Una respuesta dada sin la presión por las consecuencias cuando, por ejemplo, se completa un formulario con un requerimiento similar para una promoción en el CONICET.

Para citar este artículo: Gerbaudo, A. (2022). Defender nuestros estilos de producción y de publicación. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0073 DOI: 10.14409/tb.8.16.e0073



Al respecto, tres aclaraciones. La primera: si bien he participado de comisiones del organismo en diferentes momentos, es solo desde hace algunos años, cuando empezamos a publicar los resultados de las investigaciones llevadas adelante en el marco del proyecto *International Cooperation in the Social Sciences and Humanities*, que empecé a tratar de intervenir modificando una lógica de evaluación que no hace justicia ni con el estilo de nuestra producción ni con nuestras formas de publicación (vuelvo sobre esto a continuación). Segundo: aplicar estos criterios de evaluación a cualquier investigador.a.e que supere los cincuenta años supone no tener en cuenta que durante los primeros veinte años de su vida laboral activa los criterios eran otros. Tercero: se verifica una disociación entre lo que lxs investigadorxs creen que vale la pena hacer y lo que terminan haciendo debido al carácter modelador de prácticas que tienen los criterios de evaluación vigentes en el CONICET.

Doy un rodeo sobre estos puntos a partir de algunos ejemplos. Para empezar, publicar un libro en Beatriz Viterbo o en EDUVIM o un artículo en el *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de Rosario siguen teniendo un peso simbólico indiscutible en el subcampo más allá de que no cuenten en el porroteo de antecedentes al momento de concursar el Ingreso como Investigador.a.e del CONICET o la promoción. Si los argumentos dominantes entre lxs entrevistadxs que eligen libros al momento de citar sus publicaciones más importantes rondan el poder dar lugar a desarrollos más expandidos que los que habilitan los artículos (cada vez más reducidos en su extensión dado el límite de caracteres que imponen las revistas —la nuestra incluida, en nuestro caso, dada la imposibilidad de sostener económicamente un proyecto de otro alcance—) y/o el poder plasmar resultados estabilizados ya sometidos a diferentes discusiones previas, quienes ponen el dedo en la llaga son quienes trabajan en líneas ligadas a la ecdótica. El testimonio de María Mercedes Rodríguez Temperley respecto de la dificultad para adaptar los resultados de sus investigaciones tanto a recortes parciales como provisorios tiene una contundencia rotunda¹ que hace serie con la trayectoria y los testimonios de Leonardo Funes, Lidia Amor y Maximiliano Soler Bistué:

Un aspecto que preocupa hoy a muchos filólogos es la exigencia de un rendimiento a corto plazo en cualquier tipo de investigación (...). Desde antiguo se sabe que la prisa y la eficacia a cualquier precio están reñidas con el conocimiento. Justamente, el trabajo de transcripción de textos (manuscritos o impresos, a veces muy extensos) es la etapa previa a toda edición crítica y exige un tiempo imposible de abreviar. Durante dicha fase no es posible adelantar resultados parciales, ya que hasta que el testimonio no esté transcrito hasta el último folio no se puede ni se debe especular con ningún análisis, por el simple hecho de que lógicamente éste resultaría incompleto. Por lo general, una edición crítica bien hecha es un trabajo de años, que suele ser esperado por especialistas de la disciplina y también por lectores que buscan ediciones anotadas que enriquezcan su lectura.

La situación mencionada ha obligado, en muchos casos, a que el filólogo deba alternar y coordinar sus tareas de edición con otras investigaciones paralelas que le permitan obtener resultados pasibles de ser publicados, para cumplir así con los requisitos solicitados por las instituciones en las que trabaja. Sostener en el tiempo el estudio de varias líneas de investigación sobre distintos temas, a la vez que se está realizando la edición crítica de un texto, implica un esfuerzo descomunal, que no siempre es advertido o suficientemente valorado por colegas de otras especialidades, sobre todo en instancias de evaluación en las que parece haberse instalado el reino de la cantidad por sobre los aspectos cualitativos que deberían primar en toda investigación científica. (2017)

En una consulta reciente, Rodríguez Temperley ratificó lo enunciado en esta entrevista de 2017: «en todos los ámbitos trato de explicar esta situación de la mejor manera posible porque creo que hay que saber respetar las características constitutivas de cada disciplina (no hay peor desigualdad que tratar por igual las cosas desiguales)» (2022). Intento visibilizar por qué estamos ante un problema cuando estandarizamos los criterios de evaluación siguiendo el modelo de producción y, en especial, de publicación de las ciencias naturales e incluso los de ciertas disciplinas de las ciencias sociales. En los estudios literarios hay un tipo de investigación que demanda mucho tiempo y que, por las características de sus resultados, se publica principalmente bajo el formato libro, también, aunque no solamente, porque se dificulta su segmentación en artículos con síntesis parciales.

Me apresuro en aclarar que cuando hice referencia a datos empíricos que sirven de apoyo a esta defensa de nuestros estilos de producción y de publicación no los circunscribo a la «chacrita» de los estudios literarios (la metáfora es de Sylvia Saítta) ni a nuestro país sino que, justamente, si podemos bogar por una defensa de lógicas específicas de los estudios literarios es porque reconocemos una batalla (hasta ahora) perdida en la lucha con otros campos disciplinares a escala nacional, regional y transnacional.

Si algo se desprende del concepto de «campo» de Pierre Bourdieu es que no se puede comprender ninguna actividad específica sin conocer sus reglas propias, los intereses en juego y los posicionamientos relacionales, es decir, el de sus agentes en el seno del campo (cuestión crucial para poder determinar, en función de esta posición, su incidencia en el marcado de la agenda) y el del campo en fricción con otros (cuestión crucial para poder precisar cómo aplica el término «relativa» cuando cae sobre la palabra «autonomía», es decir, cuánto margen de autonomía se tiene en tal o cual coyuntura y en relación con qué poderes que la constriñen o, por el contrario, la impulsan). En ese sentido, es imperioso subrayar que hay una batalla (por ahora) perdida con ciertas líneas de las ciencias sociales y humanas y, ni que decir tiene, con las ciencias naturales, a partir de cuyo patrón se han estandarizado los criterios de evaluación de nuestra producción disciplinar. En un artículo en el que condensan resultados finales del proyecto ya mencionado, Gisèle Sapiro, Johan Heilbron, Thibaud Boncourt y Rafael Schögler señalan que, por contraste con «buena parte de las ciencias naturales», las ciencias sociales y humanas, salvo excepciones que menciono a continuación, tienen una «orientación local y nacional» que no solo no «les quita relevancia» (2017:19) sino que potencia sus resultados dadas sus publicaciones orientadas a este espacio de intervención. No obstante, observan también que esta tendencia general varía según los países y las disciplinas: hay disciplinas más orientadas hacia el campo nacional, otras hacia el campo internacional. Por ejemplo, si la economía y la psicología siguen a las naturales en su tendencia a publicar en inglés, los estudios literarios (con excepción de las literaturas comparadas), en historia y derecho (con excepción del derecho comparado) propenden a difundir sus resultados en la lengua nacional mientras que la antropología y la sociología se sitúan entre las dos orientaciones (Sapiro, 2018:60). Algo similar sucede respecto de los formatos de publicación: son la antropología y la sociología las que se ubican (atención: también según sus líneas), en una zona intermedia entre el modelo científico que defiende la difusión en revistas y el modelo de las humanidades (estudios literarios y filosofía) que defiende la necesidad de poner a circular los resultados de sus investigaciones en libros (2018:60).

Atender a estos resultados es determinante al momento de definir criterios de evaluación de la producción de nuestro subcampo. Su difusión, aquí, no tiene otro objetivo que discutir la

homologación de prácticas diferenciales. Prácticas que deben ser atendidas en su especificidad si lo que en verdad se busca es propiciar el desarrollo científico nacional sin imponer ni lógicas de una disciplina por sobre otra ni lógicas de una línea del subcampo sobre otra. Una especificidad que no está reñida con la toma de posición de cada agente que, de cualquier modo, no debiera confundirse, en ningún caso, con las tendencias de producción y de publicación dominantes en el subcampo (un tema sensible, en especial, cuando se tiene una responsabilidad en organismos de gestión pública de la ciencia).

Notas

¹ Tal vez echarle un vistazo al monumental trabajo realizado en su reciente *La colección cervantina de Bartolomé J. Ronco* (Azul, Provincia de Buenos Aires, Argentina). Estudio y catalogación analítico descriptiva publicado en libro en formato papel y en CD, ayude a entender de qué estamos hablando.

Referencias bibliográficas

- Amor, L.** (2018). Entrevista por Analía Gerbaudo. Proyecto INTERCO SSH.
- Funes, L.** (2015). Entrevista por Daniela Fumis y Gabriela Sierra. Proyecto INTERCO SSH.
- Heilbron, J.; Boncourt, T.; Schögler, R. y Sapiro, G.** (2017). European Social Sciences and Humanities (SSH) in a Global Context. Preliminary findings from the INTERCO-SSH Project. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01659607>
- Hidalgo Nácher, M.** (2022). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Universidad Nacional del Litoral/Universidad de Barcelona.
- Rodríguez Temperley, M.M.** (2017). Entrevista por Cristian Ramírez. Proyecto INTERCO SSH.
- Rodríguez Temperley, M.M.** (2021). *La colección cervantina de Bartolomé J. Ronco* (Azul, Provincia de Buenos Aires, Argentina). Estudio y catalogación analítico descriptiva. Universidad Nacional de Lomas de Zamora/IIBICRIT/CONICET.
- Rodríguez Temperley, M.M.** (2022). Consulta por Analía Gerbaudo. Proyecto INTERCO SSH.
- Sapiro, G.** (2018). What Factors Determine the International Circulation of Scholarly Books? En Heilbron, J.; Gustavo, S. y Boncourt, T. (Eds.), *The Social and Human Sciences in Global Power Relations* (pp. 59-94). Palgrave Macmillan.
- Soler Bistué, M.** (2018). Entrevista por Analía Gerbaudo. Proyecto INTERCO SSH.

Poner la realidad entre paréntesis: representación de la función materna en *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez y *La casa operativa* (2007) de Cristina Feijóo

LUCÍA BATTISTA LO BIANCO Universidad de Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina, Argentina / ORCID 0000-0002-4635-6526 / lucia.battlo@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo analizamos dos novelas publicadas en el período de «posdictadura» argentino: *El Dock* de Matilde Sánchez (1993) y *La casa operativa* de Cristina Feijóo (2007). Centramos nuestra lectura en la representación disímil de los roles maternos y la reconfiguración de los lazos filiales que hacen las novelas a través de sus narradores. En el marco de las relecturas emprendidas durante los años 90 en torno al proceso revolucionario de la Argentina, abierto en 1969 y abortado a sangre y fuego por la última dictadura cívico-militar, de una revisión y reevaluación de la cultura de aquellos años, de las relaciones interpersonales establecidas en las organizaciones políticas y guerrilleras y, en el contexto de aparición de nuevos sujetos víctimas y testimoniantes como fueron los hijos e hijas de desaparecidos, estas novelas ponen foco en aspectos considerados «privados» o «íntimos» que, como veremos, no lo son tanto. Apuntan a rediscutir la complejidad de la función materna intersectada por la política: dos madres que ya no están o que están ausentes (muertas o desaparecidas) son evocadas

positiva o negativamente por sus dos hijos huérfanos, y una (tercera) madre comienza a serlo, mientras se debate si debería.

Palabras clave: maternidad / posdictadura / militancia política / literatura de hijos / literatura argentina

Putting reality in parentheses: Representation of the maternal function in *El Dock* (1993) by Matilde Sánchez and *La casa operativa* (2007) by Cristina Feijóo

Abstract

In this paper we analyse two novels published in the Argentinean «post-dictatorship» period: *El Dock* by Matilde Sánchez (1993) and *La casa operativa* by Cristina Feijóo (2007). We focus our reading on the dissimilar representation of maternal roles and the reconfiguration of filial bonds in the novels through their narrators. In the context of the re-readings undertaken during the 1990s of the revolutionary process in Argentina, opened in 1969 and aborted in blood and fire by the last civil-military

Recibido: 28/3/2022. Aceptado: 27/6/2022

Para citar este artículo: Battista Lo Bianco, L. (2022). Poner la realidad entre paréntesis: representación de la función materna en *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez y *La casa operativa* (2007) de Cristina Feijóo. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0074 DOI: 10.14409/tb.8.16.e0074



dictatorship, of a revision and re-evaluation of the culture of those years, of the interpersonal relationships established in the political and guerrilla organisations and, in the context of the appearance of new victims and witnesses such as the sons and daughters of the disappeared, these novels focus on aspects considered «private» or «intimate» which, as we shall see, are not so private. They aim to re-discuss the complexity of the

maternal function intersected by politics: two mothers who are no longer there or who are absent (dead or disappeared) are evoked positively or negatively by their two orphaned children, and a (third) mother begins to be one, while debating whether she should be.

Key words: mothering / post-dictatorship / political activism / children's literatura / Argentine literature

Si hablábamos de los hijos que habrían de venir,
hablábamos de la patria que les dejaríamos.

Vallejos, 1989

Polémicas finiseculares

En el presente trabajo indagaremos comparativamente las representaciones de los roles maternos, los nuevos esquemas de familia y la configuración que los narradores hacen de los mismos en dos novelas que pertenecen a lo que la crítica argentina ha denominado período de *pos-dictadura* (Drucaroff, 2011): *El Dock* (1993) de Matilde Sánchez y *La casa operativa* (2007) de Cristina Feijóo. Tanto Sánchez como Feijóo no pertenecen a las generaciones de escritores de posdictadura que conformarían la «Nueva narrativa argentina» (NNA),¹ sino que son parte de lo que Drucaroff denomina «generación de militancia».² Sin embargo, sus novelas aparecen en un período en el que la reflexión y representación narrativa sobre los años setentas está a la orden del día (Drucaroff, 2002; Strajilevich, 2006). Ambas novelas interrogan esa época convulsa de la historia de nuestro país de distinto modo y en diferentes sentidos. Además, con diferentes jerarquías desde el punto de vista de la estructura narrativa, aparece también una indagación sobre las figuras maternas y las reconfiguraciones de los lazos filiales. Como veremos, en una de ellas la militancia política materna es cuestionada negativamente, mientras que en la otra es reivindicada. En cada caso, el proceso narrativo de puesta en valor o denostación es llevado adelante por sus respectivos hijos.

Por un lado, la novela de Sánchez ficcionaliza el asalto al regimiento de La Tablada en 1989 realizado por el grupo guerrillero, Movimiento Todos por la Patria (MTP), durante los meses finales de la presidencia de Raúl Alfonsín. Es una novela que a partir de un hecho histórico que produjo una profunda conmoción social y política (trajo reminiscencias de la guerrilla y resabios del período setentista en plena democracia) no indaga sobre los efectos sociales y políticos que tuvieron lugar en la esfera pública, sino que, por el contrario, pone el foco en los *efectos privados* —que también son sociales, aunque no se vuelvan públicos (Filc, 1997)—. Consecuencias individuales y particulares de dos sujetos que, sin quererlo, se ven arrastrados por la cadena de acontecimientos y funcionan, en última instancia, como metáforas de esos procesos sociales. Así, no es estrictamente una novela que sitúa su trama durante los setenta sino que los aborda oblicuamente, tocando temas o tópicos que son parte de la reflexión social, cultural, política y, por supuesto, también literaria de los años 90: la guerrilla (o la decisión de morir en pos de un

ideal); la reconfiguración de la maternidad o el rol materno (como acción colectiva e individual y como elección o adopción); los hijos huérfanos (¿abandonados?), los hijos adoptivos (¿adoptados?, ¿apropiados?). En última instancia, se trata de un período donde se da curso a una reconfiguración de las identidades sociopolíticas de vastos sujetos que conforman el tejido social argentino. Allí aparece *El Dock*, narrando una historia que puede ser lateral o bien, puede no serlo; pero lo que está en el centro de ella es, sin duda alguna, una reevaluación de las coordenadas posibles para acceder a y ejercer la maternidad. En este sentido, *El Dock* se recorta como parte de una serie literaria finisecular que empieza a mostrar que hay cuentas pendientes con el pasado.

La madre y la muerte

De este modo, catorce años después, en 2007, se publicará *La casa operativa*, también basada en un hecho real, pero esta vez sí situado durante los setenta: narra una historia que transcurre en la ciudad de Rosario en el año 1972, y se refiere al pasado reciente argentino con un tono mucho más reivindicativo. La novela también se inscribe en eso que Paola Cortés Rocca (2014) señala como una relectura de la cultura setentista y un ajuste de cuentas con el pasado. En ella, el núcleo narrativo se centra en los preparativos para un secuestro (que deviene asesinato) de un general de la policía rosarina a manos de una célula de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), que convive durante cinco días en una casa operativa. La novela tiene la particularidad de proponer un diálogo con un debate presente en la esfera pública desde, al menos, 1996: la emergencia de los hijos de desaparecidos en el marco de la lucha por los derechos humanos; que pasaron de ser meras víctimas a «enunciadores, analistas y militantes de su propia causa» (Dema, 2012:2). Estos hijos narradores ingresaron a la ficción literaria, en muchos casos, con el rol de investigadores sobre la vida de sus padres, tal es el caso de la construcción narrativa que hace la novela de Feijóo. Dentro de este corpus inicial que aparece en la literatura promovido por una compulsión social, Pablo Dema ubica a *La casa operativa* en una línea diferente de la narrativa que él distingue a partir del año 2005, en la cual los hijos e hijas pasan de ser personajes a autores y autoras, y los sentidos que se despliegan son otros. En la propuesta narrativa de Feijóo quien conduce la historia es ese niño que presenció (fue testigo y partícipe) de los preparativos del asalto y del fracaso de la operación. Pasados treinta y dos años (con su madre desaparecida cuatro años después de los sucesos narrados en la novela) vuelve a esa ciudad, se entrevista con Dardo (el responsable de la operación y el único de los cuatro integrantes adultos de la casa que sobrevivió). Iván no le dice a Dardo cuál es su verdadera identidad, sino hasta el final del relato. Solo en ese momento «se recupera la identidad, se unen los fragmentos dispersos», porque Manuel es «un H.I.J.O., que escribe para recordar» (Gasparini, 2020:93). Narra la historia tal y como puede reconstruirla en su memoria a los treinta y seis años, junto con el testimonio de Dardo (y de Tessi, la amiga de su madre). Así, define a su relato como «*la versión de los hechos según Iván Illich*» (Feijóo, 2007:264). Manuel tiene el afán de recuperar la memoria de su madre —que también es la suya— y reconstruir no solo sus historias personales, sino también sus identidades políticas: su madre fue una militante popular que está desaparecida y él es un hijo de desaparecida.

Así, la novela es narrada por Manuel en la voz de su niñez clandestina, es decir, de Iván. Esto se explicita al inicio de la narración y permanentemente el narrador-niño se corre para que

emerja la voz del narrador-adulto que lo asalta para realizar aclaraciones. Además, no solo el relato comienza con la errónea pronunciación que le da (Manuel) Iván Illich de 4 años a su nombre de guerra: el «Hilván» o «Hilvaniyo», sino que también el narrador elige transcribir tal como escucha(/ba en esa época) las siglas de las organizaciones guerrilleras: las «far» o el «perreté». Con este procedimiento la novela pone en evidencia que para revisar y transmitir un pasado es necesario remontarse a la identidad que se tenía por entonces. De este modo, Feijóo, una ex presa política que también militó en las FAR, construye la voz de un hijo de una desaparecida (que defiende la categoría de tal) y así es como la novela interroga a su contexto de aparición.

Esa muerte que Manuel se rehúsa a asumir es aquella que en *El Dock* se presenta como irrechazable, todo lo tiñe, se constituye como el punto de partida de una trama y el origen de cambios profundos en dos vidas que ninguno de los personajes está en condiciones de rechazar (aunque lo intenten). La novela, que es narrada en primera persona por la amiga de la guerrillera muerta, es también un relato *performativo e introspectivo*. *Performativo* porque al mismo tiempo que la historia avanza, vemos cómo Poli, la protagonista y narradora, va asumiendo progresivamente el rol materno que su amiga muerta le legó. Según Nora Domínguez, «*El Dock (...)* construye la imagen de una mujer que se convierte en madre durante el relato, la novela es el verdadero sitio de la construcción» (1996:265). Y decimos *introspectivo* porque la narradora nos muestra en primera persona las contradicciones internas que le produce el hecho de tener que tomar la decisión de asumir o no asumir ese rol, de elegir o no elegir maternar a Leo, el hijo huérfano de su amiga. Además, al igual que Manuel en *La casa...*, hace un ejercicio de memoria. Tanto ella como el hijo huérfano buscan reconstruir las razones por las cuales habría decidido abandonarlo, no elegirlo como prioridad y, de ese modo, casi sin saberlo, intentan construir un relato, una *historia familiar* para una familia que no es (pero puede llegar a ser).

Más allá de este punto de comparación en cuanto al ejercicio *intro y retrospectivo* que realizan los personajes de ambas novelas, la actitud de ambos hijos respecto de sus madres no es la misma. Leo se siente abandonado, le reprocha a su madre no haberlo puesto como prioridad, no logra digerir la orfandad. Mientras que Manuel, al contrario, reivindica el legado de lucha y compromiso de su madre, aunque le haya costado la vida; y se siente parte de él (por eso exige que la muerte no se interponga entre ellos, porque la posición política que señala la categoría de desaparecida es irrechazable). Así, sin omitir sus variaciones, ambas novelas coinciden en la voluntad de dar testimonio, de recordar, de conjurar al olvido, de hacer memoria como una necesidad vital.

Las madres después de las Madres...

Si tuviéramos que resumir sumariamente ambas novelas diríamos que dos madres que ya no están o que están ausentes (muertas o desaparecidas) son evocadas por sus dos hijos huérfanos, y una (tercera) madre comienza a serlo, mientras se debate si debería.

La novela de Sánchez propone repensar la maternidad y el rol materno o la función de maternar «sobre un modelo de madre ya reformulado histórica, social y políticamente por las Madres de Plaza de Mayo» (Domínguez, 2007:381). Además, tal como señala Judith Filc, el movimiento de lucha por los derechos humanos dio origen a una «familia política» (1997:178). En palabras de Nora Cortiñas, Madre de Plaza de Mayo – Línea fundadora, «nosotras ya no somos madres de un solo hijo, somos madres de todos los desaparecidos. Nuestro hijo biológico se transformó en 30.000 hijos. (...) revalorizamos la maternidad desde un lugar público» (Bellucci, 2000).

La narradora de *El Dock* comparte con Poli no solo el nombre, sino también su infancia y ahora, el hecho de ser la madre de ese hijo que heredó de manera más o menos forzada, inesperada y amorosamente. La segunda madre Poli, la amiga, la Poli viva narra en la novela una historia que podríamos definir en: *cómo me hice madre* o bien, *cómo se dice madre*; «la Poli que narra tiene que comenzar a lidiar con una máquina de sentidos que le es decididamente ajena. No hay nada biológico en la llegada de este hijo, se trata más bien de una irrupción intolerable, de una presencia que no se asienta en el deseo previo ni se prefigura en un discurso que lo antecede» (Domínguez, 2007:381) Así, el significante vacío «Poli» es para siempre la madre de Leo, desde el momento mismo de su nacimiento e incluso más allá de la muerte de su primera madre Poli, no importa quién sea, qué persona vaya a ocupar o desempeñe ese rol, esa función materna: Leo será siempre el hijo de Poli, *así como las Madres son madres de todos los desaparecidos*. Según Nora Domínguez, el nombre que denomina a esa(s) madre(s) convoca a la semiotización permanente. Esto aparece como reflexión de la narradora hacia el final de la novela ante una acción de Leo: «Hasta mañana, Poli, dijo, y yo no supe realmente a quién se dirigía pero *tampoco importaba*» (Sánchez, 2004:220. Subrayado mío).

De este modo, el rol metatextual del relato, de la acción de narrar, del hecho de contar historias se vuelve central en la novela. Tal como lo señala Silvia Rosman: «narrating and reading are here responsible acts» (2003:457). Una acción por excelencia constitutiva de las relaciones de parentesco (contar historias, anécdotas que son marca identitaria de las genealogías familiares). Y, por sobre todas las cosas, es una acción socialmente asociada a las madres (o de lo que se espera de ellas): *contar cuentos*. Es la nueva madre Poli quien le cuenta una y otra vez alguna historia que ayude a mitigar el dolor a Leo. Ese niño indomable, un niño adulto (a decir de Poli: «insobornable») que se muestra excesivamente como un ser racional que necesita entender, comprender y asimilar —para poder explicar cuando lo preguntaran en la escuela (Sánchez, 2004:156)—, por qué su madre lo abandonó, o no lo puso como prioridad en su vida y lo dejó como herencia a esta desconocida: «Es simplemente que no había recordado a su hijo, pensaba Leo, él no había bastado para salvarla» (165). Una madre a la que incluso se dispone a conocer en profundidad una vez muerta: «En esa investigación póstuma sobre su personalidad en la que su hijo y yo nos habíamos embarcado, me pareció advertir que Poli respondía a las exigencias de la madurez mediante el autocastigo» (154). Sin embargo, el proceso de reconstrucción subjetiva emprendido en la novela se vuelve un intento (que parece imposible) de elaboración de un discurso que anestesie la angustia, una «respuesta tranquilizadora», una «coartada poética», una «muleta» (166-173), que ordene las partes sentimentales y materiales que salieron eyectadas en sus propias vidas —pero sobre todo en la de Leo—, luego de la muerte de Poli. En ese transcurrir de relatos, entre *El sacrificio* de Tarkovski y la trilogía de *Los tres mosqueteros*, la narradora simultáneamente se va constituyendo a sí misma como madre, va comenzando a hacer aparecer y funcionar en ella esa identidad que le era hasta entonces solo ajena. «Ese compromiso me resultaba extraño» (227): contar historias, *como lo hacen las madres* (para, a la vez, decidir comenzar a serlo; pero, no como se espera que lo haga, sino a su modo). Historias que intentan justificar la muerte de la otra madre pero que, a la vez, sin quererlo, van tejiendo la propia relación materno-filial entre Leo y Poli:

La Poli muerta será el objeto de interpretación para quienes arman su experiencia y construyen su subjetividad sobre el terreno que su muerte deja vacante. (...) La narradora y Leo tendrán que desentrañar

la historia del cuerpo y del nombre, disolver sus cenizas, para que la imagen se evapore de la escena y solo ellos dos la ocupen. (Domínguez, 2007:383)

Y así, inmersos en este proceso amoroso, leemos las historias que Poli le inventa a Leo, las que Leo lee en sus revistas y utiliza para asombrar y molestar a Poli, el resentimiento que Leo, ese niño-adulto, tiene respecto de su madre biológica, no solo por haberlo abandonado sino por la vida que llevaba mientras vivía: «Leo detestaba algunos aspectos de la personalidad de su madre. Le seguía reprochando la *falta de seriedad* profesional, a pesar de que Poli nunca había tenido estrictamente una profesión, ni siquiera un oficio» (Sánchez, 2004:149, destacados en el original). Pero también leemos la propia historia de la narradora, negándose primero, eligiendo después y por fin, comenzando a ser madre. Poli lee en ese niño «imposible» las coordenadas que terminan por arrojarla a la maternidad: «El texto transforma una primera escena que podría reducirse en “Yo leo a Leo” en “yo leo con Leo a Poli”» (Domínguez, 2007:390). Es por esto, tal como señala Silvia Rosman, que la novela pone en juego algo no muy presente en los relatos sobre la maternidad: el rol (activo y necesario) que los hijos e hijas desempeñan en esta relación (o para que esta suceda) que, como todo otro vínculo, siempre implica a dos sujetos en mutuo intercambio de aprendizajes: «La maternidad es un lugar al que se llega por un trabajo, resulta una producción, una actividad entre dos personas» (382). La maternidad, según Poli, se elige y se aprende. En este mismo sentido, Domínguez agrega que se trata de una *dobles adopción* que debe ser considerada en sus dos extremos: la adopción de la madre-debutante de su hijo y la adopción que Leo, el hijo huérfano, hace de la madre-sustituta que su madre-biológica-muerta le legó. Así como los desaparecidos «parieron» políticamente a sus madres —padres, hijos y familiares que tomaron en sus manos la lucha social que estos les legaron (Filc, 1997)—, del mismo modo Leo *hace nacer* la maternidad en Poli.

Este vínculo profundamente especial atraviesa distintos momentos perfectamente identificables a lo largo del relato (así como los atraviesa cualquier relación de una madre con sus hijos y de los hijos con las madres).³ Al principio están sumidos en el desconocimiento mutuo: «unos días más tarde no tuve más remedio que preguntarle la edad a Leo»; «ese no sé, era la opinión que Leo tenía de mí» (Sánchez, 2004:74-79).⁴ Más adelante aparece la negación —«es absurdo pero hasta ese momento yo no lo había visto» (44)—; la indiferencia —«Digamos que acceder a la categoría de diálogo con Leo no era tarea sencilla» (79)—; la desconfianza, «¿Qué monstruo horrendo había engendrado Poli?» (139), se pregunta la narradora después de que el chico se dirigiera a su madre como «la difunta». Luego vino la aceptación de la incertidumbre: leen el diario en la casa y es lo único que, al comienzo, los encuentra juntos. Posteriormente, la competencia entre sí (Leo le explica sus reflexiones sobre el universo a Poli que se fastidia por su condición de niño sabelotodo y por la inquietud que esas ideas le provocan); la aceptación de los caprichos (Leo exige frenar el auto para comer hamburguesas una y otra vez); las manifestaciones de cariño —«Me acerqué a él y lo arropé, como supongo que hacía su madre y *como habrán hecho todas las madres desde que el mundo es mundo*» (219. Subrayado mío)—; las peleas reiteradas a la hora de dormir y, finalmente, el acercamiento afectuoso:

Fue una buena señal que cierta vez después de haber estado peleando estúpidamente durante toda la sobremesa (...), me dejara conducirlo del hombro hasta la cama y me permitiera ayudarlo a ponerse el saco del pijama, *no por necesidad sino por gusto, un gesto de comunión física*. (144. Subrayado mío)

Más adelante sobrevino el alejamiento (Poli va a Montevideo y toma la distancia necesaria para comprender por fin que «no podía regresar al país sin niños» (228). Y finalmente, las peleas (mientras vuelven del restaurante y Leo choca sin motivo aparente a Poli con la tabla); el sacrificio (la ida de Poli a buscar leña para poder calentarse en medio del temporal); la mutua elección (decidir quedarse ambos solos en su casa de Solís); el aprendizaje (Poli le enseña a hacer sopa en la escena que es prolegómeno del desenlace), hasta el posterior establecimiento de un nuevo orden (*simbólico* materno —Muraro, 1994—) final: «los viajes habían terminado y comenzaba la etapa de residir». Residir como madre, residir con niños, residir con Leo» (Domínguez, 2007:385).

En esa relación aparecen también tres momentos en los cuales se da una inversión de los roles socialmente estereotipados del vínculo madre-hijo: 1) luego de un reto de la narradora, Leo representa el rol de dueño de casa y manifiesta su poder ante la situación ilegal que los tiene como protagonistas; 2) cuando Leo la atropella con la tabla mientras volvían de su primera cena, la narradora responde con golpes, insultos y reproches «infantiles». Esto sucede después de haberlo aceptado y elegido como hijo y, por lo tanto, haber comenzado a conciencia a ser/hacer-de-madre; 3) en la escena final, el hijo le da de comer en la boca a la madre convaleciente (después de un enfriamiento pos «sacrificio»), la sopa que esta le enseñó —con amorosas indicaciones a hacer—: «Había conseguido una sopa realmente deliciosa, espesa y fuerte, capaz de despertar de su sueño a los difuntos» (Sánchez, 2004:253). O, en otras palabras, capaz de *despertar en ella a su madre Poli*, a la madre que en ella habitaría de ahora en más, esa madre que es otra y que es ella a la vez. Así, a través de intransigencias, de la mutua elección de decidir compartir sus soledades y de transitar juntos el duelo necesario que la desaparición de la madre biológica les impuso, Leo va ganándose poco a poco el afecto de Poli, y ella el suyo, para conformar «alguna forma de comunidad que [los] acepte» (191).

Considero que, en este sentido, sobre la base del imaginario materno reformulado por la emergencia del fenómeno social, político y cultural que significaron las Madres de Plaza de Mayo en nuestro país, socializando la maternidad, volviéndola pública y política, sacándola de la intimidad irreductible del hogar, en *El Dock* también se arriba a la reformulación del esquema familiar: «la paródica familia de veraneo» (118) que conforman Leo, Poli y Kim al final de la primera parte. Para posteriormente expulsar al «padre» y conquistar la *posibilidad de un nuevo vínculo amoroso y equitativo de madre e hijo*. Como dice Nora Domínguez, una «diferencia no jerarquizada» (2007:390), en la cual ambos sujetos son interpretantes.

Madres (y) guerrilleras

La imagen materna que se construye de Felisa en *La casa operativa* es muy distinta de la de las madres de *El Dock*. Incluso, es diferente de la de Poli, la madre guerrillera. En *El Dock* esta madre es una persona que se describe como a la deriva, de gustos cambiantes, sin un proyecto de vida demasiado definido, que se mete a guerrillera sin un motivo fehaciente (o al menos, que sus seres queridos puedan identificar *a posteriori*). Su hijo, de hecho, inventa una historia, según la cual, lo habría hecho por haberse enamorado de un líder guerrillero. Esa historia parece verídica y suficiente durante gran parte de la novela para explicar semejante decisión irreversible, sin embargo, luego Leo dice que no es verdad. Mientras que Felisa, una de las protagonistas de *La casa...*, la madre de Manuel o Iván, a quien él, como hijo de madre desaparecida propone recordar como a una «militante popular» (Feijóo, 2007:283), es una madre «poco convencional» para el ideal materno

de la época, ya que es una *madre guerrillera*, de quien sí conocemos sus convicciones. Pero no por ser una madre guerrillera Felisa deja de hacer «típicas cosas de madre», como, por ejemplo, «sacrificarse» por su hijo. Un acto que Manuel lee como altruista, propio de la *camaradería* que también atravesaba el vínculo madre-hijo. Un acto de cuidado, de amor. Mientras escapaban de madrugada del ataque a la casa donde se alojaban, Iván, con la absoluta inocencia de un niño, le preguntó a Felisa cómo hacía para dormir caminando, ante lo cual, Felisa detuvo su acelerada marcha y le explicó pacientemente a su hijo los pasos que seguirían entonces y cómo llegarían a Buenos Aires. Treinta y dos años después Manuel reflexiona:

¿Podría pensarse que mi madre desperdició esos minutos, que contaban, que valían oro, y expuso nuestras vidas? *Pero no había mezquindad en ese universo. Ése era un mundo de gigantes. Felisa me puso en el centro del tiempo, y sin ningún cálculo, calmó mi inquietud. Ese impulso irracional, loco, imperativo, que impulsó a mi madre a extrapolar la realidad, a ponerla entre paréntesis para darme consuelo, fue la plataforma de amor que pisé de ahí en más, año tras año, para no desprenderme de la vida.* (280. Subrayados míos)

Se trata de una madre que, con este acto visceral, deja una huella de profunda humanidad en ese niño-adulto que en el presente decide recordarla así, en su entrega: «Por eso, entre todos los días de mi infancia, elegí buscar a mi madre en esos días. ¿Dejaré yo una huella semejante? ¿Clara, indeleble y desnuda? ¿Una huella sobre la que mi hijo pueda pisar para recuperar, si la ha olvidado, su estatura humana?» (280). Además de la entrega, del cuidado amoroso permanente brindado por Felisa hacia Iván y de su exigencia de igualdad al interior de su pareja, también esa militante madre fue irreductible respecto de los patrones de conducta establecidos en las dos organizaciones en las cuales militó, dirigidos con particular énfasis sobre las mujeres. Esto se expresa en los cuestionamientos que sus compañeros le hacen a Felisa sobre su vestimenta y en las respuestas reactivas de ella, que no cede al estereotipo masculinizado de mujer guerrillera (Filc, 1997; Cosse, 2010; Sepúlveda, 2016).⁵ Este rol más o menos tradicional que se esperaba de las mujeres, aun de las militantes, se conjuga con el que en el imaginario de la época establecía, para quienes integraban la guerrilla, que si los hijos nacían —y se esperaba que lo hicieran, que las vidas de los militantes los incluyeran y que los varones colaboraran en la crianza (Sepúlveda, 2009)— serían considerados como aquellos que recibirían el legado del mundo nuevo por el cual sus madres y padres luchaban. Estos niños y niñas eran parte, constituían, al *hombre nuevo* (Altieri y Stoppani, 2013): «Estos jóvenes consideraban que la tarea de tener hijos implicaba la responsabilidad de construir un mundo para ellos y de criarlos para que entendieran qué significaba la justicia social» (Filc, 1997:169). En palabras de Isabella Cosse: «la izquierda revolucionaria —peronista y no peronista—, lejos de negar el mandato maternal, lo politizó» (2010:176).

De hecho, la tensión que atravesaba a las guerrilleras, entre su *ser mujeres militantes* y su *rol materno*, aparece contradictoriamente en la novela en la conversación que entablan Felisa y Dardo durante la primera noche en la casa. En un principio el narrador señala el placer que expresa su madre por tenerlo cerca, pero esta idea no se dice explícitamente, sino que aparece camuflada bajo la manifestación de la eventual tranquilidad o «cobertura» que les da un niño en la casa. Felisa elige esta formulación para referirse a la presencia de su hijo porque es la que más se ajusta a lo que diría *como militante*, rol que, en este caso, excluye al de *madre*. Pues no sería tomado a bien que exprese sencillamente *la alegría de tener a su hijo cerca*. Según el narrador,

«su amor de madre pasa, así, por ser una táctica» (Feijóo, 2007:63). Ante lo cual Dardo responde que es verdad, la presencia de Iván les da mayor cobertura, no obstante, él no lo hubiera llevado (Feijóo, 2007). En ese momento Felisa estalla y su *sentir materno*, pero también su *convicción militante* la convierten en una defensora sin cuartel de su doble agencia:

—Te aclaro una cosa, Dardo [cambia el tono y la apelación pasa de apodo a nombre de guerra] —dice con voz ronca—. Sobre mi hijo decido yo. Mi marido está preso, así que considerame doblemente responsable. O doblemente irresponsable, considerame como carajo se te dé la gana. Dijiste una gansada enorme porque se nota que no tenés hijos. Un compañero con hijos se mordería la lengua antes de decir algo así, Tordo. Te lo aseguro. (...)

—No es un punto de vista, nada más —Felisa se inclina hacia él, rabiosa—. Es un punto de vista patriarcal; un compañero puede ir a una cita con su abuelita en silla de ruedas sin que nadie lo cuestione, pero una compañera no puede decidir sobre su hijo. (64-65)

Así, Felisa no solo defiende su rol de madre y su legítima potestad de decidir sobre su hijo, sino que también señala la diferencia sustancial entre lo que significa ser un(a) militante con hijos o sin ellos. Y yendo aún más allá de los estereotipos femeninos instalados también al interior de la guerrilla (Sepúlveda, 2009; Cosse, 2010), se manifiesta contra la visión patriarcal imperante respecto de las mujeres y la diferenciación que esta implica, en cuanto a lo que suele opinarse sobre lo que ellas hacen o dejan de hacer en relación con su familia. Además, transgrede el espacio de lo privado (Filc, 1997) que es el reducto al que se condenó históricamente a la maternidad en nuestras sociedades capitalistas-patriarcales y la instala como parte de una discusión política y de una vida pública que ella está legítimamente en condiciones de ejercer, en su calidad no de militante sin más, sino de militante y madre o de militante madre. En este pasaje también expone su vida personal, manifestando que su compañero está preso,⁶ y reforzando con ello su autoridad incuestionable sobre la vida de su hijo. Aparece entonces en Felisa un conflicto de identidades y pertenencias que Sandra Gasparini define como *contrapuestas* y que anticipa el estallido de roles que producirá la relación familiar que descubrirán entre sí, Felisa y Celeste: «la lógica del adentro y del afuera de la organización, de la casa, del grupo. Se desplazan como en dos dimensiones simultáneas que, en la lógica taxativa de la militancia, no admiten lugar» (2020:97) Asimismo, la reactividad de Dardo, responsable del operativo, respecto de la maternidad de Felisa, también pone en cuestión una idea difundida entre los militantes setentistas, como fue la de una cierta crianza comunitaria de los hijos.⁷

Más adelante en el relato se vuelve a evidenciar la *mixtura de las esferas de lo privado y lo político* (Cosse, 2010). Dardo señala el peligro que una posición como la de Felisa implicaría para la organización, a la cual se refiere a través de *metáforas maternas*:

Estamos mezclando lo personal con lo político —dice, pero en sus palabras suena una nota falsa. (...)
Felisa habló como madre y él como militante. (...) Si admite que Felisa habló como madre tiene que aceptar que la maternidad no está subordinada a la militancia, que responde a otras reglas y a otra lógica. Pero él no puede admitir eso. (...) A Dardo esta soledad de Felisa lo agravia porque denuncia su actitud refractaria hacia lo colectivo. Le cuesta admitir que un compañero se sitúa por fuera de la organización para criticar. (...) Piensa que para criticar, se critica desde adentro, en *familia*. Yo estoy adentro, piensa, *en el vientre* de la ballena, que *calienta y protege*. (Feijóo, 2007:70-71. Subrayados míos)

Esta metáfora materna y familiar con la que Manuel se refiere al pensamiento de Dardo respecto de la organización es llamativa porque aparece en reiteradas oportunidades en la novela. Se trata de una percepción generalizada que tienen los militantes respecto de las organizaciones políticas de la época, como una *madre protectora* (que a veces falla en su rol). Felisa piensa, por ejemplo, que no posee ese «cordón umbilical» (79) que la conectaría con la camaradería y la fraternidad que sí poseen sus compañeros del PRT, tanto es así que decide irse e ingresar a las FAR. Luego, ante el temor por el compañero que cayó preso y era el único nexo de la casa operativa y sus habitantes con la organización, se debaten sobre la posibilidad de delación: «Por un momento, los cuatro están embriagados *en esa atmósfera sagrada, saturada de historia, de sueños, preñada de destino. La orga no cobija traidores*, ha dicho Miguel. Contra esa frase, que los encierra súbitamente en un útero único, se revuelve Felisa» (166. Destacados en el original).

En este sentido, la tensión que experimenta Felisa (en quien conviven dos identidades o agencias —madre y militante— que parecen superponerse: la madre-individual se enfrenta con la madre-organización) es uno de los núcleos centrales de la novela. Al respecto, María José Punte sintetiza que

Felisa además de militante es madre, y aunque finalmente deba dejar a su hijo, la novela se centra en ese momento en que ella tiene que *lidiar con ambos roles, sin perder la eficiencia en ninguno de los dos*. La imagen que devuelve el texto es la de una *mujer que acepta la complejidad, sin cuestionarla, pero viviéndola de manera plena*. El texto de Feijóo se ocupa de mostrar todos aquellos rasgos de ligazón con lo humano y cotidiano, no para rebajar la calidad heroica del tipo del o la militante. (2007:7. Subrayados míos)

Así, Felisa acaba por considerar que la organización produce una «masacre de lo personal» (Feijóo, 2007:80) a la cual ella decididamente se niega, opta por intentar ser, de hecho, una madre hasta las últimas consecuencias y de conciliar su mundo militante y su mundo individual. En efecto ocurre que, al llevar a su hijo al operativo, le otorga a este *otra identidad* que lo excluye del espacio de la infancia o que, en realidad, inserta su mundo infantil en un mundo adulto (y clandestino), lo mete dentro del vientre de la ballena:

En los días que pasé en Rosario no era un chico. Era uno de ellos. Era Iván Illich (...) tenía *un nombre de guerra y una casa operativa*. Era parte de aquellos alrededor de los cuales el mundo giraba. (...) Éramos de otra estirpe. (...) Yo fui uno de ellos. Tuve ese privilegio. (281-282. Destacados en el original)

De hecho, Iván Illich es un niño que juega con balas, aunque su madre le diga que son «tornillitos» (195). Y el hecho de cambiar de identidad no altera el vínculo madre-hijo que parece estar constituido sobre otro tipo de cimientos: «Había dejado de ser Iván Illich, nuestros días allí habían terminado y yo no debía volver a mencionarlos. Pero seguía siendo el hijo de mi madre» (279).

De este modo, a través de una serie de tensiones que explora la novela (como la (im)posibilidad de conciliar la maternidad con la militancia, en tanto expresión de la tensión entre lo personal y lo político que atravesó la izquierda setentista), aparece *reformulado el esquema de familia*. También por el encuentro fortuito en la casa operativa de la madre y la tía de Manuel, es decir de Felisa con su cuñada (la compañera de su hermano, Josecito), Celeste. Así, el dinámico narrador, una vez develado el secreto del vínculo filial existente entre Felisa y Celeste, comienza

a denominarlas «mi madre [y] mi tía» (214). Sobre este inesperado e incipiente *nuevo modelo de familia* basado en los lazos de camaradería y atravesado por la convicción política que transforma incluso los vínculos preexistentes —algo que en efecto sucedió entre los militantes setentistas—, reflexiona Felisa: «este hermano mío del que seguía los pasos, (...) *está en el destino, en la época en la que nos toca vivir. ¿Cómo hubiera sido, de qué manera, ser hermana de tu hermano en tiempos comunes?*» (219. Subrayados míos). De estos nuevos lazos de parentesco construidos al interior de la organización guerrillera (reforzados por la clandestinidad) se siente parte integrante Iván. Él lo llama «cofradía trashumante» y la define, en tanto niño, lúdica y alegremente:

De haberlo dibujado en esa época, hubiera hecho un metegol, con dos delanteros: mi madre y Julián (que valía más porque no estaba presente), en el medio campo el responsable y en la defensa los compañeros, que *eran nuestro equipo y nuestra familia, eran tíos, hermanos, primos; eran íntimos y a la vez eran intercambiables. No permanecían, pero me gustaban todos por igual. No tenía preferidos. (...) Mi madre me había dicho en tono perentorio, con una mirada elocuente que me tocó el alma, que confiara en los compañeros, únicamente en ellos y por completo, y yo confiaba. Con ellos estaba seguro. Era feliz en esa «cofradía trashumante».* (170. Subrayado mío)

En este sentido podemos concluir que, con su texto, tal como señala Peller, Manuel/Iván realiza «una interrogación crítica sobre las circunstancias en que se desarrolló su infancia y a la vez un rescate de la figura de la familia que, así y todo, en clandestinidad, con nombres falsos y estrategias de ocultamiento, construyeron los integrantes de aquella casa» (2014:13). Pero esa «cofradía trashumante», tal como Iván define a *su familia*, que había logrado traspasar los lazos sanguíneos para erigir vínculos filiales sobre la base de compartir un mismo ideal en miras a una nueva sociedad, lamentablemente no sobrevivió.

Algunas conclusiones

En síntesis, vemos cómo los vínculos familiares fueron reformulados por las experiencias guerrilleras previas a la dictadura; reformulación que, paradójicamente, no aniquiló el gobierno *de facto*, sino que prolongó reconfigurándolos. Tal como señala Judith Filc: «Las medidas de la dictadura tuvieron como consecuencia tanto el fortalecimiento de los vínculos familiares como la fusión de lo familiar y lo político en la lucha por la supervivencia» (1997:168). Y agrega más adelante algo que resume la experiencia de Manuel/Iván con su madre y sus compañeros, pero también podría incluso ser pensado para la relación que establecen en *El Dock*, Leo y Poli: «La vivencia de una causa y un peligro compartidos también creó un lazo especial entre los militantes» (169). Como sabemos, ni Leo ni Poli son militantes, pero la vivencia de una misma causa peligrosa —por la ilegalidad de esa adopción y la soledad acechante— «que hizo saltar la serie del azar» los arrojó a la «experiencia compartida de una contingencia amorosa» (Domínguez, 1996:267). Y en este sentido, al igual que sucedió al interior de los organismos de derechos humanos de posdictadura, lo que une a esta nueva familia en ciernes es la *historia verdadera* de la madre muerta Poli que intentan reconstruir en pos de explicar su trágica e inesperada realidad; y al hacerlo, la nueva madre-amiga Poli y Leo, el hijo huérfano en busca de una Poli que lo materne, construyen las bases de su propio vínculo madre-hijo.

Finalmente, las novelas muestran estas reconfiguraciones familiares —con particular énfasis en la función materna— tanto predictadura (*La casa...*) como posdictadura (*El Dock*, leído

metafóricamente con vistas a lo que ocurría en los inicios de los años 90 en los organismos de derechos humanos —H.I.J.O.S., Familiares— a partir del proceso iniciado por Madres y Abuelas). Estos, al calor de su lucha por la aparición con vida, la memoria, la verdad y la justicia fueron conformando *nuevos modelos de familia*. Lo mismo que ya habían hecho sus propios hijos, madres, padres o nietos al interior de las organizaciones guerrilleras, trascendiendo y resignificando las relaciones de parentesco. En este sentido es que la novela de Feijóo a través del relato de los hechos, pero sobre todo a partir del discurso de Manuel-Iván, se inserta en los relatos de memoria de la época. Apareció 14 años después que la novela de Sánchez, durante la primera década de los 2000, cuando la reivindicación de la militancia setentista era un eje de debate público en disputa, en pos de la configuración de un legado nacional. Así es que interviene y toma posición al igual que lo había hecho *El Dock*. En esta se metaforizan los avatares del proceso de *reconstrucciones filiales* de posdictadura en la década del 90; por esto la propuesta de una familia alternativa es central, aunque lo hace de un modo más oblicuo e intimista que en el relato de Feijóo.

Sobre el efecto político de la novela de Sánchez, Nora Domínguez (2003) señala que se ubica directamente en la vereda opuesta del Estado argentino, constituyéndose como un reclamo hacia él y, a la vez, como la exigencia de una *compensación necesaria*: la reconstrucción de la identidad, la sepultura de los cadáveres. De igual manera, la adopción de Feijóo —una ex detenida desaparecida— de la voz y la perspectiva de un niño para narrar, también se ubica en la posición de quien reclama por las muertes y desapariciones del terrorismo de Estado, y busca reconstruir positivamente el legado de una madre militante. Si la opción por la militancia en el caso de Poli, no tenía una justificación del todo aceptable, en Felisa se manifiesta como todo lo contrario. Además, a diferencia de otros textos de la llamada «literatura de hijos» (Dalmaroni, 2004; Dema, 2012; Peller, 2014) —escrita por ellos, no por una ex militante como Feijóo— esta novela no le reclama a su madre, sino que opta por reivindicarla. No obstante, en ambos procesos narrativos (reivindicación o denostación), los dos hijos logran llenar los vacíos de su propia historia, reconstruir su identidad y reconciliarse con la madre.

Notas

1 «Para delimitar los que escriben la NNA, me referiré a 1960 como una fecha frontera, bisagra: el más tardío y el más temprano año de nacimiento que comparten dos grupos generacionales: el de militantes y el de posdictadura» (Drucaroff, 2011:61).

2 Feijóo fue sin dudas una protagonista adulta de la «generación de militancia» setentista, nació en 1944 y su biografía está signada por ser una ex presa política durante dos dictaduras distintas (1971-1973 y 1976-1979), luego se exilió en Suecia hasta 1983 que retornó al país. Mientras que Sánchez nació en 1958 y pertenece a los que Drucaroff considera como los más jóvenes de esta generación.

3 El término aquí no es utilizado en sentido biológico, sino filial, es decir, refiere a quien sea que desempeñe la función materna.

4 Todas las notas subsiguientes corresponden a la novela *El Dock* (2004).

5 «Con pantalones bolsudos, polleras largas y blusas hasta el cuello *no me veo, no sabría cómo mierda actuar si me para la yuta*. Había hablado con confianza, desenvuelta, creyendo que las objeciones de los compañeros tenían sus raíces en la seguridad. Si me lavo la cara y me ato el pelo, pierdo fuerza, como Sansón —dijo Felisa a las carcajadas—; la mitad de mi instinto se va al carajo» (Feijóo, 2007:76-77, destacado en el original). Es llamativa la similitud de este pasaje de la novela con un testimonio de una ex militante del PRT-ERP (la misma organización en la que Felisa militaba en ese momento del relato), recabado por Sepúlveda: «siempre anduve con polleras muy cortas. Nunca asumí el papel jean, camisa, botitas de gamuza y morral verde, ¡jamás de la vida!» (2016:80).

6 Sobre las situaciones de las militantes madres que se quedaban solas porque sus compañeros caían presos, Patricia Sepúlveda señala que: «este elemento estructurante de la subjetividad [la maternidad] constituyó una puerta de acceso o de realización de la posibilidad militante. Incluso en lo referente a la entereza y fortaleza con que se ven las propias militantes constituye una característica de “la esposa y madre” que se pone a la cabeza de la familia cuando su compañero flaquea, o cae preso (...) se generó una *maternidad militante*, dado que ésta no se vivió en la mayoría de los casos como una situación que obturaba la participación, sino como parte de un proyecto político-social trascendente» (2009:31. Subrayados míos).

7 Esta imagen de *familia colectiva y plural* o de *maternidad socializada* —tal como hicieron las Madres años más tarde—, que no por ello borra los conflictos propios de la maternidad en términos individuales, es manifestada por el testimonio de una militante de la época recogido en un artículo de Altieri y Stoppani: “compartías todo, nacía el bebé y era el bebé de todos (...) todo era de todos, la casa era de todos, la comida de todos, los libros eran de todos”. Esta experiencia se intensificaba en las parejas que vivían en casas operativas o de forma clandestina “ese hijo era parte de esa casa y era hijo de todos, y todos lo cuidábamos, era nuestra familia. No solo internamente sino para el barrio donde vivíamos” (2013:11).

Referencias bibliográficas

- Altieri, M. y Stoppani, N.** (2013). Revolución y Pasión, la militancia y las relaciones interpersonales en los 70. *X Jornadas de Sociología*, 1 a 6 de julio de 2013. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-038/266>
- Bellucci, M.** (2000). El Movimiento de Madres de Plaza de Mayo. En Gil Lozano, F.; Pita, V. y Ini, M. (Eds.), *Historia de las mujeres en la Argentina. Colonia y siglo XIX* (pp. 267–287). Siglo XXI.
- Cosse, I.** (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Siglo XXI.
- Cortés Rocca, P.** (2014). Sobre *El Dock* de Matilde Sánchez. En Niro, M. y Bentivegna, D. (Eds.), *La república posible: 30 lecturas de 30 libros en democracia* (pp. 97–103). Cabiria.
- Dalmaroni, M.** (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960–2002*. Melusina.
- Dema, P.** (2012). Identidades y desidentificaciones en la literatura y en el cine de los hijos de desaparecidos. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, Argentina. En Basile, T. y Foffani, E., (Dir.). *Actas 2012*. La Plata: UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1844/ev.1844.pdf
- Domínguez, N.** (1996). El desorden materno. Sobre *El Dock* de Matilde Sánchez. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, (43), 263–267. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/22>
- Domínguez, N.** (2003). Salidas de madre para salirse de madre. *Revista Iberoamericana*, LXIX(202), 165–181. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5692>
- Domínguez, N.** (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo.
- Drucaroff, E.** (2002). Por algo fue. Análisis del «Prólogo» al *Nunca Más*, de Ernesto Sábato. *Tres Galgos*, (3), 20–35.
- Drucaroff, E.** (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Feijóo, C.** (2007). *La casa operativa*. Planeta.
- Filc, J.** (1997). *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura*. Biblos.

- Gasparini, S.** (2020). Casas y memoria: rutas del espacio y el miedo en la narrativa argentina contemporánea. En Gasparini, S. (Ed.), *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia* (pp. 87-98). Argus-a.
- Muñiz, G.** (2006). El Dock de Matilde Sánchez: la escritura como rito mortuario. *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura*, 22(1), 83-91.
- Muraro, L.** (1994). *El orden simbólico de la madre*. horas y HORAS.
- Peller, M.** (2014). Memoria, infancia y revolución: Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura. *VIII Jornadas de Sociología*, Universidad Nacional de La Plata, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf
- Punte, M.J.** (2007). De la Sociedad de Beneficencia a Montoneros. El rol del peronismo en la conformación de los sujetos políticos femeninos. *Primeras Jornadas de Debate sobre Literatura Latinoamericana y Estudios de Género*, 26 y 27 de octubre, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. http://cedinpe.unsam.edu.ar/sites/default/files/pdfs/de_a_sociedad_de_beneficencia_a_montoneros.pdf
- Rosman, S.** (2003). The Legacy of a Decision: Militancy and Motherhood in Matilde Sánchez's El Dock. *Modern Language Notes*, 118(2), 455-465.
- Sánchez, M.** ([1993]2004). *El Dock*. Seix Barral. 10.1353/mln.2003.0049
- Sepúlveda, G.P.** (2009). Mujeres, Militancia y género en los años '70. *Segundas Jornadas Nacionales de Historia Social*, 13, 14 y 15 de mayo de 2009, La Falda, Córdoba. En Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9734/ev.9734.pdf
- Sepúlveda, G.P.** (2016). Relatos de militancia femenina en los años '70, cuando todo pareció a punto de cambiar. *Revista Testimonios*, V(5), 66-89. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/index>
- Strejilevich, N.** (2006). *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Catálogos Print.
- Vallejos, E.** (1989). *Por amor a la libertad*. Dialéctica.

Poéticas del embarazo y la lengua materna para América Latina: Ana Cristina Cesar y Tamara Kamenszain

LUCIANA DI LEONE Universidade Federal do Rio de Janeiro / Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Brasil / ORCID 0000-0002-4944-5903 / luciana.dileone@letras.ufrj.br

Resumen

La interpretación de la tradición literaria y la formación de un canon suelen sostenerse en la definición de una identidad, una marca autoral, un estilo particular y en una dinámica de herencia. En el caso de la literatura latinoamericana y su tradición, esta definición de identidad se mostró insuficiente, o inoperante, ya en las formulaciones de sus pensadores más conocidos como Octavio Paz, Ángel Rama o Antonio Cándido. En este texto pretendo mostrar, como uno de los modos más interesantes de contraponerse a la lógica identitaria, autoral y hereditaria, la fuerte presencia de textos poéticos contemporáneos que trabajan en torno a los problemas de la lengua materna —en lugar de una lengua nacional, el balbuceo, la lengua in-fante; del cuerpo materno o gestante— que contiene en sí la alteridad y la apertura; y una economía del cuidado y de la casa, vida doméstica y convivencia; y no del lucro. Para ello, propongo la lectura de algunos textos poéticos que nos permitan observar esta otra economía poética, como los de Ana Cristina Cesar y Tamara Kamenszain. Por último, y con el apoyo de la poesía de Roberta Iannamico, se señala la importancia de no entender estas experiencias como matrices de sentido totalizantes.

Palabras clave: Ana Cristina Cesar / Tamara Kamenszain / poesía latinoamericana / embarazo / lengua materna

Poetics of the pregnancy and the mother tongue for Latin America: Ana Cristina Cesar e Tamara Kamenszain

Abstract

The interpretation of the literary tradition and the formation of a canon are usually based on the definition of an identity, an authorial brand, a particular style and their heritage dynamics. In the case of Latin American literature and its tradition, this definition of identity was shown to be insufficient, or inoperative, already in the formulations of its best-known thinkers like Octavio Paz, Ángel Rama or Antonio Cándido. This text intends to show as one of the most interesting ways of opposing identity, authorial and hereditary logic, the strong presence of contemporary poetic texts that work around the problems of the mother tongue —instead of a national language, a babbling, an in-fance language; of the maternal or pregnant body— which contains otherness and openness; and an economy of care and of the house, domestic life and coexistence; and not for profit. To do

Recibido: 27/3/2022. Aceptado: 21/6/2022

Para citar este artículo: di Leone, L. (2022). Poéticas del embarazo y la lengua materna para América Latina: Ana Cristina Cesar y Tamara Kamenszain. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0075 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0075



this, I propose the reading of some poetic texts that allow us to observe this other poetic economy, such as those by Ana Cristina César, Tamara Kamenszain and Roberta Iannamico.

Key words: Ana Cristina Cesar / Tamara Kamenszain / Latin American poetry / pregnancy / mother tongue

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos.
Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. É difícil escondê-los no meio dessas letras.
Então me nutro das tetas dos poetas pensados no meu seio.

Ana Cristina Cesar, *Inéditos e dispersos*.

Si pensar en la poesía latinoamericana, más allá de los parámetros nacionales, lingüísticos, identitarios o de sangre, continua siendo una tarea urgente para la crítica literaria, quizás una de las formas de llevarla a cabo sea comenzar por observar otros modos de definirla que ya están presentes en ella, o sea, parámetros no nacionales, no lingüísticos, no identitarios, no sanguíneos que la constituyen. ¿Cuánto de cuerpo se sobrepone a los nombres, cuánta desidentificación a la identidad, cuántos otros fluidos a la sangre? Salir de los nombres, meterse en y con el cuerpo, dejar al Padre, entrar en y con la madre, tal vez sean modos de encontrar otros vínculos y otras políticas para pensar la poesía latinoamericana.

El poema de Ana Cristina Cesar que sirve de epígrafe parece ser una buena puerta de entrada para pensar no solo en una intercambiabilidad entre el deseo corporal y el deseo de escribir, como ya señaló Florencia Garramuño (2009:166), sino también para repensar las relaciones literarias y la tradición poética no como basadas en una lógica de la herencia y el nombre del autor, sino a través de la abertura y del cuerpo femenino y su capacidad nutritiva. El poema nos permite pensar en las relaciones poéticas no como una genealogía, sino como una economía, una práctica, una convivencia.¹

En este texto propongo pensar la tradición poética latinoamericana desde la perspectiva de la maternidad en tanto una experiencia de los límites del sujeto que tiene lugar en el materno, en la convivencia con otro, en el (com)partir de los cuerpos, en la ética del cuidado. Entre los muchos poetas que muestran en sus textos formas de relación no verticales y no identitarias asociadas a esa experiencia, me detendré aquí en las representaciones poéticas de Ana Cristina Cesar —en lo que nombro como una «poética del cuerpo embarazado»— y sobre los de Tamara Kamenszain, en lo que llamo una «poética de la lengua láctea». Por último, y con el apoyo de la poesía de Roberta Iannamico, se señala la importancia de no entender estas experiencias como matrices de sentido totalizantes.

América Latina: experiencia de los límites de la lengua y el cuerpo

Sabemos que la interpretación de la tradición literaria y la formación del canon, fundamentada en términos patriarcales, partiendo de la lógica de la herencia, del estilo propio como herencia

de un bien o marca que pasa de un autor, de un nombre o de una firma a otra y que sustenta la búsqueda de definiciones identitarias de la estética, ha sido la más corriente, pero también la más discutida, en las últimas décadas, quizás en el último siglo. Criticada, a veces, a través de un gesto maniqueo que reivindica la innovación y la sorpresa formal como superación, y otras a través del planteo de formas de relacionarse con el mundo y con sus escritos a partir de un gesto temporalmente heterogéneo —anacrónico, borgiano— que derrumba la unidireccional del «desarrollo», no aceptando el legado como un hecho, tiene como objetivo abolir la herencia inscrita y la letra o la «letra muerta».²

En el caso de la literatura latinoamericana y su tradición, la definición de identidad ya se presentaba como un problema en los análisis críticos más conocidos. Tanto Antonio Candido como Ángel Rama —para mencionar dos intérpretes emblemáticos—, aunque buscando con insistencia una posible definición de lo que sería la literatura brasileña o latinoamericana, leyeron la modernidad que se daba de este lado del mundo a partir de un dispositivo conceptual que tuviera en cuenta el contacto con otras tradiciones, en el que la innovación y el regionalismo convivieran, en el que lo extranjero y lo local no fueran contradictorios. Pero, a pesar de su preocupación por estas particularidades derivadas de los encuentros culturales, ambos críticos pensaron en el desarrollo (dialéctico) de la literatura nacional o local a partir del trabajo de los escritores sobre lo ya escrito, sobre un legado, generalmente occidental, generalmente de similitud lingüística (que dejó afuera de «su propia tradición» y «su herencia» textos de otras lenguas y que, entre otras cosas, dificultó cualquier contacto entre Brasil y el resto de América Latina). Aunque con más sutilezas, el ideal desarrollista no escapó a la definición de cultura.

Sin embargo, cuando la servilleta de la historia se dobla del lado de las migas, queda claro que, para Occidente (y para el occidente en nosotros), América Latina no siempre ha sido un lugar de desarrollo, sino el otro monstruoso a ser desertificado,³ excluido o domesticado para, a partir de ahí, hacer crecer la cultura europea. En este sentido, Raúl Antelo (2008) dice que América Latina no sería una herencia ni un vástago de Occidente, sino su Otro. Es, en sí misma, una experiencia del límite. No como algo que pueda definirse en términos ontológicos o sustanciales, sino como una experiencia que se realiza en el lenguaje y en la cultura, un modo de enunciación, no un enunciado. Y, siendo una experiencia del límite, es la experiencia del contacto, la abertura, y la contaminación.

Así lo sugiere Georges Bataille (1931) en su respuesta a la encuesta sobre América Latina que el editor de la revista *Imán* realizó con algunos intelectuales europeos. Bataille llama la atención sobre la importancia de mirar, en estas vastas regiones del mundo entonces poco exploradas y que tanta curiosidad provocaban, no las costumbres locales, sino los elementos de estas culturas que serían susceptibles de corromper y destruir precisamente tales tradiciones, como «los fermentos tenaces que amenazarían recíprocamente con corromper las costumbres de otras partes del mundo aparecerían como elementos irreductibles» (Bataille en Antelo, 2008:32). Sin entrar en el campo batailleano que busca principalmente el elemento sacrificial azteca en América, la pregunta que su intervención ayuda a plantear es: ¿de qué manera se podría mantener la idea de América Latina como amenaza que desestructure una tradición estética basada en la herencia patrilineal? ¿Qué elemento de América Latina es capaz de corromper tenazmente los ideales de las costumbres e identidades locales o particulares, y su contraparte en el exotismo, que sustentaba todo contacto intercultural propuesto desde y por Occidente? ¿De qué manera esta experiencia fronteriza latinoamericana pone en juego y en jaque todo

un paradigma de pensamiento, una tradición de construcción unidireccional de relaciones de dominio, políticas, económicas, estéticas? Y, en este sentido, ¿hasta qué punto la lengua latinoamericana puede ser este elemento corrosivo? ¿En qué literatura, en qué poseía podríamos encontrar este «fermento tenaz» latinoamericano?

Como Rama y Cándido, otro fuerte moderno, Octavio Paz, interrogó y reivindicó una identidad y una literatura latinoamericanas, definidas principalmente por rasgos diferenciales, novedosos e inventivos en relación con el canon europeo heredado. Sin embargo, en un curioso artículo intitulado «¿Poesía latinoamericana?» (1968), publicado en la revista *Times*, la particularidad de esta poesía parece residir menos en su novedad formal y más en un gesto —un uso subversivo— del lenguaje. No se trata entonces de un trabajo positivizante y lucrativo sobre la herencia lingüística y poética, sino una especie de gasto apasionado, esa partícula de fermentación y deterioro que ya había convocado Bataille. Dice Paz: «El español para los suramericanos es nuestro y no lo es. O más exactamente: el idioma es una de nuestras incertidumbres. A veces una máscara, otras una pasión, nunca una costumbre» (1994:72).

La negatividad, la incertidumbre de la identidad, la experiencia del límite definen, para Paz, lo latinoamericano. No sería interesante repetir la lista de nombres de poetas valiosos por su negatividad, ni la distinción que el autor persigue basada en el elemento específico de ser español, y mucho menos respaldar la idea de que los poetas españoles tendrían una posición reverente hacia la lengua mientras que los nacidos en tierras americanas una subversiva o crítica. No interesa porque, en la propia definición de Paz, lo latinoamericano escapa de la idea misma de territorio o lugar geográfico, inclusive contra la partida de nacimiento. Nacer en el territorio de América Latina no garantiza la experiencia latinoamericana. Lo latinoamericano sería una forma de enunciación, un uso de la lengua, de una lengua que nunca se posee, y que por eso cuestiona la idea de que hay dueños de lenguas. Entonces, aunque tropiece una y otra vez en la construcción de un canon nominal, Octavio Paz encontrará esta minoría enunciativa y antimoderna del lenguaje, paradójicamente, en los escritores hoy más canónicos del modernismo: en Borges y su biblioteca los fantasmas; en Huidobro y su ángel caído Altazor; en el Neruda, no de los poemas nacionalistas, sino de su libro, paradójicamente más y menos geográfico, *Residencia en la tierra*. Para Paz habría allí otra respuesta a Occidente y a la modernidad, en la voluntad de encontrar un tiempo anterior al tiempo, una antigüedad anterior a la historia: «no es Chile ni tampoco la América precolombina; es una geología mítica, un planeta en fermentación, putrefacción y germinación: el amasijo primordial. Vida no intrauterina sino intraterrestre: *el tiempo que debajo del océano nos mira*» (1994:73); o en Cesar Vallejo y su libro *Trilce* sobre maternidad y orfandad. Dice Octavio Paz:

¿Quién es ese huérfano? Aquí confluyen el americanismo, el marxismo y el cristianismo: el hombre desposeído de América Latina, el proletariado, la clase internacional sin tierra ni patria y la víctima abandonada por el padre, el hombre como Cristo colectivo. La madre de este huérfano universal es una «muerta inmortal». Una muerta que no es ni la Iglesia ni la Historia ni la tierra: «el placer que nos engendra y el placer que nos destierra». No hay tierra, no hay entierro. Hay exilio. (73)

Aquí llegamos al problema que interesa plantear: tanto para pensar en Neruda como para pensar en Vallejo como «modernos antimodernos», Paz —el patriarca— necesita pensar en madres,

madres que no están, en ausencia. Porque la declaración de orfandad latinoamericana —necesaria porque todavía tenemos que «independizarnos» de las llamadas culturas centrales— no implica obligatoriamente la búsqueda de otro origen, ni de otra fundación. Paz hace un llamado a una «fundación por la palabra» (1994:74), pero ¿qué palabra es esa del balbuceo, del tartamudeo, de la in-fancia? ¿Una efervescencia, una fermentación que tanto echa a perder como hace crecer y nutre? Este germen subversivo, que al mismo tiempo «estropea» los sólidos límites de la identidad, el lenguaje y el cuerpo, y los abre para mostrar que han estado abiertos desde un principio, pueden ser leídos en los lugares menos programáticos de las interpretaciones nacionales, allí donde se presta atención a trazos laterales de un poeta, como se ve en Paz; pero también en las lecturas de Antonio Candido de aquello que él ve como una poesía de poca importancia o de poca calidad estética, o en una lectura de la transculturación propuesta por Ángel Rama más abierta.⁴

Sin embargo, ¿qué pasaría si miramos a las madres «presentes», en lugar de atender exclusivamente a la identidad del exiliado? ¿Qué identidad se dibujaría para América Latina? Si miramos de forma directa a parte de la producción poética de mujeres que se vuelva sobre la experiencia de la maternidad, esos gérmenes subversivos dejan de ser momentos sugeridos y se vuelven eminentes. Su carácter metafórico, va ganando espacio y cuerpos. Podríamos detenernos, a partir de allí, en la lectura de diversos textos de Gabriela Mistral o Alfonsina Storni, de Rosario Castellanos, de María Auxiliadora Álvarez, de Adélia Prado, o aun en muchísimas poetas más jóvenes que insisten en traer figuras de madres e hijos y relaciones variadas de convivencia; pero tomemos apenas dos que nos permiten observar dos momentos singulares de esa identidad abierta para la poesía: Ana Cristina Cesar y los cuerpos embarazados de su producción, y Tamara Kamenzain y una lengua láctea, en *El eco de mi madre*.

Poética del cuerpo embarazado: Ana Cristina Cesar

Desde hace tiempo la crítica señala, de forma pertinente, la importancia que tiene el cuerpo en la escritura de la poeta Ana Cristina Cesar, pero pocas veces se ha llamado la atención sobre la importancia de la maternidad y el cuerpo materno en su trabajo, un cuerpo ineludiblemente heterogéneo y abierto, especialmente en el embarazo y la lactancia. Pensemos en, además del ya mencionado «Enquanto leio», otro ejemplo que podríamos llamar «inaugural»: el primer «poema» publicado en el libro *Inéditos e dispersos* (1986), en realidad, una historieta de diez cuadros. Un no poema. *Inédito y dispersos* fue organizado póstumamente por Armando Freitas Filho siguiendo una secuencia estrictamente cronológica, aunque quizás esta historieta sea la excepción, ya que su fecha de confección se desconoce. Sin embargo, si no sabemos esa fecha, ¿por qué abrir el libro con ella? ¿Acaso porque se asocia una historieta con algo infantil, entonces serían más antiguos? ¿O porque no «encajan» en medio de los poemas? ¿Porque iban a «cortar la poética por la mitad» si se los pusiera en otro lugar del libro? ¿Porque son «exteriores» y estarían como por fuera de la escritura? Estas preguntas no pretenden encontrar respuestas, sino hacer más interesante la ubicación «inaugural» y «primordial» que esta historieta acaba por ganar. Un doble comienzo, dudoso, irracional, una experiencia del límite, un «amasijo», que —como veremos— reverbera en la propia historia que cuenta.



Imagen 1. Dibujo 1. (Cesar, 2013:128)⁵



Imagen 2. Dibujo 2. (Cesar, 2013:129)

«Érase una vez —dice Ana Cristina, replicando el tono de los cuentos infantiles y sus personajes— el Conde Del Mar que tenía un rey en la panza» (imagen 1).⁶ La imagen literaliza la letra, la frase coloquial del portugués: el Conde es dibujado con un rostro cínico y un embarazo avanzado, mostrando la paradoja de la frase que, para significar egocentrismo, llama la atención sobre la presencia no de un yo reduplicado sino la de un cuerpo en otro. El segundo dibujo, replicando el primero, dice: «Érase una vez la princesa Anabela que decidió pincharle la panza al conde» (imagen 2). La figura de Anabela continua trastocando estereotipos, ya que es ella quien fuerza el «nacimiento» del Conde, con «un gran alfiler de pañal de bebé», explotando el ego/otro.

El «nacimiento» del rey, extremadamente violento e intervenido, como suele ocurrir en los nacimientos medicalizados donde es generalmente un médico el que opera esa violencia. Anabela perfora el vientre del conde mientras duerme, «entrando de puntillas» al aposento. Resulta ser un parto muy oscuro, una explosión de humo negro, que envuelve todo el castillo (imagen 3). Aunque de allí «nace» un «lindo rey» con el que Anabela combina matrimonio.

Sin embargo, aquello que nos sitúa en la senda de un final feliz se ve enseguida quebrado por un suicidio. En el octavo dibujo (imagen 4), la princesa se arroja al mar (vuelve a entrar, como lo hizo antes, en «Del Mar», ahora no para retirar al otro sino para confundirse con él). El

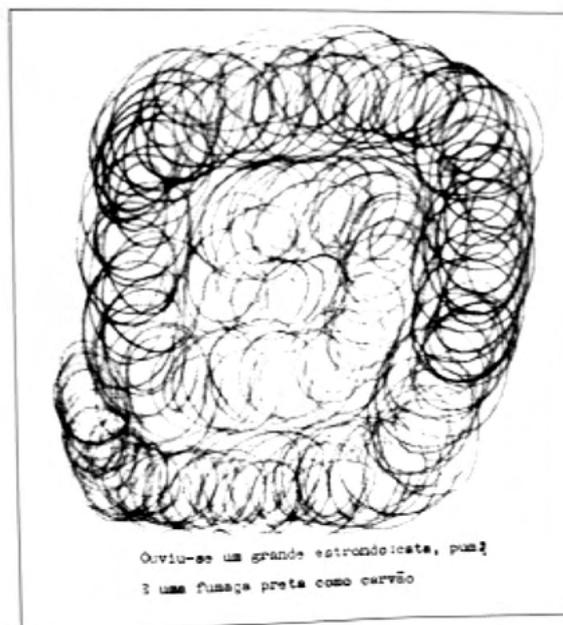


Imagen 3. Dibujo 5. (Cesar, 2013:132)

motivo del suicidio solo se revela en el último cuadro: «Fue porque las tripas del conde estaban// EN LAS MANOS DEL REY» (Cesar, 2013:21-22. Imagen 5). Es decir, el rey-cién nacido a quien ella forzó a salir a la luz y con quien se había casado, tiene en sus propias manos la prueba de su origen, las entrañas de su «padre/madre», tripas por cierto muy parecidas a un cordón umbilical.

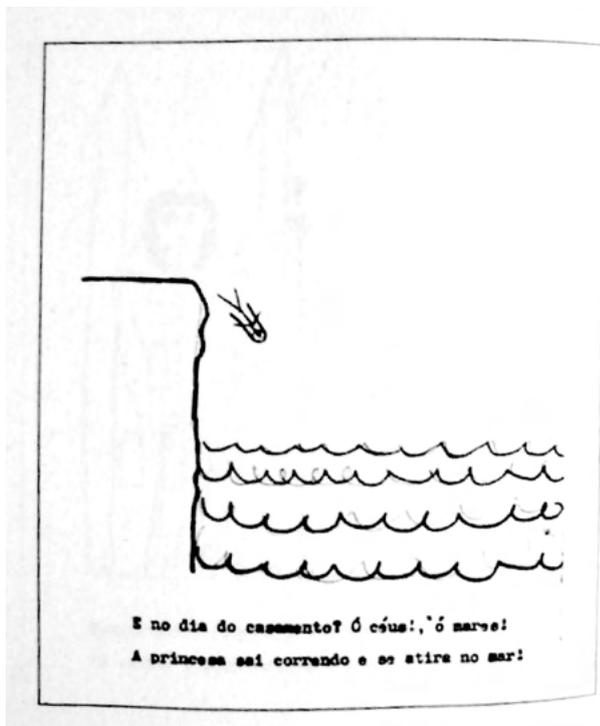


Imagen 4. Dibujo 8. (Cesar, 2013:135)

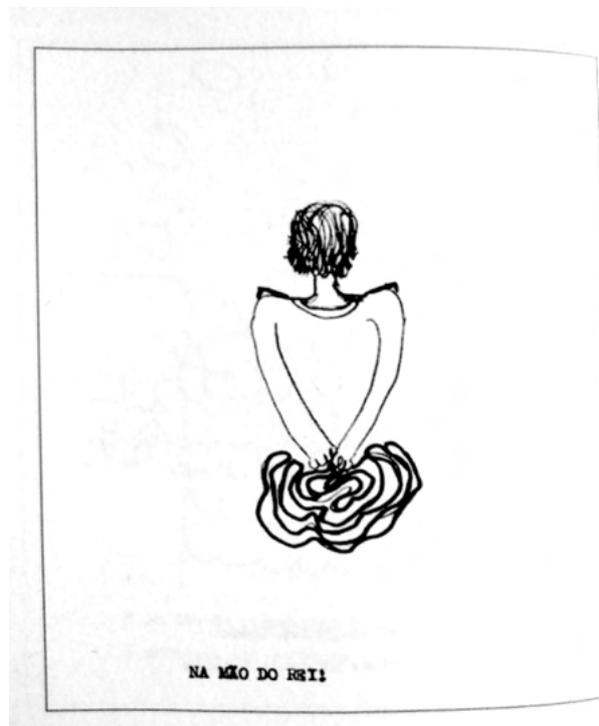


Imagen 5. Dibujo 10. (Cesar, 2013:137)

Tanto en esta historieta como en el poema antes mencionado, aunque con tonos muy diferentes, lo que parece estar en juego es el problema del compartir, de cómo con-vivir, asociado al propio cuerpo. El compartir el cuerpo se muestra en términos de una economía llevada a su espacio más «original» o más irreductible: la economía del/os cuerpo/s en el embarazo y la maternidad. La relación del cuerpo yo/otro mediada por la experiencia del embarazo y sus vestigios. Si en la historia de Anabella, Del Mar y el rey, lo que «queda» son las tripas, en la historia de la poesía que se cuenta en «Enquanto leio» lo que «queda» es el poema y, en ambos casos, estos restos son los elementos del contacto, el vehículo del compartir, lo que pertenece a uno y al otro *al mismo tiempo*, un límite que, como todo límite, une y separa, nutre y fermenta.

El cordón umbilical y la leche materna son elementos centrales para pensar el sujeto y su otredad primordial, una otredad que no nos permite entender al otro en términos de objeto. En 1957, Melanie Klein escribió su famoso ensayo «Envidia y gratitud», allí podemos leer:

Mi trabajo me enseñó que el primer objeto envidiado es el pecho nutricional. El bebé siente que aquél posee todo lo que él desea y además un flujo ilimitado de leche y amor, que es retenido para su propia gratificación. Este sentimiento se suma a la sensación de agravio y odio, y da como resultado disturbios en la relación con la madre. (2009:188)

El seno de la madre se considera, en la reflexión de Klein, el primer objeto que, internalizado como objeto psíquico, nunca se corresponde plenamente con el seno real de la madre. Por un lado, porque se idealiza como fuente inagotable (rasgo que parece relacionarse más con la figura de la providencia cristiana que con un instinto innato) y que, por su proximidad, se convertiría en un remanente de la nostalgia uterina: el pecho materno se figura como inagotable, omnímodo, generando sentimientos de envidia y frustración, de satisfacción y gratitud. Amor y odio. El pecho ideal es, para Klein, complementario y simultáneo al pecho devorador.

Si bien ya colocados por la analista dentro de una economía, principalmente simbólica y alejada de una concepción donde el sujeto tendría pleno control de ellos, la leche y el pecho siguen funcionando en Klein como *objetos*, mientras que la poesía de Ana C. parece rechazar esta posición. En el poema «Enquanto leio», las grandes tetas poéticas y los propios pezones impertinentes no se convierten en un objeto separado del que apropiarse: los propios senos físicos o poéticos distraen. Entonces la «poética», entendida como cartilla del hacer literario disciplinado, se corta, se borra, pues no hay regla que quede intacta si la atraviesa el cuerpo (por una mirada que también es el cuerpo), como en:

olho muito tempo o corpo de um poema
 até perder de vista o que não seja corpo
 e sentir separado dentre os dentes
 um filete de sangue
 nas gengivas⁷

La leche y la sangre fluyen y se tocan. ¿Quién siente? No es posible distinguirlo. Pero «el tacto forma un cuerpo con el sentimiento o hace de éste, de su pluralidad, un cuerpo», dice Nancy (2008:31). Qué, la lectura del poema cambia toda la reflexión sobre la herencia literaria y la intertextualidad: y la lectura y la escritura se muestran descaradamente no solo del orden del cuerpo, sino del orden del plural cuerpo, tocado, abierto, cuerpo otro —del otro que soy—. Uno de los toques más radicales e ineludibles es el de la comida, ya que la comida tiene como condición ineludible tocar y ser tocado, contaminado y nutrido por un cuerpo inicialmente separado. La comida (el aire que respiramos también) exige que reconozcamos el toque interior, la sensación del límite del cuerpo cuando se abre. Para Jean-Luc Nancy, este toque nutricional es una consecuencia del toque intrauterino y la experiencia de compartir, una experiencia primordial de apertura. Leemos:

El tocar comienza cuando dos cuerpos se distancian y se distinguen uno del otro. El niño sale del útero y a su vez se convierte en un útero capaz de tragar y regurgitar. Con la boca aprehende el pecho de la madre o el dedo. Chupar es el primer toque. Como es sabido, la succión absorbe la leche que alimenta. Pero también hace más que eso: cierra la boca sobre el cuerpo del otro. Establece o restablece un contacto a través del cual invierte los roles: el niño que ha sido contenido contiene, a su vez, el cuerpo que lo contenía. Pero no se cierra sobre sí mismo, al contrario; se mantiene frente a él simultáneamente. El movimiento de los labios succionadores no deja de retomar la alternancia de proximidad y distancia, penetración y salida del cuerpo, de este nuevo cuerpo finalmente a punto de separarse. (Nancy, 2014:17)⁸

Después del nacimiento, el niño se separa, pero sigue relacionándose con todo, acercándose y distanciándose de todo: «pero ahora a partir de múltiples escansiones de todos los dentro/afuera de los cuerpos separados» (17). No podemos perder de vista que el movimiento de succión que proporciona la subversión de la lógica contenedor/contenido es un movimiento reflejo intrauterino. En la vida intrauterina, el feto succiona. No leche, por supuesto; puede ser su propio dedo, pero la mayoría de las veces succiona sin tener ningún objeto. Es un gesto hacia adentro/afuera, sin pretender ser efectivo, un gesto que coloca al feto fuera de sí mismo y al mismo tiempo solo en sí mismo. Entonces, en cierto modo, la succión está asociada no con el objeto que se está succionando, sino con el hecho de que, desde la vida intrauterina, el mamífero se prepara, entrena, su apertura. Una apertura que, como los textos de Ana C., muestra que todo empieza y acaba inacabado, todo empieza y acaba siendo otra cosa. La noción de cuerpo que se desprende de los textos de Ana C. es la de un cuerpo expandido, como una suma, un *corpus* heterogéneo, fragmentario, abierto, donde organismo y discurso se continúan y son un aparato epistemológico y perceptivo; o, parafraseando, a Jean-Luc Nancy (2003), un cuerpo que no se tiene, sino que se es. Y ese ser es abierto y plural, permanentemente acercándose y distanciándose de otros cuerpos, sin nunca lograrlo totalmente.

Poéticas de la lengua láctea: Tamara Kamenzain

En *Esferas* (2009), Peter Sloterdijk cuestiona la relación de *objeto primordial* que estructuraría el psicoanálisis freudiano, señalando que habría un tejido íntimo en esa diada más temprana, en la re-partición del cuerpo durante el embarazo, un compartir marcado por la disolubilidad mutua. Teniendo en cuenta esta dimensión relacional, en lugar de analizar los elementos presentes en las primeras fases de la vida biológica humana como objetos, Sloterdijk propone, a partir de la obra de Thomas Macho, un análisis de los medios y situaciones primordiales para pensar en el sujeto como plural. Lejos de pensar en la dimensión lingüística del diálogo, que sería central en una perspectiva humanista, Sloterdijk se centrará especialmente en tres formas situacionales pre-orales: 1) la fase de convivencia intrauterina, donde el primer intercambio lo darían la placenta y la sangre placentaria; 2) la iniciación psicoacústica de los sonidos del cuerpo materno y, inmediatamente después del nacimiento, el propio sonido de la voz, que, según ellos, funciona como una especie de cordón umbilical vocal, ya que garantiza la (no objetiva) relación con la madre; 3) la fase respiratoria.

De esta forma, además de la succión que señalamos antes, la audición es también una forma de apertura primordial y sin objeto, que se replicará después del parto. Es decir, antes de entrar en el lenguaje institucional, el idioma «patrio», existe otra lengua que podemos llamar umbilical, corpórea, fluida y de ruidos. Una lengua que se succiona, un líquido que se escucha.

El de una lengua pre-lingüística no es un mote novedoso para pensar en la palabra poética, principalmente, cuando se la asocia a una palabra primordial u original, más pura y prístina, en contraposición a un lenguaje comunicativo. Sin embargo, el vínculo entre la poesía y la experiencia del embarazo y la lactancia en Ana Cristina Cesar parece estar muy lejos de una idea de origen como pureza, como anterioridad o como comienzo. La experiencia poética, la palabra poética, no es algo dado, sino que se realiza como una palabra *con-*, una palabra que, *succionada*, forma parte de un cuerpo. El cuerpo y la palabra se ponen en contacto. La palabra poética solo se articula, en una economía: una praxis convivial, relacional y familiar (no sanguínea).

De la misma, aunque diferente, manera, la poeta Tamara Kamenszain trabaja la relación de la poesía con la vida social y las relaciones familiares en todos sus libros, tanto ensayísticos como poéticos. Para ella, la poesía va de la mano de la novela familiar, como se aprecia en los títulos y temáticas de los libros: si el relato familiar, como señala Enrique Foffani (2012), es el relato fundacional de nuestra cultura, en la obra de Kamenszain es convocado para mostrarlo en el momento de su costura donde hay una performance. Así, sus libros acompañan varias escenas familiares, menos para relatarlas o narrarlas, y más para performarlas, elaborarlas. Porque es cierto que este foco familiar siempre ha ido en paralelo a un trabajo filigranático de la palabra, que en un principio fue pensado por la crítica como una inquietud formal propuesta por el neobarroco (corriente a la que la propia Tamara se emparentaba), pero que hoy se puede pensar como una ocupación de hilvanar, de elaborar y performar una lengua y un alimento que media todas las relaciones familiares y que aún es informe («Grumos, trozos, sorbos apelmazan/ en el puré la estancia del que cría/ y el hijo sienta, sólido, a la mesa/ el segundo alimento de sus ganas», Kamenszain, *La casa grande*, —2012:189—). En otras palabras, la preocupación no es en relación con la forma que se le da al lenguaje o a la comida, sino a cómo formar un cuerpo (con el lenguaje, con la comida) y qué relaciones son posibles, ya que el lenguaje y la comida son elementos mediales en la convivencia, principalmente, materna y familiar.

Si la economía familiar estaba ya en los primeros libros de poemas, es en los ensayos donde primero aparecerá explícitamente la preocupación de Kamenszain por el habla femenina, y un tipo de uso menor de la palabra. En «Bordado y costura del texto», la propuesta de Kamenszain es que, por escrito, lo femenino vendría dado por una aproximación a una oralidad borrada, una oralidad silenciosa, del murmullo que se opone al micrófono de las hablas altisonantes. Una plática que permite una mezcla discursiva, que crea una «corriente inquebrantable de sabiduría a través de la transmisión oral, que nunca fue recogida en libros» (Kamenszain, 2000:208), sería lo que caracteriza a la poesía latinoamericana. Incluyendo los nombres masculinos más importantes, como José Lezama Lima o César Vallejo.

Tomando esa idea, Foffani define la propia poesía de Tamara Kamenszain como un poema de ecos, de murmullos:

Estribillos, ecos, anáforas, repeticiones, aliteraciones: todos recursos que educan el oído desde una sonoridad en busca de su significación, desde una oralidad que, como el hablar materno, machaca y machaca hasta volver audible la expresión, hasta volverla —la madre se identifica así con la maestra— una lección, un ejemplo de pedagogía casera, sin tiza ni pizarrón. Pedagogas de lo oral, sus lecciones sin embargo se encaminan hacia la escritura. (2012:14)

Kamenszain como Vallejo, Perlongher, Lamborghini o sus compañeros «neobarrocos», utilizarían su lengua materna como material y herramienta, con el aporte millonario de todos sus errores, refranes, dichos, acentos. Es decir, la lengua materna no debe confundirse o asimilarse de manera tan directa con la lengua del Estado, con el código institucionalizado. Si mi «lengua patria» es el español, mi lengua materna es una lengua de errores y con un acento, negociada dentro del seno familiar (y no la familia como institución moralizadora, sino la familia como cohabitantes de la casa, casa ampliada). Una lengua bebida con la leche y llena de acento. Foffani dice: «No se puede falsear la tonada de la lengua materna: ni falluta ni fallida, la tonada es el filamento sonoro de

la lengua en íntima (umbilical) relación con la identidad» (2012:15). Y, en tanto umbilical, cose una identidad familiar problemática, por ser esa cicatriz propia de cada uno (egoísta es el que solo mira su propio ombligo), pero un cada uno que nos marca en tanto Otro, la cicatriz de la apertura primordial. La identidad es un ombligo, un hueco en medio del yo que nos muestra al otro. «Por debajo de toda la trama urdida a través de la metáfora de la familia que podemos leer en sus libros, la identidad se afirma cuando se la inventa, se la gana cuando se la pierde» (44). Y el lenguaje, sin fundar una identidad, pasa de uno a otro, por el hilo de baba («Por el hilo de saliva del idioma/ de uno en la lengua del otro se/ traduce», Kamenszain —2012:186—).

Esta reflexión sobre la lengua como eco glosolálico que era palpada en ensayos y poemas se hace ineludible en *El eco de mi madre* (2010), un libro sobre el duelo por la pérdida de la madre, en el que se ve la economía madre/hija en plena (re)elaboración y funcionamiento en la negociación, repetición y trabajo del lenguaje, que a veces acierta y a veces falla en su umbilicalidad.

Mamá, mamá, mamá
 grito en un ataque de ecolalia
 a quién llamo qué respuesta espero
 los que escuchan voces terminan mal
 Alejandra en la *Sala de Psicopatología*
 Osvaldo en el *Instituto de Rehabilitación*
 y sin embargo mamá mamá mamá
 repito y viajo desde el sonido hasta la furia
 no me alcanza lo que digo para no tropezarme
 voy y vengo dos veces de la eme a la a de la eme a la a
 pero me retraso analfabeta entre sílabas que se borran
 y no me escuchan más los que entienden las lenguas
 me miran sordos desde su propia neurosis familiar
 ellos se dicen unos a otros
 mami mamita mamina mamucha
 pero mamá, mamá, mamá
 eso sólo lo digo yo
 ¿se escucha?

El habla del Alzheimer, un habla separada de los referentes tradicionales, se aproxima formalmente del habla infantil, del balbuceo repetitivo, y también de lo que conocemos como la forma poética moderna. En otras palabras, el contacto con el balbuceo del Alzheimer, hace que la lengua forme cuerpos o deforme los cuerpos que se consideraban estables hasta entonces, el de la madre y el de la hija. Madre e hija se desplazan, son desplazadas por un uso diferente, y no siempre deliberado, del lenguaje. La madre/niña tiene un idioma que no tiene y no sabe que conoce.

Como en el caso de la lactancia, el lenguaje de los niños, glosolálico, ecolálico, parece esbozar una economía de la sensación, de lo sensible que altera una idea de sucesión, de herencia, verticalizada. El poema es una experiencia del límite («la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde/ para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte» —Kamenszain, 2012:343—), del lenguaje como límite, un medio que hace que nos toquemos y nos reconozcamos en tanto cuerpos

y formas. Y esta experiencia materna del límite, como hemos estado tratando de mostrar, implica una reflexión sobre la tradición poética: Alejandra (Pizarnik), Osvaldo (Lamborghini) son familiares que conviven en el poema con la madre y la hija, y con quienes no tanto se dialoga, pero sí con los que se forma el poema. La boca de Tamara Kamenszain atrapa y aprehende de las tetas de estos poetas como lo hace de su madre. Por tanto, «si la oralidad es lo maternal por excelencia —el seno habla, la boca del hijo apre(he)nde— puede decirse que el elemento femenino de la escritura es la *madre*» (Kamenszain, 2000:108), madre con minúscula. Porque, en esta experiencia del límite, madre/hije, precursor sucesor, todas las posiciones son inestables.

Conclusión: de la experiencia de los límites a una genealogía de las pequeñas madres para América Latina

Aún es necesario subrayar algunas consideraciones: El jesuita Van Ginneken (que tuvo una gran influencia en el pensamiento estructuralista o, mejor dicho, posestructuralista, citado por Kristeva, Jakobson, Lacan y Barthes) persiguió la cuestión de la adquisición del lenguaje. Barthes, en *El placer del texto*, se refiere a un lenguaje automático, sin afecto, del niño lactante, que sería el de un escritor: una «una mínima confusión de clics (esos fonemas lácteos que el maravilloso jesuita van Ginneken ubicaba entre la escritura y el lenguaje): son los movimientos de una succión sin objeto, de una indiferenciada oralidad separada de aquella que produce los placeres de la gastrosofía y del lenguaje» (1993:12-13). El placer del lenguaje está para él también antes del lenguaje, y antes de la Madre, está —para Van Ginneken, no para Barthes, cuya madre era solo suya, nombrada, preservada de todo anonimato— antes del nombre y de la escritura. Es curioso pensar que en su primer libro *Principes de linguistique psychologique. Essai de Synthèse* (1903), para Van Ginneken, habría cuatro modos de representación de las palabras o de las imágenes verbales que serían independientes y pre-lingüísticos: 1) la representación oral (que asocia con el movimiento de la boca); 2) la representación auditiva (ya que, incluso sin comprensión de la palabra, hay una imagen sonora, que aparece como música o ruido); 3) la representación visual (incluso sin comprensión, existiría la capacidad de distinguir una palabra por una asociación visual, como en la fachada de una casa); 4) la representación gráfica. Para este último, van Ginneken utiliza como ejemplo un «experimento» según el cual, si realizamos un movimiento cualquiera con un lápiz sobre un papel, con los ojos cerrados, obtendremos como resultado la grafía de la palabra *mamam*, mamá. Nuestro cuerpo, entonces, podría escribir la palabra mamá, incluso sin saberlo, sin verla, sin simbolizarla. Pero es solo una madre, subraya van Ginneken, en minúsculas, o sea, cualquier madre.

Antes de Barthes, antes inclusive de Van Ginneken, en 2000, se publica uno de los libros de poesía contemporánea más impactantes que —levantando el guante de un lenguaje simple, cotidiano, casi *naïf* y una poesía «sin metáfora» (Kamenszain, 2007)— enuncia una economía de la maternidad sin altisonancias y hace que esta economía sea profundamente política. El libro se llama *Mamushkas* y su autora, ya que aún no hemos abandonado totalmente los nombres, Roberta Iannamico. Dicen algunos fragmentos:

Una mamushka contiene en su vientre
la totalidad de las mamushkas
porque no hay mamushka que no tenga
una mamushka adentro

Madre hay una sola

Las mamushkas dan a luz en la oscuridad

Se asisten a sí mismas en el parto

se parten

en pedacitos

que la hija ya mamushka junta

para hacer un cubrecama finísimo

Cuando una mamushka duerme

la mamushka de su vientre vela el sueño y canta

para que la mamushka de su vientre duerma

Las mamushkas se callan cuando deberían hablar

no pueden parar el murmullo que las habita

Nadan en el rumor

de las hijas creciendo

Si es posible, entonces, pensar en otra forma de relación no objetual para pensar la literatura y sus interlocuciones, y si es posible además acercar esta relación a una economía corporal femenina, materna, esto no significa que sea posible a partir de ahí hacer una reivindicación de la figura de la Madre, y menos aún de la maternidad como experiencia que concierne apenas a las mujeres que han engendrado hijos biológicos. La Madre es única y suele tener dueño. La maternidad, en cambio, es una experiencia que no se objetiva. Por tanto, no se trata de ser o no ser madre biológicamente o con hijos anotados en una libreta. Al contrario, se trata de la posibilidad (de la tarea) de entender la maternidad como una experiencia primordial de apertura por la que pasan todas y cada una de las personas. Una experiencia de relación y convivencia, aunque haya sido negativa, que ha sido negada. Una experiencia de incompletitud, pero también de la imposibilidad del completamiento con un objeto externo. La maternidad es siempre la experiencia de otro, una experiencia de anonimato, sin nombre ni grupo sanguíneo. Una experiencia política.

Si la crítica dispuesta a interpretar o nombrar lo latinoamericano, no fue totalmente ajena a estas experiencias —pues las observaba como un factor de subversión y contaminación—, ellas aún precisan ser leídas. Pensar la literatura, a partir de los cuerpos abiertos, de los ecos del lenguaje y de la leche que nos contagia, de esos cordones umbilicales que aún nos quedan, quizás nos eduque en la experiencia del límite, y nos permita realizar una América Latina sin un Padre, sin una Madre, sino con madres, todas y cualquiera de ellas.

Notas

¹ En *El reino y la gloria* (2011), Giorgio Agamben se dedica a rastrear el significado del término *oikonomia*, y su desarrollo en el pensamiento de los padres de la iglesia, a través del cual se funda el paradigma trinitario que de cierto modo

abre la posibilidad de pensar en el ser divino como Uno, en su ontología, pero múltiple en su praxis, en su gestión del mundo. Así, sería en la definición de *oikonomia* donde se jugaría no solo la genealogía de la teología, sino la de la política, el

gobierno y el poder mismo. Agamben postula que *oikonomia*, la «administración de la casa», como noción gerencial, esencialmente asociada a una práctica —y no, como puede ser común, a una racionalidad, a un procedimiento cognitivo— es la noción que subyace a la teología y sus ramificaciones modernas. En el principio fue la praxis, la administración de la casa, la práctica de la convivencia, parece inferirse de la genealogía realizada por Agamben: «Lo que une estas relaciones “económicas” (cuya diversidad es subrayada por Aristóteles [relaciones “despóticas”, “paternas” y “gammicas”]) es un paradigma que podríamos definir como “gerencial” más que epistémico» (2011:31).

2 Esta dinámica entre la tradición estilística y la ruptura como rechazo de esa herencia puede ser vista en casi todos los proyectos que pretenden historiografiar la literatura, entre ellos, mencionemos apenas el caso brasileño de *Formação da literatura brasileira* (1975), del propio Antonio Candido, que marca una continuidad de estilos «heredados» y algunas excepciones, y los textos de Octavio Paz incluidos en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974).

3 La interpretación de que las tierras latinoamericanas eran «desiertas», de gentes, de saberes, de culturas, fue necesaria para llevar a cabo las empresas de invasión europeas y para la construcción de los estados nacionales. El «desierto», en este sentido, fue un dispositivo simbólico que también impactó en las interpretaciones de la cultura y la formación de la literatura

que debió sufrir un proceso de desertificación para que pudiera ser evaluada como inexistente (cf. Rodríguez, 2010).

4 Cf., para una lectura de las interpretaciones de Antonio Candido con atención en los elementos corporales y no identitarios, mi artículo: «Poesía de roda: notas a partir do convívio poético entre Manuel Bandeira e Alfonso Reyes» (di Leone, 2016); para una lectura más corporal y contaminante del concepto de transculturación, el debate recuperado en el artículo de Meritxell Hernando Marsal, «A tradução cultural na literatura latino-americana» (2010).

5 Agradezco a Flavio Cruz Lenz Cesar e Luis Felipe Cruz Lenz Cesar, herederos de Ana Cristina Cesar, y a Companhia das Letras a por el permiso de utilización de las imágenes. Es posible ver digitalizaciones de las versiones originales en <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/era-uma-vez-um-conto-de-ana-cristina/>

6 Las traducciones son mías. La expresión «ter o rei na barriga» es utilizada en portugués para referirse a personas egocéntricas, arrogantes. Se vincula también a la expresión «estar cheio de si» literalmente, estar lleno de sí mismo.

7 «miro mucho tempo el cuerpo de um poema/ hasta perder de vista lo que no sea cuerpo/ y sentir escaparse entre los dientes/ um hilo de sangre/ en las encías» (traducción de Luciana di Leone, Florencia Garramuño y Carolina Puente, en Álbum de retazos, Buenos Aires, Corregidor, 2006:206).

8 Traducción mía del texto en edición en portugués.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G.** (2011). *O reino e a glória. Homo Sacer, II, 2*. Boitempo. Traducción de Assmann, S.
- Antelo, R.** (2008). La acefalidad latinoamericana. En *Crítica Acéfala* (pp. 33–50). Editorial Grumo.
- Barthes, R.** (1993). *El placer del texto*. Siglo XXI. Traducción de Rosa, N.
- Candido, A.** (1993). Uma visão latino-americana. En Chiappini, L.; Aguiar, F. (Orgs.), *Literatura e história na América Latina* (pp. 263–270). EDUSP.
- Cesar, A.C.** ([1986]2013). *Poética*. 1a edição. Companhia das Letras.
- Cesar, A.C.** (2008). *Antigos e soltos. Poemas e prosas da pasta rosa*. Bosi, V. (Org.). Instituto Moreira Salles.
- di Leone, L.** (2016). Poesía de roda: notas a partir do convívio poético entre Manuel Bandeira e Alfonso Reyes. *Sociopoética*, 16, 24–42.
- Foffani, E.** (2012). Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa. En Kamenszain, T., *La novela de la poesía. Poesía reunida* (pp. 3–47). Adriana Hidalgo.
- Garramuño, F.** (2009). *La experiencia opaca*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernando Marsal, M.** (2010). A tradução cultural na literatura latino-americana. *Fragments*, (39), 73–83.

- Iannamico, R.** (2000). *Mamushkas*. VOX.
- Kamenszain, T.** (2000). Bordado y costura del texto. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* (pp. 207–211). Paidós.
- Kamenszain, T.** (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Norma.
- Kamenszain, T.** (2012). *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Adriana Hidalgo.
- Klein, M.** ([1957]2009). Envidia y gratitud. *Obras completas 3*. Paidós.
- Kristeva, J.** (2001). *O genio femenino II. Melanie Klein*. Paidós.
- Miles, M.** (2008). *A Complex Delight: The Secularization of the Breast, 1350–1750*. University of California Press.
- Nancy, J.-L.** (2003). *Corpus*. Arena Libros.
- Nancy, J.-L.** (2008). *Las musas*. Amorrortu. Traducción de Pons, H.
- Nancy, J.-L.** (2014). Rühren, Berühren, Aufruhr. En *Arquívada. Do senciente e do sentido* (pp. 15–27). Iluminuras. Traducción de Vieira, M.
- Paz, O.** ([1968]1994). ¿La poesía latinoamericana? *Obras completas. Fundación y disidencia* (pp. 69–80). Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Á.** (1974). Um processo autonômico: das literaturas nacionais a literatura latino-americana. *Argumento*, (3), 36–49.
- Rodríguez, F.** (2010). *Un desierto para la nación*. Eterna Cadencia.
- Sloterdijk, P.** (2009). *Esferas I. Burbujas*. Siruela.
- Springgay, S.** (2012). Tasting the M/other as Sensational Pedagogy. En Springgay, S. y Freedman, D. (Eds.), *Mothering a Bodied Curriculum: Emplacement, Desire, Affect* (pp. 254–268). University of Toronto Press.
- Van Ginneken, J. (Jacobus Joannes Antonius)** (1903). *Principes de linguistique psychologique. Essai de synthese*. Marcel Rivière Editeur.

Condiciones para una estética althusseriana en España: paradigma circulatorio e historia intelectual

VIOLETA GARRIDO Universidad de Granada, España / ORCID 0000-0002-8678-8390 / violetagarrido@ugr.es

Resumen

El presente artículo se propone exponer de manera general las condiciones históricas, políticas y editoriales en las que circularon las obras del filósofo francés Louis Althusser en las postrimerías de la dictadura franquista, prestando especial atención a las lecturas que se hicieron de las mismas desde el campo académico y, fundamentalmente, desde los estudios literarios. Se trata de un asunto insuficientemente abordado hasta el momento y que pasa por alto una de las principales contribuciones a la teoría literaria contemporánea, el estudio de Juan Carlos Rodríguez sobre las primeras literaturas burguesas españolas y europeas. Para ello, utilizaremos algunas de las herramientas brindadas por la sociología de los intelectuales de inspiración bourdieusiana.

Palabras clave: althusserianismo / transición política / Juan Carlos Rodríguez / España / circulación de las ideas

Conditions for an Althusserian aesthetics in Spain: circulatory paradigm and intellectual history

Abstract

This article sets out to provide a general overview of the historical, political and editorial conditions in which the works of the French philosopher Louis Althusser circulated in the aftermath of the Franco dictatorship, paying special attention to the readings that were made of them from the academic field and, fundamentally, from literary studies. This is a subject that has been insufficiently addressed so far and which overlooks one of the main contributions to contemporary literary theory, Juan Carlos Rodríguez's study of early Spanish and European bourgeois literatures. To do so, we will use some of the tools provided by the Bourdieusian-inspired sociology of intellectuals.

Key words: althusserianism / political transition / Juan Carlos Rodríguez / Spain / circulation of ideas

Recibido: 18/4/2022. Aceptado: 30/6/2022

Para citar este artículo: Garrido, V. (2022). Condiciones para una estética althusseriana en España: paradigma circulatorio e historia intelectual. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0076 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0076



Algunas consideraciones introductorias¹

La hipótesis fundamental que guía nuestro trabajo es la siguiente: algunos teóricos de la literatura de la segunda mitad del siglo XX recibieron la influencia decisiva del pensamiento althusseriano en el desarrollo de sus trabajos, pero la circulación de las ideas en las cuales se apoyaron (al menos durante una parte de su carrera académica) siguió una trayectoria desigual que entronca con la jerarquía constitutiva del sistema de intercambios internacionales (Heilbron, 1999). Existe, por tanto, algo que podría denominarse como «teoría literaria postalthusseriana», en el sentido de que la manera que aquellos propusieron de acercarse a los textos literarios y a los productos artísticos en general era deudora de ideas relacionadas con la lectura sintomática, la autonomía relativa de las instancias de una formación social, el funcionamiento de la ideología en los productos culturales y el papel que desempeñan estos en la realidad social, por citar solo algunas. La utilización de ese término (o del de «crítica postalthusseriana», etc.) para definir esquemáticamente la actividad de esos teóricos pertenecientes a generaciones posteriores a la del filósofo no implica que dichos autores se atuvieran exclusivamente a los conceptos desplegados por Althusser o que no los problematizaran críticamente, haciendo evolucionar así su obra hacia otros horizontes. Lo que ello demuestra, en todo caso, es que mostraron intereses que convergían con una serie de cuestiones muy concretas que Althusser había planteado ya con la publicación de sus dos primeros libros en 1965 —las cuales siguieron, por cierto, en las décadas siguientes un camino plagado de autocríticas aún insuficientemente abordado—. Habría que tener en cuenta además que, aunque pudiera describir cierta posición intelectual, la etiqueta de «althusseriano» o «althusseriana» se utilizó sobre todo como una suerte de «arma arrojadiza» en las luchas que configuraron el estado de los campos intelectuales de los distintos países en un momento determinado (especialmente en la década que va desde mediados de los años 60 hasta mediados de los 70), como ha observado Francisco Vázquez García (2009:324), por lo que es posible rastrear su uso desde el punto de vista de la adquisición de capital simbólico y en la medida en que afectó a las posiciones de los agentes en tales campos.

Así pues, conviene examinar la dinámica de importación de los conceptos althusserianos y su utilización en el campo de la teoría literaria a través de un estudio de caso concreto, el de España, cuestión sobre la que aún no hay estudios publicados más allá de la interesante tentativa de carácter general de César de Vicente Hernando (2005). Será necesario estudiar la intersección entre el campo académico y el editorial en un país semiperiférico, condicionado en gran medida primero por el régimen fascista de Franco (1939-1975) y luego por el papel que fue adquiriendo en la división internacional del trabajo con la integración en la Comunidad Europea en el marco de la globalización, lo que algunos economistas llaman la «integración diferenciada» de los países del sur de Europa (Charnock, Purcell y Ribera-Fumaz, 2016). Por razones de espacio, en esta ocasión habremos de centrarnos en el estudio de la primera etapa mencionada, que emplazó al país en una posición muy periférica en el campo internacional de producción cultural, lo cual produjo un cierto retraso en la recepción del corpus althusseriano que sin embargo se vio en cierto modo compensada por la radicalización que experimentó el campo intelectual a partir de los años 60.

El enfoque que se desprende de lo anterior está vinculado con la propuesta realizada por Bourdieu en su artículo «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées» (2002): básicamente, que las ideas circulan sin su contexto y eso conduce a reinterpretaciones

conforme a la estructura del campo de recepción. Estas transferencias de un campo nacional a otro se producen a través de una serie de operaciones sociales —selección, marcaje, lectura— que tienen lugar en espacios específicos (libros, revistas, encuentros, conferencias, becas y ayudas, etc.). El uso del concepto abstracto de campo en general, y de campo intelectual en particular, permite asimismo la autonomización metodológica de un espacio de actividad relativamente autónomo, definido relacionamente según principios de oposición, estructurado en posiciones particulares por una distribución desigual del capital específico del campo, y dinámico (ya que «ces positions évoluent en fonction des luttes internes au champ qui imposent une temporalité propre») (Sapiro, 2013:71). Además, la noción de campo permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin renunciar a los resultados y exigencias de ambos enfoques (Bourdieu, 1992).

Condiciones previas para la recepción, circulación y apropiación crítica del pensamiento althusseriano en España

El campo editorial español está estrechamente relacionado con otros campos editoriales nacionales del mismo ámbito lingüístico, es decir, en este caso, los de América Latina (Larraz, 2014). Este es un factor importante a tener en cuenta para el tema concreto que nos ocupa, ya que, cuando el golpe de Estado fascista de Franco en 1936 sitúe al país en una posición muy periférica en el campo internacional de la producción cultural debido, entre otras cosas, al exilio masivo de los intelectuales progresistas, serán principalmente los mercados argentino y mexicano (y algunas editoriales españolas establecidas en Francia) los que abastezcan al campo español de novedades —a veces a través de canales clandestinos: contrabando de libros, salas de lectura secretas en algunas librerías, etc.— sobre todo en el caso de los ensayos de carácter políticos. Así, mientras que en los años 60 otros países del entorno contaban con democracias más o menos efectivas y normalizadas con campos académicos dotados de recursos, el régimen autoritario de Franco vivía en una semiautarquía económica muy notable, con un régimen de partido único en el campo político, y con un campo intelectual heterónomo y una censura institucionalizada en el campo cultural, que, aunque había conocido mutaciones a lo largo de los años, sobreviviría hasta el final de la dictadura en 1975 (Cornellà-Detrell, 2021). Este aparato se encargó de controlar la educación, la investigación, los medios de comunicación y la producción artística destruyendo, por un lado, la producción cultural del periodo republicano anterior y, por otro, produciendo positivamente una «nueva» cultura según unos patrones ideológicos muy concretos: los del «nacional-catolicismo» franquista.

En este sentido, el sistema de la censura contribuyó a delimitar, en virtud de imperativos políticos y morales, el espacio de posibles del campo intelectual, y restringió la circulación de ciertos textos y productos culturales por razones ideológicas. El régimen franquista obstaculizó no solo la publicación y la lectura, sino la posibilidad misma de asimilar en el propio campo algunas de las propuestas de la crítica y de la literatura contemporáneas. No obstante, tras el periodo más puramente autárquico de la posguerra, la dictadura intentó, a partir de los años 60, modernizarse con vistas a la incorporación a la Comunidad Económica Europea, tanto en el plano económico —con el llamado «desarrollismo»— como en el cultural —la «apertura cultural» a través de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966—. Aquello dio lugar al surgimiento de un importante movimiento de disidencia editorial que convirtió al marxismo en la subcultura dominante de la

oposición, la cual también vivió sus propios debates internos (Rojas Claros, 2017). Como señala Gabriel Albiac, de quien se hablará más adelante, «En el 67 en España no había alternativas; la única oposición al franquismo eran las distintas variantes de los diferentes movimientos comunistas» (2007:64). La oposición, que ocupaba una posición dominada en el campo del poder, se hizo cada vez más dominante en el campo intelectual, promoviendo la modernización de las estructuras académicas, culturales y editoriales del país.

Aunque tras la victoria de los fascistas y durante los años 40 y 50 el marxismo estuvo fuertemente perseguido y solo se permitía escribir sobre él desde posiciones claramente antimarxistas (Ribas, 2002), a partir de la etapa «modernizadora» antedicha el país conoció un importante movimiento de importación de textos marxistas que continuó durante la transición a la democracia —especialmente los relacionados con el «marxismo occidental», muchos de los cuales, como se sabe, prestaban especial atención a las cuestiones estéticas—, incluidos los de la escuela althusseriana. Este fenómeno de crecimiento editorial, que sin embargo no escapó a la represión directa del régimen, tuvo un origen heterogéneo, ya que estuvo vinculado a ciertos círculos académicos, al Partido Comunista de España (PCE), muy poderoso en la época, y a ciertos sectores más progresistas de la Iglesia católica, entre otros (Rojas Claros, 2016). En cualquier caso, España se caracterizaba por ser fundamentalmente un país importador (donde, no obstante, los productos teóricos importados se entremezclaban con los problemas locales) y sus circuitos de importación estaban profundamente afectados por las circunstancias políticas que acabamos de describir, lo cual dio lugar a una llegada tardía y escalonada de los distintos corpus de teoría marxista y de otros movimientos teóricos de vanguardia (Vidal Beneyto, 1981:17). Por esta razón, y por otras que se explicarán más adelante, no puede decirse que el althusserianismo como tal fuera una tendencia claramente dominante en el campo intelectual (ya que competía con otras corrientes), pero sí lo suficiente como para que sus redes organizaran varias conferencias importantes de Althusser en España en 1976 y produjeran en el subcampo de la crítica literaria o cultural expresiones muy originales.

La primera recepción de la obra del filósofo francés en España tuvo lugar en una época de crisis del Estado fascista y del movimiento comunista. Esa crisis estuvo marcada, entre otras cosas, por una reestructuración del campo filosófico español, que a su vez implicó una reestructuración general del campo intelectual, ya que las redes filosóficas influyeron en muchos intermediarios del mundo editorial y de la crítica cultural (Vázquez García, 2009:30). Una de las transformaciones más visiblemente ligadas a la reestructuración del campo intelectual tuvo que ver con el crecimiento exponencial de los estudiantes universitarios en los años 60 y, en consecuencia, con la transformación sociocultural de la universidad como institución (Rojas Claros, 2006:65), sin que pueda llegar a hablarse de una «masificación» de la misma. Se trataba más bien de un acceso de las clases medias urbanas a la universidad. La situación española confirma en todo caso las hipótesis que exponía Bourdieu en *Homo academicus* para el caso francés, ya que los nuevos estudiantes se concentraban también en facultades del polo dominado desde el punto de vista del poder temporal (Ciencias y Filosofía y Letras) y en las nuevas titulaciones emergentes (Ciencias Económicas y Políticas, Psicología y Biología) (Hidalgo Nácher, en prensa).

Eso tuvo al menos dos consecuencias importantes con respecto a la circulación de textos críticos: en primer lugar, el aumento del número de estudiantes produjo un espacio de socialidad paralelo al de las clases formales, con redes de aprendizaje informales propensas a la

radicalización política (círculos de lectura privados, seminarios paralelos en casas particulares, bares o parroquias, etc.). Por otro lado, la urgencia de atender la nueva demanda educativa hizo que muchos estudiantes de humanidades recién licenciados (principalmente en filosofía y literatura) se convirtieran en profesores en condiciones precarias, quienes conformaron junto a sus alumnos un público lector de revistas (*Triunfo*, *Cuadernos para el diálogo*) y editoriales no académicas (Alianza) con ediciones más accesibles. El polo dominante del campo académico en las facultades de humanidades, la estilística tradicional de origen católico representada por Dámaso Alonso (y por otras figuras menores como Alarcos Llorach, Bobes Naves o García Berrio), comenzó a leer el estructuralismo y el formalismo ruso desde la lingüística, consiguiendo integrarlos así en el método oficial e ignorando su especificidad (produciendo lo que algunos han llamado estructuralismo católico o espiritualista). La editorial del polo dominante del campo, Gredos, presentó por ejemplo a autores como Saussure, André Martinet y Louis Hjelmslev, pero ignoró por completo a Lévi-Strauss y al resto de aportaciones posteriores (Hidalgo Náchter, 2021:67-68). Esos movimientos de apropiación funcionaron en realidad como un instrumento de control sobre el acceso a otros paradigmas científico-literarios y a otros campos del conocimiento (Vidal Beneyto, 1981:21).

No obstante, a mitad de los 60 y fundamentalmente a partir de 1968 ciertos círculos intelectuales empezaron a conocer la controversia Barthes-Picard y algunas obras de Lukács, Goldmann y Della Volpe. Fueron llegando entonces los textos traducidos de pensadores y críticos franceses vinculados a las nuevas corrientes, inicialmente en forma de recopilaciones de textos y principalmente por mediación de editoriales argentinas como Siglo XXI, Losada o Amorrortu, por citar algunas de las más conocidas. La circulación de Barthes, Foucault o Todorov no puede separarse de hecho de la publicación de obras de teóricos marxistas clásicos inaccesibles durante décadas debido a la guerra y a la fuerte represión que la siguió.² Los intelectuales progresistas comenzaban de este modo a acceder a los materiales con los que podían fundamentar sus posiciones políticas y estéticas, que privilegiaban la idea de un arte social para el cual la literatura se pensaba como un instrumento de transformación y se valoraba en función de su contenido (Chicharro, 2004:108-109).

La hegemonía del marxismo: críticas y elogios al proyecto althusseriano

El progresivo acceso a autores considerados posestructuralistas (Foucault, Deleuze, Lyotard, Derrida) y a algunos autores de la Escuela de Frankfurt (especialmente Adorno y Benjamin) favoreció, además del abandono de la teoría del reflejo, la aparición en el campo intelectual de una izquierda «neonietzscheana» vinculada a las iniciativas contraculturales de la bohemia madrileña y barcelonesa —la cual constituiría uno de los polos críticos del althusserianismo (Vázquez García, 2009:85)—. Uno de los primeros críticos con el filósofo francés pertenecerá sin embargo a la esfera del Partido Comunista. Jorge Semprún criticó la posición mostrada por Althusser en su artículo «Marxisme et humanisme» (1965) por negar la posibilidad de un encuentro entre el humanismo socialista y el humanismo liberal o cristiano, punto clave en la estrategia de reconciliación nacional del PCE desde 1956 (De Vicente Hernando, 2005:141-142). Semprún se sumergió también en el debate sobre el estalinismo que agitaba al PCF: postuló que el estalinismo era una desviación del leninismo, y que superarlo no significaba «enfermer le marxisme dans une forteresse abstraite et anhistorique» —la práctica teórica de Althusser—, sino aceptar el humanismo como «caballo de batalla» (Semprún, 1968: 42).³

El filósofo José Luis López Aranguren, líder de uno de los núcleos de base religiosa de la «red filosófica alternativa» que acabaría alcanzando la hegemonía en el campo con la llegada de la democracia (Vázquez García, 2009:158-160), criticó igualmente el antihumanismo althusseriano por su cientificismo en *El marxismo como moral* (1968). Esta obra, concebida como un diálogo entre cristianos y marxistas en el contexto del antifranquismo, reconocía, sin embargo, la necesidad de un análisis estructural —para el que proponía una «ética estructural» desarrollada en otros trabajos del autor (López Aranguren, 1968:69)—. En España, el problema de la ética superó los límites del debate filosófico para convertirse en una forma de unidad entre distintos sectores de la sociedad contra el franquismo (De Vicente Hernando, 2005:142). El debate entre cristianos y marxistas era importante desde principios de los años 60, cuando algunos sectores del catolicismo comenzaron a radicalizarse, y contó también con la presencia de Althusser.⁴ La crítica de Aranguren, que data del año 68, pone de manifiesto que las ideas del filósofo francés ya habían llegado a España. La mayor parte de la obra de Althusser fue traducida inmediatamente al español por su principal traductora de la época, Marta Harnecker, una estudiante chilena que entra en contacto con el medio de Althusser en 1964.⁵ Se puede decir que la obra de Althusser tuvo más impacto entre grupos izquierdistas, en un contexto de radicalización y diversificación de la izquierda estudiantil en torno a 1968.

Esta izquierda se presentaba como alternativa al burocratismo que encarnaba el Partido Comunista (Vázquez García, 2009:272 y 326). Los sectores opositores del campo filosófico se dividieron en una izquierda alternativa que ya hemos llamado *neonietzscheana* o «culturalista» —representada por Fernando Savater, Eugenio Trías y otros— y una izquierda marxista —representada en el campo editorial por la editorial Equipo Comunicación y por Manuel Sacristán en el campo académico, entre otros—. Esta división, que se hizo explícita en los diferentes órganos de expresión de cada grupo, estaba vinculada a una lucha entre las dos capitales culturales del momento: Madrid y Barcelona, aunque en las dos ciudades y en otras había miembros de ambos grupos (Hidalgo Náchter, en prensa). Althusser fue leído (y criticado) por esos dos flancos. Eugenio Trías, por ejemplo, se hizo eco de la idea del «proceso sin sujeto» y de la autonomía relativa en sus primeras publicaciones. En *La filosofía y su sombra*, el filósofo abordaba el problema epistemológico y suscribía la tesis antihumanista: «A la pregunta: “¿Quién actúa?”, no respondemos ya, al modo humanista: es el hombre el que actúa; respondemos de muy otro modo: la clase social, el grupo, el sistema es quien actúa» (Trías, 2019:218). La filiación con el proyecto althusseriano, que no obstante se fue debilitando con el tiempo, era evidente: en *Teoría de las ideologías* (1970), Trías (1987:48) identificaba una multiplicidad de unidades infraestructurales que operaban en última instancia en el terreno de la cultura, si bien consideraba que la noción de autonomía relativa no conseguía sustraerse del todo a la tónica clásica de la construcción.⁶

La izquierda más ortodoxa vinculada al PCE también difundió la obra de Althusser, primero a través de la editorial Ciencia Nueva (1965-1970), de gran acogida entre el público progresista, y después exponiendo críticamente sus tesis fundamentales en Equipo Comunicación (1970-1979), que nació del mismo núcleo que Ciencia Nueva para continuar la labor editorial ante las dificultades de la censura. Algunas de las obras de Equipo Comunicación⁷ criticaban el estructuralismo althusseriano al considerar que prescindía del sujeto revolucionario, del individuo que hace la historia, y que se equivocaba en el tratamiento de la dialéctica (Bozal, 2012:288-289). Cabe destacar que las críticas del Equipo Comunicación se anticiparon a las que seis años más tarde

haría Thompson en *The Poverty of Theory*, pues ya caracterizaban las ideas de Althusser como «un pensamiento estalinista vuelto del revés» (AA. VV., 1971:83). El proyecto de Equipo Comunicación se proponía introducir el estructuralismo y la semiótica integrándolas con la crítica marxista (es decir, hacer confluír «vanguardia política y vanguardia lingüística o científica».⁸

En el campo académico, aunque por aquellos años se produjeron múltiples estudios de enorme interés alrededor de Althusser (cf. de Vicente Hernando, 2005), sobresalía la figura de Gabriel Albiac, militante del PCE hasta 1976, que creó desde Madrid una de las redes centrales del marxismo occidental vinculada al pensamiento althusseriano y que se convirtió en «la voz de Althusser en España» (Fernández Liria *et al.*, 2012:112) entre una generación de jóvenes estudiantes que luego ocuparían posiciones destacables en el campo académico (Moreno Pestaña, 2009:308). Con Althusser comenzó a trabajar en su tesis sobre niveles de textualidad de *El capital*. Algunas de las intervenciones de Albiac⁹ se enmarcaban en el debate en torno a la condición clasista del Estado y a la dictadura del proletariado, sobre lo cual versó la conferencia de 1976 de Althusser en Madrid. En el otro centro de producción teórica, Barcelona, los althusserianos se agrupaban alrededor de la figura de Emilio Lledó, director de la mayoría de tesis de la época sobre el asunto (cf. de Vicente Hernando, 2005). Ya entonces existía entre ellos la conciencia de que esos trabajos demostraban el desarrollo autónomo y productivo del marxismo en el país, cuya máxima expresión sea tal vez lo que se abordará en la siguiente sección. Pero también reconocían que la recepción de ese pensamiento se hallaba desconectada del movimiento obrero. Manuel Sacristán y su entorno representaban el polo antialthusseriano del campo académico local, pues para el primero el marxismo no era una ciencia: solo había una ciencia, la positivo-empírica, y el marxismo debía aspirar a construir sus herramientas de transformación a partir de sus resultados. Los debates más atractivos no radicaban en el sentido de la ruptura epistemológica, sino en la importancia y los efectos de la ciencia como fuerza productiva. Sacristán (2020:175) consideraba que la obra de Althusser era más una interpretación —encuadrada dentro de la *tradición* marxista— que un trabajo de análisis filológico del pensamiento marxiano.¹⁰

Althusser leído (literariamente) en Granada

La crítica literaria althusseriana se desarrolló fundamentalmente fuera de los centros del campo gracias al grupo de Juan Carlos Rodríguez, profesor de la Universidad de Granada y miembro del PCE. Aunque el núcleo de Rodríguez mantuvo relaciones con algunos de los grupos mencionados, incluso con los más reticentes a las ideas althusserianas, este se distingue sobre todo por su constancia en el tiempo: mientras que muchos de los otros grupos del subcampo crítico sucumbieron o se modificaron radicalmente una vez superado el periodo de la transición a la democracia —como demuestra la investigación de Vázquez García (2009) para el caso del campo filosófico—, los postulados de Rodríguez (y su activismo) persistieron inclusive en los 90 cuando el marxismo estaba más que deslegitimado en el campo académico. Por ello Hernández García (2017) analiza en profundidad algunas de las estrategias de exclusión (o relegación a los márgenes) de Rodríguez en el campo, lo que denomina «la dialéctica presencia/ausencia de JCR en el interior de la historiografía crítico-literaria», desde las cuales sin embargo se reconocía el talento de su trabajo. Pese a todo, su éxito entre el estudiantado local fue patente (García, Olalla y Soria, 2015) y siempre mantuvo un número considerable de colaboradores, con los que llegó a crear, en aquellos difíciles años, una Asociación de Estudios Marxistas en la universidad que

contó con la visita de antiguos althusserianos como Balibar o Badiou (Rodríguez, 2013:206). Rodríguez había entrado en contacto con la filosofía althusseriana en 1968 aproximadamente mientras trabajaba en su tesis doctoral, lo cual lo condujo a reescribirla por completo. Tal fue el interés que Rodríguez se trasladó más tarde a París para trabajar con Althusser algunos años, como Albiac, en el contexto de la disolución del grupo tradicional de la ENS que acompañaba al filósofo (Rodríguez, 2016:123). Se trataba de un caso típico de estudiante universitario brillante que se desplazaba de su posición periférica a una metrópolis científica para ampliar su formación y trabajar con personalidades de renombre, un tipo específico de flujo transnacional entre los existentes (Heilbron, Jeanpierre y Guilhot, 2009).

A pesar de ser una ciudad periférica en un territorio, Andalucía, históricamente subdesarrollado, el ambiente intelectual de Granada en los años 70 se hacía eco de todas las novedades que se traducían y llegó a ser conocido como la «fortaleza althusseriana» en el contexto del Estado español (Enríquez del Árbol, 2006:44). Muy pronto, como atestigua el estudio de Moreno Pestaña (2021) al respecto, el grupo afín a Rodríguez entró en contacto con Althusser para recibir recomendaciones y dar a conocer el trabajo del joven profesor, que alternaba entre el campo propiamente académico y el campo editorial. Como director de la colección «Manifiesto» de la editorial Akal, Rodríguez encargó a Juan Manuel Azpitarte (uno de sus colaboradores) la edición de un volumen titulado *Para una crítica del fetichismo literario* (1975), que contenía uno de los primeros textos de Pierre Macherey traducidos al español (junto a otros de Althusser, Poulantzas, Balibar, Sollers y Guyotat). Su antólogo la define como «la quintaesencia de lo que se podía encontrar en ese momento en el campo de los estudios literarios sobre Althusser». Según Azpitarte, «[“Manifiesto”] era una colección un poco creada con el objeto de difundir y de profundizar en el pensamiento de Althusser, y de adaptarlo sobre todo a la cuestión literaria y al contexto español (...). Era una colección militante, entre comillas».¹¹ Aquello atestiguaba efectivamente la existencia de un grupo de militantes vinculados a la universidad, conocedores de su posición periférica e interesados en indagar en el patrimonio althusseriano, razón por la cual invitaron al filósofo a pronunciar en la ciudad una conferencia que titulará «La transformación de la filosofía» (1976) ante más de 3000 personas —la más exitosa de las que impartiera en el país, acontecimiento que testimoniaba el ambiente de expectación que rodeaba al filósofo.¹²

Dicha conferencia ostentaría un lugar privilegiado en el programa autocrítico emprendido por Althusser en los 70, con el que buscaba profundizar en las dinámicas de explotación del saber científico que llevaba a cabo la filosofía tradicional, de la que el marxismo como práctica filosófica distinta debía diferenciarse. El texto de la conferencia, traducido a toda prisa por Rodríguez y por Azpitarte, se publicó rápidamente en la editorial de la universidad para el público hispanohablante, antes incluso de que pudiera encontrarse en su lengua original. Según observa de Moreno Pestaña (2021:13-14), todo ello indica que Granada no fue en absoluto un ejemplo de «herodianismo», concepto utilizado irónicamente por Claude Grignon y Jean-Claude Passeron que hace referencia a la dependencia complaciente de los intermediarios culturales provinciales respecto a las metrópolis intelectuales.

Dos años antes, en 1974, Rodríguez publicó *Teoría e historia de la producción ideológica (Las primeras literaturas burguesas, 1)* —el título completo anunciaba una serie que nunca llegó a completarse—, un texto en el que polemizaba ya desde el título con *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), obra del principal colega de Althusser ocupado por entonces en las cuestiones

específicamente literarias, Pierre Macherey. Aunque el libro del primero trataba de las primeras literaturas burguesas en España y Europa —es decir, de la *producción* de las literaturas burguesas, noción común a ambos autores, que hacía referencia al esfuerzo de elaboración (trabajo) sobre unos materiales previamente existentes—, enfatizaba sobre todo la condición *histórica* del discurso literario (no solo en el sentido foucaultiano de que cada época genera lecturas y discursos diferentes, sino en el sentido de las condiciones ideológicas de posibilidad para el surgimiento de la literatura como tal). Según Rodríguez, Macherey utilizaba el término «producción» para oponerse a la creencia romántica en el genio. Rodríguez, por su parte, lo utilizaba para oponerse al *a priori* kantiano, es decir, para refutar la idea de que existiría siempre una subjetividad previa (el «yo poético»), plena de facultades, que sería capaz de construir el texto literario a partir de ellas (Rodríguez, 2013:193). El autor español quería centrar su estudio en «el proceso ideológico global», es decir, en los otros discursos paralelos —los discursos no literarios— procedentes del mismo nivel ideológico (el burgués, en este caso).

La diferencia que se produce en las formaciones capitalistas entre los discursos literarios y los teóricos radica en la especificidad de los primeros. Pero no a la manera meramente internalista que proponen el formalismo o la estilística, sino porque la literatura permite expresar la existencia de un individuo libre y autónomo capaz a su vez de expresar artísticamente su intimidad, lo cual funciona como la legitimación ideológica básica de las relaciones capitalistas (en las que los individuos venden «libremente» su fuerza de trabajo a los dueños de los medios de producción) (Rodríguez, 2017:23). Mientras que para Macherey la historicidad del texto venía señalada en parte por el ámbito de la reproducción, Rodríguez consideraba que la historicidad del texto constituía su lógica productiva, es decir, «aquello sin lo cual el texto no puede existir (no puede funcionar ni “en sí mismo” ni “fuera de sí”）」(6). Se trataba de un argumento que pretendía combatir las concepciones «eternizantes» de la literatura burguesa. Una consecuencia inmediata es que Macherey suscribía a su manera la tesis barthesiana de la muerte del autor, pero Rodríguez otorgaba a la categoría de autor (o crítico, que juzga en primera instancia, o lector, que juzga en última instancia) una posición central: los discursos literarios solo pueden existir a partir de la aparición del individuo autoconcebido como libre y autónomo.

Pues lo que Rodríguez llama la «matriz ideológica burguesa»¹³ exige que la articulación entre las distintas clases (dominantes y dominadas) se conciba siempre desde la imagen de que todos los individuos son individuos libres, iguales entre sí y poseedores de su propia verdad interior —son presupuestos ideológicos opuestos a los del siervo feudal—. En cualquier caso, los discursos no pueden escapar a la dominación de un determinado «inconsciente ideológico». En el caso de la literatura europea del siglo XVI, la que analiza Rodríguez, la forma en que los individuos demuestran su condición de libres es expresando su intimidad a través del discurso poético (que comienza a forjar la distinción entre lo público y lo privado propia de la sociedad burguesa). Si la naturaleza propia de la literatura es ser la *obra* de un *autor* (un *objeto* producido por un *sujeto*), pero el sujeto como tal no ha existido siempre, sino que es la categoría privilegiada en la que se expresa y objetiva el funcionamiento básico de la matriz ideológica burguesa, la existencia de la literatura también está delimitada históricamente. Esta es la tesis fundamental de la teoría literaria de Rodríguez, ya indicada en Macherey pero insuficientemente desarrollada.

Cuando Macherey se pregunta, siguiendo al Marx de los *Grundrisse*, cómo es posible que los fenómenos literarios de la antigüedad sigan interpelándonos en el presente, se mantiene de hecho

en el marco ideológico burgués, ya que concibe implícitamente que la literatura es universal y ha existido siempre. Aunque reconoce que textos como la *Iliada*, por ejemplo, se han transformado en textos «literarios» en retrospectiva (Macherey y Balibar, 1974:33), Macherey no establece de hecho ninguna diferencia entre la Odisea y las obras de Verne que analiza, por poner un ejemplo. Para él en ambos casos la relación sujeto/obra, la estructura subyacente, permanece inalterada; en ambos casos se trata de «hechos de lenguaje» o de prácticas lingüísticas (la única especificidad de la literatura propiamente dicha, la del periodo burgués, sería el hecho de que estas prácticas se inscriben en el proceso de escolarización). Del mismo modo, cuando Macherey critica los supuestos de la práctica crítica dominante, parte de la base de que la crítica siempre ha estado ahí y no es una categoría histórica que necesite de individuos libres y autónomos capaces de realizar el ejercicio de la lectura y el juicio para funcionar. Esto sucede porque la matriz ideológica burguesa universaliza la noción de individuo, es decir, la traslada a todos los tiempos e intenta hacerla pasar por una *realidad* tanto política como espiritual.

Por otro lado, Rodríguez difiere de Macherey y de Balibar en el nivel de importancia atribuido al lenguaje literario y al aparato escolar. Para los estudiosos franceses, a los que Rodríguez atribuye el mérito de poner de relieve la complejidad de la función del hecho literario en las sociedades modernas, la escuela desempeña un papel discriminatorio fundamental: la enseñanza de la lengua común (limitada a las escuelas primarias públicas) y la enseñanza de la lengua literaria (reservada a los estudios universitarios) reproduce y legitima las diferencias de clase (en definitiva, las diferencias entre el trabajo manual y el intelectual). La función última de los discursos literarios sería, pues, la producción de nuevos discursos que, a su vez, reproducirían las condiciones de dominación «inscritas en los originarios discursos literarios y en su condición lingüística de clase, etcétera» (Rodríguez, 2017:20). Sin embargo, Rodríguez objeta lo siguiente: lo literario no puede explicarse única y exclusivamente desde la dinámica de la escolarización, pues aunque la escuela es un aparato del Estado, no es ella la que crea la ideología, sino solo la que la materializa y reproduce. Para el teórico español, la ideología, es decir, el inconsciente ideológico, se crea en el corazón mismo de las relaciones sociales (por eso la posición de sus homólogos franceses le parece un tipo de «sociologismo institucionalista»). Así, la función de la ideología presente en las obras literarias, según Rodríguez, «es pues engrasar, hacer funcionar las relaciones sociales desde las que nace, convirtiéndolas en la única vida posible» (2013:100).

A Rodríguez le interesaba especialmente la situación ideológica de los momentos históricos de transición —del feudalismo al capitalismo, en este caso, caracterizado por una potenciación del nivel político (del que carecía en el feudalismo) con el que se establece como dominante—. Puede percibirse ya la influencia del pensamiento althusseriano en lo concerniente a la división tripartita del modo de producción: el nivel político, el nivel económico y el nivel ideológico, y su interés por la mirada psicoanalítica, que desarrollaremos a continuación. No obstante, una de las principales críticas de Rodríguez a Althusser es precisamente su «ahistoricismo», sobre todo la idea de que la ideología no tiene historia y que el individuo-sujeto siempre ha existido. A la luz de esta crítica, el conjunto de la teoría literaria de Rodríguez puede interpretarse como una respuesta al «maestro», como un intento de historizar el inconsciente y la ideología. En principio, el profesor español acepta los dos presupuestos básicos de la definición althusseriana de ideología: por un lado, que la ideología muestra relaciones imaginarias con las condiciones reales de existencia; por otro, que por mediación de los aparatos ideológicos del Estado, la ideología se

convierte en una cuestión de interpelación (es decir, de reconocimiento de uno mismo cuando es interpelado por otro). En resumen: la ideología es incoherente y está llena de contradicciones, como exponía Macherey, para quien la obra literaria suponía una suerte de *mise en scène* de esas contradicciones.

Ahora bien, el ejemplo que Althusser elegía en *Sur la reproduction* (1969) para ilustrar el mecanismo de la interpelación que hacía a los hombres «siempre-ya» sujetos —Yahvé dirigiéndose a Moisés a través de la zarza ardiente— estaba, según Rodríguez, mal elegido, porque era profundamente ahistórico. Aunque Althusser sabe que la individualidad está siempre subyugada por el inconsciente, todo funciona en él como si hubiera una individualidad previa a esa sujeción. Para evitar toparse con ese problema —la creencia en la condición ahistórica de la interpelación— Rodríguez (2022) establece una clara diferencia entre el «yo libidinal», víctima de sus pulsiones, y el «yo histórico», la configuración histórica del inconsciente libidinal, que adoptaría la forma de un inconsciente ideológico. Yahvé no hace de Moisés un «sujeto», sino el «siervo» de Dios, es decir, el delegado de su voz ante el pueblo (Rodríguez, 2013:178). Por otra parte, para estos pensadores franceses la ideología siempre conservó la condición de una visión no científica —recuérdese el estatuto ambiguo que le otorga Macherey (2014:74) en *Pour une théorie de la production littéraire*—. Para Rodríguez, en cambio, la ideología produce «verdades» según la lógica específica de cada modo de producción: en el modo de producción capitalista, el individuo, el agente de los contratos de compraventa de fuerza de trabajo, existe como tal, y expresa en la literatura su «alma bella» (en Petrarca, por ejemplo) —noción que contrasta con la «sangre» feudalizante—. Rodríguez llama, siguiendo parcialmente a Bachelard, «animismo» o «mecanicismo» a esta realidad ideológica del primer capitalismo.

De todo ello se desprende que Rodríguez maneja una concepción «ampliada» del modo de producción, al igual que Poulantzas en obras como *Pouvoir politique et classes sociales dans l'État capitaliste* (1968): a la relación entre fuerzas productivas y relaciones de producción —lo que Althusser consideraba estrictamente un modo de producción— hay que añadirle una superestructura propia de cada modo de producción. Es importante subrayar esta diferencia porque Althusser exploraría varias posiciones a lo largo de los años; la primera, ligada a su idea «restringida» del modo de producción, tomaba la historia de la filosofía como algo autónomo, constante a lo largo del tiempo, es decir, cuya superestructura representaba el tránsito entre varios tipos de formación social —un concepto específicamente althusseriano que designaba la convivencia compleja de varios modos de producción (uno dominante y otros dominados) en una sociedad dada (cf. Moreno Pestaña, 2021:36)—. Por ello, Rodríguez (2017:64), en una célebre nota de la página 37, le acusa de no vincular cada ideología teórica al modo de producción concreto que le corresponde. Aunque no sabemos si la lectura del autor español influyó en él, Althusser anuncia en Granada la posibilidad de otra práctica de la filosofía —de la que, como se ha dicho, el marxismo formaría parte— que en adelante presupone la exploración de una concepción más amplia del modo de producción. Desde esta perspectiva, la filosofía tenía ahora un «exterior», que dependía de las prácticas científicas y políticas, pero esta normalmente había tendido a absorberlas —explotarlas— en su sistema filosófico y a «olvidarlas», por lo que la filosofía era entonces más ideológica que nunca. Conviene citar un pasaje más largo en el que Althusser aborda la necesaria historización de la filosofía, cuya semejanza con los postulados de Rodríguez referidos a la literatura es llamativa:

[La filosofía] no está fuera del mundo, fuera de los conflictos y de los acontecimientos históricos. En su forma concentrada, la más abstracta, la de las obras de los grandes filósofos, es algo que está al lado de las ideologías, como una especie de laboratorio ideológico donde experimentalmente se pone a punto, en la abstracción, el problema fundamentalmente político de la hegemonía ideológica, es decir, de la constitución de la ideología dominante. (2021:98)

El libro de Rodríguez, que se iniciaba con la provocativa frase «La literatura no ha existido siempre», supuso la primera (y prácticamente la única) tentativa española de aplicar el programa althusseriano a los estudios literarios, siguiendo la máxima expuesta por Althusser en *Pour Marx* (1996:198) según la cual cada región del conocimiento requiere principios de trabajo similares a los que se encuentran en *El Capital* para la ciencia de la historia. La acogida de dicha obra resultó ser moderada, si bien contó con la lectura elogiosa del propio Althusser (Rodríguez, 2016:38). El autor era consciente de ello y en el prólogo a la segunda edición de 1989, donde afirmaba que el libro no había perdido vigencia, subrayaba asimismo que, de hecho, el silencio sobre la obra era indicativo de algo positivo: la imposibilidad de decir nada serio en su contra (Rodríguez, 2017:25).

Conclusiones provisionales e indicios para el porvenir

Las páginas que anteceden han proporcionado una visión general de las circunstancias políticas, editoriales y teóricas en las que circuló la obra de Althusser y de los principales teóricos de la literatura y el arte más o menos vinculados a su nombre, lo cual contribuye a esbozar el panorama de un periodo muy estimulante de la historia intelectual reciente del Estado español. La censura y la represión política del franquismo provocaron un retraso en la llegada de la filosofía francesa, que se vio compensada por la radicalización de los intelectuales y de los militantes de los partidos de la oposición, principales sectores por los que circuló el corpus althusseriano. Esta dinámica circulatoria especial condicionó la forma en la que se realizaron las lecturas particularmente «estéticas» de Althusser, que estuvieron, por una parte, ligadas al intento «ortodoxo» por desacreditar el antihumanismo althusseriano a través del estructuralismo lingüístico y, por otra, al anhelo por comprender de manera profunda el funcionamiento ideológico de las formaciones sociales de transición, asunto que ya había tratado parcialmente Balibar en su contribución a *Lire le capital* (1965) y que podía servir para entender mejor la evolución de la poesía lírica de autores del Siglo de Oro como Garcilaso, Calderón de la Barca, Fray Luis de León o Fernando de Herrera, los cuales formaban parte de un canon del hispanismo dominado hasta entonces por los sectores más reaccionarios del campo académico, muy cercanos *establishment* franquista.

Sin embargo, la institucionalización democrática del campo de la filosofía y de la crítica literaria marginó rápidamente las opciones más puramente marxistas en favor de la semiótica y la deconstrucción, alimentando una importante red de académicos derrideanos (de Peretti, 2015). Esta se dio a partir de los años 80, en consonancia con la agravada crisis del marxismo a escala internacional —del que Althusser había dado fe en «Marx dans ses limites» (1978, inédito hasta 1994)— y el «revival» conservador que representaba el proyecto neoliberal, el cual coincidía a su vez con las difíciles circunstancias personales que vivía entonces Althusser, incapacitado judicialmente y apartado de la vida pública a causa del asesinato de su mujer, Héléne Legotien. Por esta razón entre otras, el grupo de Rodríguez, que además estaba alejado geográficamente de los centros de producción intelectual (Madrid y Barcelona), no alcanzó una excesiva importancia a

nivel nacional (aunque fue respetado por los círculos académicos de izquierda de otros puntos), a pesar de que sus hallazgos representaron la primera aplicación de la teoría a un objeto de carácter local (la literatura española). Rodríguez continuó el programa inaugurado en *Teoría e historia de la producción ideológica*, ampliándolo con objeto de abarcar lo que se conoce como «literatura picaresca». En *La literatura del pobre* (1994), por ejemplo, el autor profundizaba en el estudio de las formas de subjetivación de los pobres tal y como estos aparecían individualizados en las novelas de la época.

Los conceptos de inconsciente e ideología en el sentido althusseriano —relación imaginaria con las condiciones reales de existencia— se relacionaban en la obra de Rodríguez con la literatura española y europea de los siglos XVI y XVII con el fin de construir una teoría sobre el nacimiento del sujeto moderno. Sin duda, se hace pertinente seguir profundizando en los vínculos aquí indicados someramente que el trabajo de Rodríguez pudo establecer con el intenso proceso de reflexión que emprendió Althusser a propósito de las operaciones de explotación llevadas a cabo por la filosofía dominante, un trabajo comenzado ya en *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (1967) y continuado de muy diversas maneras en los cuantiosos inéditos que se conocieron tardíamente, a partir de 1992 en la edición del IMEC coordinada por François Matheron, pero que sin duda problematizaban, no sin contradicciones, los presupuestos ahistorizantes de la filosofía hegemónica erigida como «ciencia del todo» (Althusser, 2017). La originalidad de Rodríguez radica en que supo transferir exitosamente conceptos propios del campo filosófico (los utilizados por Althusser) al campo de la crítica literaria haciéndolos funcionar en su propio proyecto. Sería pertinente estudiar en qué condiciones pudo hacerse a la inversa.

Notas

1 Agradezco especialmente la generosidad de Max Hidalgo Nácher, quien estableció las condiciones de posibilidad de este trabajo embrionario nutriéndolo de referencias fundamentales sobre la discusión abordada y compartiendo con la autora sus propias investigaciones en curso.

2 A título de ejemplo, en 1969 se publicaron simultáneamente *Conversaciones con Lévi-Strauss, Foucault y Lacan* (Anagrama), *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología española* (Martínez Roca) y *Escritos sobre el arte de Marx y Engels* (Península) —al año siguiente *Cuestiones de arte y literatura* en la misma editorial— y *Literatura y revolución de Trotsky* (Ruedo Ibérico) (Hidalgo Nácher, en prensa).

3 Esta «polémica sobre el humanismo» se publicó en español en 1968 gracias a Siglo XXI (en un volumen con textos de Althusser, Semprún, Michel Simon y Michel Verret).

4 Algunos de los textos de Althusser sobre el tema fueron editados en 1969 por Jesús Aguirre en el volumen colectivo *Cristianos y marxistas: los problemas de un diálogo* (Morán, 2014:895-900).

5 En 1967 Siglo XXI publicó en México *La revolución teórica de Marx*, en 1968 apareció en España *Montesquieu, la política y la historia* (Ciencia Nueva) y en Argentina *La filosofía como arma de la revolución*, esta última sin el famoso «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», que se incorporó a la segunda edición del mismo año. *Para leer el capital* se publicó en México en 1969 (Siglo XXI), donde al año siguiente aparecería *Lenin y la filosofía* (De Vicente Hernando, 2005:141). A partir de los años 70, el espacio de las revistas también participó en la recepción de los textos de Althusser —e incluso antes, pues en 1966 la revista teórica del PCE, *Realidad*, ya publicó un artículo de Manuel Ballester en el que abordaba críticamente la cuestión de la ruptura epistemológica— y reprodujo artículos de otros autores sobre su pensamiento. Como ejemplo, cabe mencionar *El viejo topo*, revista rupturista fundada en 1976 en Barcelona, que publicó en su número 10 (1977) artículos de Althusser y algunos textos althusserianos sobre la dictadura del proletariado (Hidalgo Nácher, en prensa).

6 La editorial Anagrama, fundada en 1969 en Barcelona y comprometida con los neoneietzscheanos —publicó a Foucault,

Derrida, Deleuze y Lévi-Strauss durante esa década y contaba con algunos de sus miembros en su consejo de redacción— también tradujo algunos textos de Althusser en la sección filosófica de la colección «Cuadernos Anagrama», dirigida por el mismo Trías: *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos* (1970), «Freud y Lacan» (1970), «La concepción del mundo de Jacques Monod» (en *Del realismo «físico» al realismo «biológico» —1972—*) y *Posiciones* (1977).

7 *Ajuste de cuentas con el estructuralismo* (1968), *Teoría práctica teórica* (1971), *Alienación e ideología* (1971) y *Problemas actuales de la dialéctica* (1971).

8 El objetivo de Equipo Comunicación y del resto de editoriales críticas mencionadas radicaba en la «acumulación primitiva de capital». Esta acumulación de capital simbólico, que no pudo producirse antes debido a las dificultades impuestas por la dictadura, se logró a través de las transferencias de capital que los autores traducidos (entre ellos, y esto es lo destacable, Althusser), ya establecidos en sus ámbitos originales e internacionalmente, hacían a las editoriales españolas. Siguiendo el análisis de Bourdieu sobre esta cuestión, en este caso la condición simbólica del catálogo (la identidad que aporta a la editorial) muestra la aspiración de los editores de actualizar el canon del pensamiento marxista.

9 En esa época, Albiac publicó *Louis Althusser: cuestiones de leninismo* (Zero, 1976), *Al margen de El Capital* (Cupsa, 1977) y tradujo en 1976 *Cinq études du matérialisme historique* de Balibar, por citar solo algunas contribuciones. Debatí con Gustavo

Bueno a propósito de la noción de «ruptura epistemológica» en la revista *Sistemas* (nº 5-7, 1973-1974) y compiló los volúmenes *El debate sobre la dictadura del proletariado* (1976) y *Debates sobre el eurocomunismo* (1977).

10 Todo lo que Sacristán escribió sobre Althusser lo ha recogido Salvador López Arnal —que también señala algunas de sus convergencias— en «Antología de textos de Manuel Sacristán sobre Louis Althusser (1918-1990)», *Rebelión*, <https://rebellion.org/antologia-de-textos-de-manuel-sacristan-sobre-louis-althusser-1918-1990/>.

11 Estas afirmaciones las proporcionó el propio Juan Manuel Azpitarte, a quien agradezco su enorme amabilidad, en una conversación telefónica que tuvo lugar el 13 de junio de 2021.

12 «Althusser era como un Padre de la Iglesia, un san Agustín o Tomás de Aquino de la Trinidad Sagrada, Marx, Engels, Lenin. Sus dos libros más cuantiosos estaban en los escaparates de todas las librerías». Muñoz Molina, Antonio, «Liturgia del gurú», *El País*, 8 de julio de 2017.

13 Rodríguez define la noción de matriz ideológica como «la reproducción, en el nivel de la ideología, de la contradicción básica de clases que constituye cada tipo de relaciones sociales» (2017:13). La matriz consiste en «ideas-ejes» que se presentan como verdades naturalizadas (por ejemplo, el ser humano es libre o el ser humano es siervo de un señor). Estas nociones son los elementos esenciales e inalterables de la realidad, cuya enunciación borra inmediatamente la matriz en cuanto tal (en cuanto ideología).

Referencias bibliográficas

- AA. VV.** (1971). *Teoría práctica teórica*. Alberto Corazón.
- Albiac, G.** (2007). Los consuelos prohibidos. Entrevista (por Quintana Paz, M.A.). *Cuaderno gris*, (9), 61-88.
- Althusser, L.** ([1965]1996). *Pour Marx*. La Découverte.
- Althusser, L.** (2017). *Ser marxista en filosofía*. Akal.
- Althusser, L.** (2021). *La transformación de la filosofía*. Editorial Universidad de Granada.
- Bourdieu, P.** (1992). *Les règles de l'art. Gèneses et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Bourdieu, P.** (2002). Les conditions de la circulation sociale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, (145), 3-8.
- Bozal, V. et al.** (2012). A propósito de Redor y Equipo Comunicación. En Albarrán Diego, J., *Arte y transición* (pp. 283-296). Brumaria.
- Charnock, G.; Purcell, T.F. y Ribera-Fumaz, R.** (2016). New International Division of Labour and Differentiated Integration in Europe: The Case of Spain. En *The New International Division of Labour: Global Transformation and Uneven Development*. Palgrave Macmillan.

- Chicharro, A.** (2004). *Para una historia del pensamiento literario en España*. CSIC.
- Cornellà-Detrell, J.** (2021). Importación, venta y consumo de libros ilegales durante el franquismo. En Fernando Larraz, M.S. y Mengual, J. (Eds.), *Pliegos alzados. La historia de la edición, a debate* (pp. 237–252). Trea.
- De Peretti, C.** (2015). Las Spanish-speaking connections de Derrida. *Alea*, 17(1).
- De Vicente Hernando, C.** (2005). Las lecturas de Althusser: la conflictiva recepción de su obra en España. *Er. Revista de Filosofía*, (34/35), 247–275.
- Enríquez del Árbol, C.** (2006). *Escritos filibusteros*. Libros del Laberinto.
- Fernandez Liria, C. et al.** (2012). Discusión sobre «El orden de El Capital». *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, (39), 110–130.
- García, M.Á.; Olalla, Á. y Soria, A.** (2015). *La literatura no ha existido siempre. Para Juan Carlos Rodríguez*. Editorial Universidad de Granada.
- Heilbron, J.** (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429–444.
- Heilbron, J.; Jeanpierre, L. y Guilhot, N.** (2009). Vers une histoire transnationale des sciences sociales. *Presses de Sciences Po*, (73), 121–145.
- Hernández García, J.A.** (2017). JCR. Ser marxista en literatura. *Pensar desde abajo*, (6), 59–80.
- Hidalgo Nacher, M.** (2021). Genealogía de la teoría literaria y herencias teóricas del franquismo: la estilística y la renovación crítica de los años sesenta. En Larraz, F. y Santos Sánchez, D. (Eds.), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* (pp. 55–80). Iberoamericana Vervuert.
- Hidalgo Nacher, M.** (en prensa). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Ediciones UNL.
- Larraz, F.** (2014). ¿Un campo editorial? Cultura literaria, mercados y prácticas editoriales entre Argentina y España. *Cuadernos del CILHA*, 15(2), 123–136.
- López Aranguren, J.L.** (1968). *El marxismo como moral*. Alianza.
- Macherey, P. y Balibar, É.** (1974). Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes. *Littérature*, (13), 29–48.
- Macherey, P.** (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*. ENS Éditions.
- Morán, G.** (2014). *El cura y los mandarines: historia no oficial del bosque de los letrados*. Akal.
- Moreno Pestaña, J.L.** (2009). La querrela del materialismo. A propósito de *Opaco, demasiado opaco*. *Materialismo y filosofía. Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, (49), 303–322.
- Moreno Pestaña, J.L.** (2021). El afuera de la filosofía. Presentación a la nueva edición de *La transformación de la filosofía*. En Althusser, L., *La transformación de la filosofía* (pp. 7–67). Editorial Universidad de Granada.
- Ribas, P.** (2002). El marxismo español desde el final de la Guerra Civil hasta hoy. En Plà, R. et al., *Pensamiento español y latinoamericano contemporáneo* (pp. 133–154). Feijóo.
- Rodríguez, J.C.** (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Akal.
- Rodríguez, J.C.** (2016). *Pensar la literatura: entrevistas y bibliografía*. ICILE.
- Rodríguez, J.C.** ([1974]2017). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Akal.
- Rodríguez, J.C.** (2022). *Freud: la escritura, la literatura. Inconsciente ideológico e inconsciente libidinal*. Akal.
- Rojas Claros, F.** (2006). Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (5), 59–80.
- Rojas Claros, F.** (2016). La difusión del marxismo durante el franquismo: el caso de Artiach Editorial (1969–1974). *Revista Historia Autónoma*, (9), 147–170.

- Rojas Claros, F.** (2017). Edición y censura de libros de Marx y Engels durante el franquismo (1966–1976). *Nuestra Historia*, (3), 103–126.
- Sacristán, M.** (2020). *El trabajo científico de Marx y su noción de ciencia*. Montesinos.
- Sapiro, G.** (2013). Le champ est-il national? *Actes de la recherche en sciences sociales*, (200), 70–85.
- Semprún, J.** (1968). Marxismo y humanismo. En Althusser, L.; Semprún, J. et al., *Polémica sobre marxismo y humanismo* (pp. 34–48). Siglo XXI.
- Trías, E.** (1987). *Teoría de las ideologías y otros textos afines*. NeXos.
- Trías, E.** ([1969] 2019). *La filosofía y su sombra*. Galaxia Gutenberg.
- Vázquez García, F.** (2009). *La filosofía española: herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963–1990)*. Abada.
- Vidal Beneyto, J.** (1981). *Posibilidades y límites del análisis estructural*. Editora Nacional.

La Extinción y el Espectro: hacia una nueva metafísica entre literatura y filosofía

FABIÁN LUDUEÑA ROMANDINI Universidad de Buenos Aires / Universidad Argentina de la Empresa / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0001-5804-5285 / fabianludueña@gmail.com

Resumen

Tomando como punto de partida la poesía de Wallace Stevens, el artículo explora las relaciones entre literatura y filosofía a través de dos problemas interrelacionados: la extinción como horizonte de las especies vivientes de la Tierra y el estatuto ontológico del espectro. Por un lado, luego de analizar las ventajas de la noción de extinción por sobre la de finitud (según el legado de Heidegger), la investigación se propone, por un lado, explorar una forma minimalista de extinción relacionada con la supervivencia espectral en la obra filosófica de Max Stirner (1806–1856). Por otro lado, apoyándose en la obra literaria de Guido Morselli (1916–1973), el texto examina una noción maximalista de extinción, donde ya no hay siquiera lugar para el espectro. El método genealógico y hermenéutico busca, de este modo, responder la pregunta acerca de si es posible superar la metafísica de la presencia con la noción de Gran Afuera que se deduce de los análisis precedentes.

Palabras clave: extinción / finitud / espectro / Stirner / Morselli

The Extinction and the Spectre: towards a new metaphysics between literature and philosophy

Abstract

The article explores, with the poetry of Wallace Stevens as a starting point, the relationships between literature and philosophy through the analysis of two intertwined problems: the extinction as the horizon of all living species on Earth and the ontological status of the spectre. On one hand, after taking into account the advantages of the notion of extinction over that of finitude (according to Heidegger's legacy), the research is aimed to study the minimalist form of extinction that is closely related with the survival of spectres in the philosophical oeuvre of Max Stirner (1806–1856). On the other hand, basing the research on the literary works of Guido Morselli (1916–1973), the text examines a maximalist notion of extinction where there is not even a place for spectres. The genealogical and hermeneutical method pursues, in this way, the task of answering the question about the possibility of surpassing the metaphysics of presence with the notion of the Great Outside that is deduced from the theoretical grounds that have informed the development of the whole article.

Key words: extinction / finitude / spectre / Stiner / Morselli

Recibido: 27/12/2021. Aceptado: 6/6/2022

Para citar este artículo: Ludueña Romandini, F. (2022). La Extinción y el Espectro: hacia una nueva metafísica entre literatura y filosofía. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0077 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0077



Introducción

En uno de los ensayos incluidos en su *Opus Posthumous* y titulado, sugestivamente, *The irrational element in poetry*, Wallace Stevens establece algunos de los principios de lo que podríamos denominar su *Ars poetica*. El proyecto poetológico de Stevens se inscribe bajo la cifra del Ángel Necesario (*Necessary Angel*) que ha presidido, como guardián de una divinología posteológica, el desfallecimiento del *Deus mortalis*. La poesía para Stevens es posible gracias a un proceso de transposición entre la realidad y la sensibilidad. Es decir, el poeta es quien realiza una operación que se conceptualiza distinta pero paralela a la filosófica mediante la cual la propia sensibilidad se transforma en la surgente de las formas poemáticas *a priori* de la captación de lo real.

Los modernos están habituados a considerar que sus percepciones del mundo no corresponden necesariamente a las condiciones objetivas de este último sino a los principios transcendentales del perceptor. Sin embargo, para el poeta en el crepúsculo del mundo moderno, no es entonces la Razón sino la Imaginación la que adquiere esa posición de preponderancia en el mundo humano. Con todo, la sensibilidad poética no es un transcendental universalizante sino una especie de *a priori* idiosincrático, pero subjetivamente transmisible en el verso.

De este modo, el *ars bene dicendi* es también un arte de la imaginación. Y por ello la Razón de los modernos es reemplazada por la Imaginación como forma superior de la verdad sensitiva invirtiendo así el tradicional primado cognoscitivo sobre la efectuación del mundo. De hecho, entre las fuentes del Occidente del cual nacería la poesía en lengua vulgar, la *Poetria* de Johannes Anglicus —escrita probablemente hacia el año 1230— ya establecía que, cuando una materia era leve (*si materia fuit levis*) se la podía trastocar en grave y auténtica (*gravem et autenticam*) por medio del *ornatus difficilis* y, en este proceso, los poetas añadirán que la imaginación (por entonces concebida como parte del *spiritus phantasticus*) estaba llamada a jugar un papel preponderante (1974:237).

Sin embargo, si para los poetas del tardo-medioevo occidental, la Imaginación todavía era un vehículo de expresión de un mundo de la naturaleza al cual se accedía mediante los arcanos del tropo, para Stevens, la Imaginación que utiliza los modos del ornamento retórico es, de modo distinto, una especie de facultad autónoma capaz de producir una auténtica forma de modelación subjetiva de lo real que está anclada sobre una experiencia poetológica de la vida que se halla en el centro de toda su especulación metafísico-literaria: «los poetas, de manera más urgente, exploran el mundo en busca de la confirmación de la vida (*for the sanctions of life*), de aquello que hace que la vida valga tan prodigiosamente la pena de ser vivida» (2018:45).

Por esta razón, la imaginación que está en el centro de gravitación poética es, al mismo tiempo, una surgente de la filosofía: «en cualquier caso, y sin seguir contraponiendo estas dos cosas, lo que deseo es deducir un sentido de la imaginación como algo vital. En este sentido hay que considerarla metafísica» (Stevens, 2018:117). No obstante, precisamente, como el objetivo del poeta es la puesta en verso de la experiencia sensible de la vida, la muerte juega un papel de primer orden en la conceptualización de lo viviente. La importancia de la muerte, ya aparece claramente delineada por el poeta en aquellos versos de 1915 que forman parte de *Sunday Morning*:

*Death is the mother of beauty, mystical,
Within whose burning bosom we devise
Our earthly mothers waiting, sleeplessly.*

La muerte es la madre de la belleza, mística
Dentro de cuyo seno encendido inventamos
A las madres terrenas que, despiertas, aguardan.
(Stevens, 1990:18)

La muerte, entonces —comenzando por la muerte de Dios que inaugura la fase más moderna de los Tiempos Modernos— está llamada a resolverse en una experiencia de la vida que hace de las categorías subjetivas del poeta, las únicas formas de acceso al mundo en cuanto tal. El diagnóstico de la poesía en Stevens nos sirve, en esta ocasión, para hacer un paralelo, en cierto sentido, con la situación epocal de la filosofía y de las ciencias de la vida en el mismo período.

De esta forma, buscaremos mostrar cómo la literatura y la filosofía pueden, desde sus respectivos lenguajes, converger en una vía especulativa común que torna las fronteras disciplinarias menos nítidas de cuanto parecen serlo en las divisiones institucionales de los saberes. Desde el punto de vista de los conceptos, nos detendremos sobre las nociones de extinción y espectro como modos de aproximación a las limitaciones de la metafísica de la presencia pero, también, como vía regia para un renacer del acervo especulativo de una filosofía que bien puede nutrirse tanto de su historia como de las proposiciones de la literatura retomando una unión entre ambas disciplinas que, después del Renacimiento italiano, comenzaron a tomar caminos separados que, en la urgencia de los tiempos presentes, sería apropiado volver a reunir.

En esta senda, como hemos indicado, seguimos los caminos trazados por la poética de Wallace Stevens quien ha podido señalar: «si el filósofo no llega a nada porque fracasa, el poeta bien puede llegar a nada porque tiene éxito» (2010:41-42). En cierta forma, el fracaso epocal de la filosofía puede ser la puerta de acceso a un nuevo comienzo que, aunque no augure el éxito poético, puede entrever algo de aquel misterio que, por exceso de visión, puede también alejar al poeta que logra avizorarlo.

La extinción como nueva categoría filosófica frente a la finitud metafísica

Al menos desde que, en 1844, Max Stirner profiriese su estridente grito antihumanista —por otra parte, rápida y convenientemente apagado por las fuerzas del orden del mundo— con el cual hizo tambalear las convicciones del grupo de los Libres de Berlín y, junto con él, todas las certezas de la gran especulación occidental, una de cuyas coronaciones había sido entonces, y continúa siendo todavía, el sistema hegeliano, la filosofía ha centrado su interés en glosar, de los modos más diversos y refinados, la sentencia acerca de la muerte del Hombre proferida por Stirner. Asimismo las ciencias, desde la biología evolucionista hasta la cosmología, han cursado la misma deriva ontológica hacia un descentramiento del Hombre del *substratum* de sus elucubraciones teóricas. Desde Darwin hasta Einstein, desde Heidegger hasta Foucault, la filosofía y las ciencias, lentamente, con avances y retrocesos pero en un camino certero, no han hecho otra cosa que desprenderse del legado humanista y antropocéntrico con el que habían inaugurado su altisonante entrada en escena a partir de la Modernidad temprana.

Esta crítica de la antropología como elemento rector del pensamiento especulativo y científico ha decantado, sucesivamente, en una nueva atención por el carácter eminentemente animal del *Homo sapiens* y por una atención creciente, en todos los campos del saber, por el problema de la vida. La animalidad y algunas declinaciones de la filosofía de la vida se han impuesto entonces como una garantía para todos aquellos que quieren nadar en las aguas, aparentemente seguras, del pensamiento posmetafísico o, en todo caso, muñidos de una confiada *Destruktion* de la tradición metafísica de un Occidente agotado de sus propias ensoñaciones teóricas.

Nosotros ciertamente, querríamos defender la necesidad de una rehabilitación en pleno derecho de la metafísica como forma propia de la filosofía (más allá de la multiplicidad de modos y

escuelas que dicho saber pueda engendrar) pero nos limitaremos aquí, en esta ocasión, a exponer lo que estimamos es uno de los prolegómenos necesarios a estas metafísicas futuras, esto es, la crítica de las ontologías antrópicas de la vida. Solo una verdadera filosofía no-antrópica será capaz de asumir la tarea de proponer una metafísica que sea capaz de postularse asumiendo los logros y señalamientos del período genealógico de la filosofía del siglo XX, es decir, como una auténtica metafísica posdeconstruccionista.

De hecho, buena parte de las investigaciones sobre la vida —particularmente los intentos llevados a cabo durante el siglo XX y en la actualidad de construir una ontología de la vida— parecen haber olvidado el *dictum* heideggeriano o, mejor dicho, el desafío que Heidegger lanza a toda filosofía de lo viviente. Para Heidegger, hay quienes tomaron en cuenta el problema de la vida en toda su agudeza: Pablo de Tarso en el comienzo de los tiempos cristianos o, más cerca de nosotros, Dilthey en *Das Erlebnis und die Dichtung*. En cambio, habría otros estudiosos, como Georg Simmel, quienes, según Heidegger, no habrían distinguido apropiadamente los problemas óntico-biológicos y los existenciario-ontológicos.

Más aún, precisa Heidegger, «la exégesis existenciaria de la muerte es anterior a toda biología y ontología de la vida» (*vor aller Biologie und Ontologie des Lebens*). Pero es también el único fundamento de toda investigación historiográfico-biográfica y psicológico-etnológica de la muerte» (2006:247). Para Heidegger, «el análisis ontológico del ser relativamente al fin» (*die ontologische Analyse des Seins zum Ende*) no debe fundarse en ningún *a priori* respecto de la ontología posible del *Dasein* (Ser-ahí) una vez postulado su fin como existente en el mundo. Por lo tanto, no es la tarea de la filosofía el interrogarse, al menos *prima facie*, acerca de la cuestión de si es posible un «después de la muerte (*nach dem Tode*)» o sobre si el *Dasein* «sobrevive (*fortlebt*)» en un «más allá (*Jenseits*)» que lo torne inmortal (248).

Así, todo análisis de la muerte se mantiene, por ello mismo, dentro del más acá (*rein diessseitig*) ya que la exégesis existenciaria hace de la muerte la condición ontológica de todas las posibilidades del *Dasein*. Por lo tanto, «la exégesis ontológica de la muerte dentro del más acá es anterior a toda especulación óntica sobre el más allá (*vor jeder ontisch-jenseitigen Spekulation*)» (248). Por esta razón, para Heidegger, existe una libertad relativamente a la muerte (*Freiheit zum Tode*) que puede superar las ilusiones del uno o del «estado de anticipación» (*das Vorlaufen*) e impedir que el *Dasein* se entregue, en forma definitiva, a alguna de sus posibilidades, preservando para este la apertura inicial que nunca puede agotarse en ninguna de sus proyecciones o determinaciones.

De acuerdo con esta perspectiva, que resulta paradigmática en cuanto a los caminos seguidos por buena parte de la filosofía contemporánea, tres conclusiones se imponen como corolarios del razonamiento recorrido por Heidegger:

- 1) La analítica existenciaria de la muerte tiene el efecto, solo en apariencia paradójico, de transformarse en una fenomenología de la vida al abandonar, por propia decisión, toda indagación sobre la topografía de los mundos crepusculares de la muerte. Es el camino, en efecto, muy bien ejemplificado por Pablo de Tarso para quien solo a través de la consideración de la muerte puede comprenderse la esencia de la vida terrenal y también de aquel misterio denominado «vida eterna (*zoé aionios*)» que no consiste tanto en un «más allá de la vida» sino en la intensificación perpetua de la vida gracias a su investimiento glorioso que hace del triunfo sobre la muerte la condición de posibilidad del auténtico vivir.

- 2) La muerte de la que se habla es, en última instancia, la muerte individual del *Dasein*, dando por supuesto que, en todo caso, la vida continúa antes y después de su muerte efectiva bajo la forma de la especie como unidad totalizante. Desde esta perspectiva, es todavía un *Dasein* o este *Dasein* quien se enfrenta a su propio influjo destinal que lo confronta con la finitud de su existir para retro–proyectarlo sobre el devenir de una vida que lo desborda cronológica y conceptualmente puesto que se inserta siempre en una cadena vital preexistente y subsistente a su propia desaparición.
- 3) Como consecuencia de la focalización sobre la fenomenología de la vida, no existe entonces la posibilidad de hablar del después de la muerte como condición autónoma respecto del vivir y conceptualmente independiente de todo modo de existencia bajo la forma óntico–ontológica de la vida. Por esta misma razón, una categoría, en sí misma muy fructífera, como la de supervivencia (emparentada con el *Nachleben* warburgiano), introduce una impureza que no es tomada en consideración en el análisis puesto que establece una continuidad y una presunta indiferencia entre la vida y la muerte.

Ahora bien, el propio Heidegger admite que «la investigación biológico–médica del dejar de vivir es capaz de lograr resultados que pueden ser de significación también ontológicamente una vez asegurada la orientación básica de una exégesis existencial de la muerte» (2006:247). En efecto, es posible aceptar esta premisa, pero el dato biológico que nosotros tomamos como punto de partida no es, como en Heidegger, la muerte individual sino la extinción de la especie humana misma, es decir, el punto en el que ya ningún *Dasein* podrá hacer la experiencia de muerte asumiendo la persistencia de la vida humana más allá de la aniquilación individual. Ya no es esta o aquella muerte lo que interesa como prospectiva sino la filosofía que podría surgir de la consideración, al menos como *Gedankenexperiment*, de la desaparición completa de la especie humana.

En la Houghton Library de la Universidad de Harvard, más precisamente en su servicio fotográfico, se hallan 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados de Charles Sanders Pierce. Allí, en un apunte esencial para comprender la situación existencial de la obra de Pierce, podemos encontrar un texto titulado precisamente, en un sentido profundamente medieval, «Formas de vida», escrito probablemente entre 1905 y 1906. Allí Pierce aclara la situación epocal de la filosofía que se asienta sobre el suelo de nuestro presente y sostiene que es razonable pensar que la especie humana ha recorrido ya la mayor parte de su trayectoria y puede estar cerca de la extinción (1966:229).

No son pocos los biólogos que estiman que la especie humana deberá tarde o temprano pero, en todo caso, en un horizonte temporalmente ineluctable hacer frente a la «sexta extinción» y a su desaparición sobre la faz de la Tierra. Por ello, ya no es la muerte individual del *Dasein* lo que define la tonalidad fundamental de nuestro tiempo filosófico, sino más bien y de manera aún más decisiva, la desaparición del *Homo sapiens* como especie. Para Darwin los brotes esporádicos de extinción que parecían sacudir el suave devenir de la historia de la vida solo se debían a las deficiencias del registro fósil y de ningún modo podían ser el resultado de un acontecimiento real.

Sin embargo, ya Georges Cuvier había mostrado el camino de una dirección distinta. Cuvier se consideraba a sí mismo un anticuario de un tipo enteramente nuevo llamado a «restaurar los monumentos de la historia del globo» (1812:1). Su misión, había declarado, consistía en «recoger en las tinieblas de la infancia de la tierra (*dans les ténèbres de l'enfance de la terre*) las huellas de

las revoluciones anteriores a la existencia de las naciones» (11). Para Cuvier, era un hecho que la vida había sido sacudida por acontecimientos terribles: «un sinnúmero de seres vivientes han sido víctimas de catástrofes». El naturalista francés fijó la fecha de la última catástrofe en el Cenozoico, hace 65 millones de años. El error de Cuvier, sin embargo, residía en el hecho de que consideraba que cada catástrofe hacía nacer la vida completamente desde cero con nuevos impulsos de creación.

Por esta razón, Darwin se sumaría al razonamiento de geólogos como Georges Lyell que sostenía que «la mayor parte de las sustancias exteriores de la Tierra no fueron producidas ni instantáneamente, ni en el estado en que se hallan ahora sino que al contrario, ellas han adquirido progresivamente su configuración y su condición de existencia actuales» (Lyell, 1838:26). En este nuevo esquema de evolucionismo progresivo, el «catastrofismo» de Cuvier parecía no encontrar ninguna posibilidad de ciudadanía científica. Sin embargo, hoy se sabe que es necesario conjugar la teoría de la evolución con el catastrofismo dado que la historia de la vida en la Tierra es la historia de sus convulsiones y de sus interrupciones en la cadena de su desarrollo.

Como lo ha señalado David Raup, ha habido muchas extinciones y alguna significó nada menos que la desaparición de por lo menos el 95 % de las especies animales marinas y terrestres, períodos en los cuales, la cadena de la vida estuvo «al borde mismo de la destrucción total» (1988:52). La vida, sin embargo, pudo resistir a las grandes catástrofes y recomenzar a partir de los restos supervivientes de cada cataclismo. Hoy, no obstante, los paleobiólogos saben que el *Homo sapiens* es solo uno de los personajes cuya entrada en escena se debió, en buena medida, al azar de perturbaciones que supuso la última extinción en masa, la del fin del Cretácico. También, por ello mismo, según la larga e ineluctable historia natural de la vida, una Sexta Extinción exógena o autoinducida, es hoy más que nunca una amenaza que pesa sobre la especie humana como el horizonte que espera, acechante, la agonía final del destino humano.

Por estas razones, a la filosofía le corresponde la tarea de extraer las consecuencias ontológicas de dicho horizonte biológico y, en ese sentido, no importa la cronología de la extinción (ni su improcedente predicción) sino la elaboración del experimento gnoseológico y metafísico que supone tomar a la extinción como el verdadero umbral último a partir del cual toma sentido toda reflexión sobre el ser humano y sobre la vida. ¿Qué consecuencias puede tener para la ontología la consideración radical de un mundo no solo desprovisto del sujeto humano sino también de toda forma de la vida? En otros términos, podría decirse que se trata de concebir la posibilidad de un *Sein* sin un *Da* y de un *Nach* sin un *Leben*.

El espectro como vía regia de una nueva metafísica

En consecuencia, estas son las preguntas que la filosofía deberá tomar, en su más amplio sentido, como condición de posibilidad metafísica para pensar teóricamente una topología ontológica de un mundo más allá de la vida y de la muerte en cuanto tales. ¿Cómo puede aparecer al conocimiento el mundo que existió antes de la vida y que existirá después de la vida si rechazamos considerarlo, noéticamente, a partir de una fenomenología de la vida aunque su punto de partida, indudablemente, se encuentre aún en la subsistencia del vivir?

Antes de poder llegar a dar respuestas posibles a estos problemas centrales en las metafísicas plurales del porvenir, debemos tomar a la extinción (en tanto vector ontológico y no meramente biológico) como el presupuesto necesario a la hora de abordar la problemática de las

antropotecnologías, es decir, las técnicas mediante las cuales las comunidades de la especie humana y los individuos que las integran actúan sobre su propia naturaleza animal con el fin de guiar, expandir, modificar o domesticar su sustrato biológico con vistas a la producción de aquello que, la filosofía primero, y luego las ciencias biológicas y humanas, han dado en llamar «hombre» (Ludueña Romandini, 2010:34).

El proceso de hominización y la historia de la especie *Homo sapiens* hasta la actualidad coincide, entonces, con la historia de las antropotecnologías (económicas, sociales, educativas, jurídico-políticas, éticas) que han buscado, incesantemente, fabricar lo humano como éx-tasis de lo animal. Dicho de otro modo, dado que el azar ha presidido la aparición del hombre sobre la faz de la Tierra y la propia dinámica de la vida puede prever, al menos como horizonte, su desaparición igualmente imprevisible pero ineluctable, cualquier reflexión sobre las antropotecnologías debe deshacerse de todo presupuesto cripto-teleológico como el esgrimido, con gran sofisticación, por los partidarios del *Intelligent Design* que es uno de los sinónimos cosmológicos del principio antrópico que sitúa al ser humano como epicentro y punto de fuga a partir de cual todo lo existente encuentra la proposición de su fundamento.

De este modo, el estudio de las antropotecnologías presupone entonces el abordaje del hombre como una contingencia cosmológica de la cual no se desprende ninguna ley explicativa de su devenir ni ninguna posibilidad de consumación histórica de una antropogénesis postulada como los capítulos de una metafísica de lo necesario. Sin embargo, este desplazamiento teórico no implica poner en duda la viabilidad de la necesidad como concepto filosófico, que no negamos en absoluto, sino que simplemente sustraemos a la historia de la domesticación del animal «hombre» de una participación incuestionable en dicha dimensión, resituando su efectuación histórico-vital sobre capas de contingencias múltiples que, por otra parte, no quieren significar ninguna apuesta en favor de un relativismo axiológico o veritativo.

Es sin lugar a duda, en el ámbito filosófico-político abierto por el hegelianismo donde el mundo contemporáneo ha podido tomar debida cuenta del carácter espectral que inviste a toda antropotecnología política. Uno de los más conspicuos jóvenes hegelianos, Max Stirner, asienta sus elaboraciones teóricas sobre la tela de fondo de una *Ur-geschichte* del *Homo sapiens*, retrotrayéndose hacia los tiempos, cronológicamente imposibles de datar con precisión, del origen de la apertura del hombre al mundo. El espacio natural primigenio es, según Stirner, habitación de los poderes ominosos del espectro. Al mismo tiempo, como espectro (*Gespens*) y espíritu (*Geist*) son perfectamente sinónimos, es posible sostener entonces que el primer acto constitutivo de lo humano es «la primera profanación de lo divino (*Entgötter*ung des Göttlichen), esto es, de lo siniestro (*des Unheimlichen*), de lo espectral (*des Spuks*), de los poderes superiores (*oberen Mächte*)» (1924:26).

De hecho, esta equivalencia es también formulada por Derrida cuando, a propósito de Stirner, postula que el espectro es «el cuerpo fenoménico del espíritu» (1993:216). Así, el proceso de hominización coincide, en este punto, no tanto con la negación del espectro sino con su incorporación dentro del mundo humano, su desplazamiento desde una esfera puramente exterior y natural hacia el espacio domesticado y delineado según las formas del habitar humano. De allí que, a diferencia de los estudios más autorizados sobre Stirner que hacen hincapié en su así llamado individualismo político (Ferri, 1996) o nihilismo anómico (Ferri, 2001), en este artículo subrayaremos la importancia insoslayable de su espectrología y su relación con la extinción como categoría filosófica.

Por esta razón, existe una forma de coincidencia entre la filogénesis y la ontogénesis en el plano de la espectrografía del devenir humano. Del mismo modo, no es exagerado sostener que el humanismo moderno es la fase superior de una particular *antropoiesis* espectral. Para Stirner, la infancia de la humanidad coincide con su confrontación primordial con el espectro y el consecuente rechazo del mundo que constituye el motor del despliegue histórico del entorno civilizacional griego: «para los antiguos el mundo fue una verdad (*eine Wahrheit*)» aunque, por otra parte, «trabajaron afanosamente para lograr la superación del mundo (*Weltüberwindung*)» (1924:38-39). Como señala Stirner, «el enorme trabajo de los antiguos: que el hombre se sepa como un ser sin relaciones y sin mundo (*beziehungs – und weltloses Wesen*), se sepa espíritu (*Geist*)» (34).

El camino que, a través del *lógos*, conduce del *bíos* a la *alétheia* como formas imperfectas de domesticación de la espectralidad original de la naturaleza, abre las puertas que llevarán al cristianismo en cuanto modo de vida representativo de la juventud de la humanidad en la cual el lenguaje, la vida y la verdad se funden en el imperio de la ley. El *ethos* del cristiano se consume en la compleja interacción entre el Hombre y el Espíritu Santo: la antropología y la ciencia de lo espiritual sellan su pacto teológico-político con la Encarnación del Mesías mientras el intelecto queda bajo el dominio del dogma: «desde que el espíritu apareció en el mundo, desde que “la palabra se ha hecho carne (*das Wort Fleisch geworden*)”, desde entonces el mundo se ha espiritualizado (*vergeistigt*), encantado (*verzaubert*), es un espectro (*ein Spuk*)» (Stirner, 1924:49).

La Encarnación se torna así en la condición de posibilidad histórico-ontológica del humanismo secularizado moderno: «el espíritu corpóreo o encarnado es precisamente el Hombre (*der leibhaftige oder beleibte Geist ist eben der Mensch*) (...) de aquí en adelante el hombre ya no tiene miedo propiamente de los fantasmas fuera de él sino de él mismo (*Gespentern außer ihm*)» (Stirner, 1924:54). Este postulado que hace de la antropología una forma de teología y viceversa, ya había sido entrevisto por otro joven hegeliano, Ludwig Feuerbach, quien pudo escribir la siguiente proposición:

La esencia del hombre que lo distingue del animal no es solamente el fundamento (*Grund*), sino también el objeto (*Gegenstand*) de la religión. La religión es (...) la conciencia que tiene el hombre de su esencia no finita, no limitada, sino infinita (*nicht endlichen, beschränkten, sondern unendlichen Wesen*). (1956:36)

En este punto, Stirner lleva adelante una radicalización de las consecuencias contenidas en las formulaciones del hegelianismo de Feuerbach dado que, para el primero sí Dios es un espectro, el hombre que lo reemplaza como esencia infinita es tan espectral como cualquier Ser supremo hipostasiado y, probablemente, más temible todavía. En ese sentido, Stirner hace de Feuerbach un eslabón más de la cadena antro-espectro-lógica que es inherente a todas las formas de la teología cristiana.

Los tiempos modernos son también la época del hombre en cuanto renovado espectro rector que hace de la esencial «condición humana en general» la vara con la cual deben medirse, de ahora en adelante, la metafísica, el derecho y la política. En todo cuerpo habita un espectro: el hombre (el cual no es más que la consecuencia extrema de la Encarnación del fantasma cristológico), y esto hace que el edificio del derecho moderno sea no solo un asiento de «ficciones jurídicas» sino también y, sobre todo, una teurgia incesantemente abocada a convocar espectros y tratar con ellos. En este sentido, el chamanismo es reemplazado por la ciencia jurídica como

guardiana privilegiada de la nueva comunidad de los espectros humanos nacida en el Mundo Moderno. Lejos de ser «ciencias positivas», el derecho y la política, desde esta perspectiva, son tecnologías de lo fantasmagórico que ponen en escena una fantomaquia en torno al hombre como ser supremo de un nuevo orden sociopolítico.

Ciertamente, el jurista Carl Schmitt consideraba a *Der Einzige und sein Eigentum* como el libro con el título más bello o, en todo caso, más alemán de toda la literatura alemana. El espectro de Max Stirner, dice Schmitt en el momento en que es enjuiciado durante la segunda posguerra, es «el único que me visita en mi celda». En efecto, Schmitt tenía algunos autores oraculares a los que acudía en los momentos de crisis de su pensamiento. Estos forman parte de las «minas de uranio de la historia del espíritu (*Uran-Bergwerke der Geistesgeschichte*)» (1950:80) y entre ellos se encuentran los Presocráticos, ciertos padres de la Iglesia, y también algunos escritos de la época anterior a 1848: «el pobre Max forma absolutamente parte de ellos (*der arme Max gehört durchaus dazu*)» (1950:80).

De hecho, Schmitt era agudamente consciente de una verdad que hoy parece haber sido olvidada por buena parte de la filosofía política contemporánea, esto es, que «lo que explota hoy se preparó antes de 1848; el fuego que arde hoy, fue encendido en esa época (*das Feuer, das heute brennt, wurde damals gelegt*)» (1950:80). Por lo tanto, «quien conoce profundamente el curso del pensamiento europeo de 1830–1848 (*des europäischen Gedankenganges von 1830 bis 1848*)» (80), está preparado para hacer frente a los sucesos que, a escala planetaria, se suceden en la política contemporánea.

Stirner inició a Schmitt en ese verdadero torrente esotérico del pensamiento de los «Libres», los jóvenes hegelianos de izquierda que se reunían en una legendaria taberna de Weinstube. Más allá de la fascinación mezclada con horror que su concepción política despertaba en Schmitt, el jurista llegó, sugestivamente, a admirar en Stirner «la desesperación (*Verzweiflung*) de su lucha contra el vértigo (*mit dem Schwindel*) y los fantasmas de su época (*den Gespenstern seiner Zeit*)» (Schmitt, 1991:48).

Precisamente, la cuestión se trataba de los espectros. La historia europea, después del gran desembarco del Espíritu hegeliano, no podía deshacerse de sus acosadores fantasmas. El huracán stirneriano intentó conjurar los espíritus que, a sus ojos, eran solo algo ilusorio o simplemente alienante; en cambio, Schmitt creyó poder controlar estos mismos fantasmas con una teología política que él esperaba encarnar como último exponente del *jus publicum europaeum*. Stirner se erigió en un exorcista allí donde Schmitt quiso ser el jurista–teólogo capaz de recuperar las últimas fuerzas de los espectros moribundos del linaje histórico del destino europeo.

Las aporías que ambos enfrentaron constituyen el suelo mismo de nuestro presente. Por esta razón, la cifra de la política contemporánea sigue siendo el misterio antropotécnico del espectro. Ninguno de los «Libres» (comenzando por el propio Stirner) pudo nunca comprender la naturaleza de una espectralidad a la que querían eliminar a todo precio y Schmitt fue el heredero privilegiado (aunque políticamente opuesto) de dicha oposición a la comprensión ontológica del fantasma. ¿Podemos seguir, todavía hoy, habida cuenta de nuestro agonizante estado de situación, continuar negando la urgencia de una auténtica espectrología no–hegeliana como ciencia metafísico–política de lo fantasmal concebido a partir de la extinción? ¿Pueden los espíritus recuperar algún tipo de voz después del fantasmicidio stirneriano? Seguramente, en estos casos, la literatura aún más que la filosofía, se inclina por una respuesta favorable.

Para esto es necesario retomar el legado metafísico y antropológico del que Hegel y los jóvenes del grupo de los «Libres» son aún herederos: el pensamiento de Immanuel Kant que constituye

algo así como el lugar donde la Modernidad selló la imposibilidad de toda espectrografía antropotecnológica, es decir, se trata de analizar cómo la política y la humanidad misma del ser hablante se constituyen en relación con potencias postuladas como in-humanas y, por esta misma razón, pensadas como la surgente misma de todo poder.

En efecto, la Modernidad en cuanto tal puede ser definida como el tiempo donde el espectro o bien es conjurado por el exorcismo político practicado por Stirner y Marx o bien es postulado como metafísicamente inexistente. De hecho, es Kant quien declara la imposibilidad de toda metafísica de lo invisible suprahumano o del mundo inmaterial (*mundus intellegibilis*). Kant define que los seres inmateriales son

principios espontáneos, es decir, sustancias y naturalezas subsistentes por sí mismas (*Substanzen und vor sich bestehende Naturen*) y cuya recíproca relación no puede ser sino primordialmente política puesto que conforman una auténtica comunidad (*Gemeinschaft*), aún si no tiene lugar ninguna mediación material. (1977:939)

Sin embargo, la comunidad de los espectros es, para Kant, una entelequia metafísicamente insostenible puesto que no es concebible dentro de los límites trazados por el plano de las condiciones transcendentales. Por ello, según Kant, tomar a los fenómenos constituidos a partir de las formas *a priori* de la sensibilidad como un símbolo del mundo espiritual constituye un sinsentido.

A pesar del diagnóstico kantiano, la comunidad humana no ha hecho otra que cosa que relacionarse constantemente con los espectros que pueblan el mundo de las «ficciones» de la literatura y la política hasta el punto en que la espectralidad parece constituirse en la escena antropotecnológica fundamental que permitió la apertura del hombre a las potencias in-humanas que pueblan el cosmos. El espectro constituye entonces la cláusula secreta que todos los hombres han firmado con su Leviatán. Pero una verdadera ontología política que supere los falsos dilemas de la vida y de la muerte, de la ciudad y de la guerra, de la soberanía y de la economía, deberá enfrentarse al desafío de producir la rehabilitación de un espacio no-antrópico que permita pensar una forma radicalmente nueva de cosmología espectro-política en un multiverso cuyo horizonte último está concebido a partir de la categoría de la extinción.

En efecto, ya Gottfried Benn había señalado que todas las épocas tocan a su fin con el arte y, por lo tanto, también el género humano encontrará su extinción luego de alcanzar su plena realización en el arte: «primero los dinosaurios, los reptiles, después la especie capaz de arte» (1989:139). De hecho, según Benn, ya en los insectos tienen lugar las relaciones de dominio (*Herrschaft*) y la división del trabajo (*Arbeitsteilung*). Finalmente, la comunidad de los hombres no es más que la última en constituirse en la larga historia del cosmos, una *societas* animal cuyos obstinados miembros «crearon divinidades y obras de arte, y a la postre tan sólo arte» (140). El nuestro es «un mundo tardío (*eine späte Welt*), fundado sobre bases previas, formas primarias de existencia (*Frühformen des Daseins*)» (149). Entonces, si «toda vida quiere algo más que vida (*alles Leben will mehr als das Leben*)» (150), ¿es posible pensar que más allá de la vida solo mora el Espíritu (*Geist*) como querría Benn o tal vez este es solo una declinación particular o incluso una máscara, del secreto rostro del espectro?

En todo caso, lo cierto es que la postura filosófica que encarnan Stirner y Benn representa una espectrología que se funda a partir de la noción de extinción y no de finitud. Pensado como un mundo libre de los seres humanos, el espacio espectral está llamado a constituir al ser

humano desde fuera. Son los espectros los que, en cierto modo, dan forma a lo humano a partir de las antropotecnologías que crean su psique, su entorno cultural y su teología política. En este sentido, con Stirner se avizora una suerte de extinción pensada no como hecho de consumación final sino como *a priori* de toda metafísica. La no-existencia del hombre hace posible vislumbrar la existencia primigenia del Espectro que, por acción retroactiva, da forma al mundo humano como la más eficaz de sus ficciones. Llegados al punto del diagnóstico de Benn, son también los espectros los que llevarán, mediante su acoso indómito y el agotamiento del ciclo histórico que les dio cobijo, a la extinción biológica de la propia especie que habían propiciado. Esta versión de la extinción que permite la existencia del Espectro como una máquina antropotécnica, la denominaremos minimalista pues, justamente, ante la ausencia de lo humano, subsiste el Espectro antes y después de que los homínidos caminen por el orbe terrestre.

La literatura y la filosofía: extinción y espectro en la obra de Guido Morselli

Debido al recorrido que hemos realizado, podría conjeturarse que nuestra propuesta de pensar la situación de la extinción como condición de posibilidad de la posmetafísica futura carece de precedentes en los autores más canónicos de la filosofía. Contrariamente a esta suposición, podemos afirmar que nuestro punto de inspiración se encuentra en la filosofía moderna y, más específicamente, en la obra de Thomas Hobbes de cuya pertenencia a la flor y nata de la filosofía nadie tendrá la más mínima duda. En un momento de su obra, Hobbes se propone, justamente, fundar la actividad del filosofar sobre la hipótesis de la «desaparición figurada del universo» (1966:81). Sin embargo, el experimento filosófico permanece, en este escenario, en un punto complejo pues un último hombre es exceptuado de este aniquilamiento ficticio para lograr poner en funcionamiento el dispositivo mnemotécnico de una fantasmática de lo existente en cuanto existente.

De esta forma, el *Gedankenexperiment* que deseamos presentar ahora puede ser visto como un desarrollo exhaustivo, en la analogía literaria, de la apuesta hobbesiana: aunque se exceptúe a un último ser humano, su relación con lo espectral no escapa de la aniquilación universal sino que, de un modo sugestivo, termina por incluir en ella a ambos términos (el homínido y el Espectro) para llevar el experimento filosófico hasta sus últimas consecuencias: es lo que denominaremos entonces la extinción en su versión maximalista. Ahora bien, al mismo tiempo, el resultado del experimento nos mostrará si existen realmente las condiciones de posibilidad para una suerte de posmetafísica de la presencia.

En pos de adentrarnos en este camino, nos detendremos en la obra del italiano Guido Morselli que, muy poco frecuentada en el mundo literario y filosófico, constituye una de las más destacadas del siglo XX. A este hecho se suma que ha sido Morselli quien ha llevado adelante, en el plano literario, el experimento filosófico hobbesiano de la manera más escrupulosa. El destino literario de Morselli se vio coronado con el reconocimiento luego de su suicidio en 1973 siendo, pues, la mayor parte de su obra el resultado de publicaciones póstumas en vida rechazadas por todos los editores. Sin embargo, como ha sido demostrado por las más recientes investigaciones, su legado lo ubica como un escritor imprescindible del siglo XX, dotado de una profunda originalidad literaria que presenta una manifiesta inclinación por la especulación en materia filosófica (Fiorentino, 2002; Lessona Fasano, 2003).

El experimento filosófico de la extinción lo lleva adelante Morselli en su novela *Dissipatio humani generis* escrita poco antes de su suicidio y publicada en 1977 donde el protagonista, fobántropo por

excelencia, decide cometer un suicidio en un lago al fondo de una caverna. Antes de acometer el acto, decide cambiar de parecer y vuelve al mundo que había abandonado solo para caer en la cuenta que, misteriosamente, todo el género humano se ha evaporado de la faz de la Tierra un día 2 de junio.

En efecto, señalando lo que considera una omisión en la teoría de Émile Durkheim acerca de los suicidios pues el sociólogo no consideró el caso de los suicidios fallidos, el retorno al mundo urbano le hace constatar a Morselli que la desaparición de la humanidad ha convertido a la ciudad en un objeto museológico integral: «la ciudad intacta, apenas abandonada, es ya arqueología» (2009:33) salvo que los signos que la marcan se han tornado completamente indescifrables respecto del enigma que tuvo lugar en la hecatombe civilizatoria del género humano.

No obstante, dado su implacable diagnóstico sobre la evolución de las sociedades contemporáneas, el Acontecimiento no parece perturbar al protagonista desde el punto de vista ético-político:

En la era de la tecnología, si la radio-mundo se calla, supuestamente quiere decir que la civilización asociada a ella queda suspendida, por no decir caducada, que la Organización criptógama y funesta extendida por los cinco continentes se ha disuelto, que el pulpo de la Economía no alarga ya la miriada de sus inmundos tentáculos. (Morselli, 2009:49)

Para el protagonista que estuvo a punto de suicidarse ante el oprobio de una civilización que había hecho de la Economía una forma de gobierno y de la tecnología un modo de la opresión, el final de la humanidad resulta un beneficio: «deseabais vuestra esclavitud, erais sus autores. Y solamente podía desaparecer con vuestra desaparición» (2009:49). Sin embargo, la intriga de las razones metafísicas de la desaparición sigue siendo vigente pues el protagonista no deja de interrogarse por las causas y el destino final de los humanos otrora vivos.

Desde esta perspectiva Morselli entiende cómo toda la escatología occidental ha sido el resultado de un principio antrópico que ha privilegiado al ser humano por encima de las demás especies vivas pues considera, con justa razón, que la teología siempre concibió que el final de los seres humanos implicaba, necesariamente, la imposibilidad de la permanencia de las cosas del mundo y de los demás vivientes. El índice inequívoco del antropismo presente en toda la tradición apocalíptica consiste, precisamente, en imaginar el fin de la humanidad como el fin de todo el orbe habitado.

Sin embargo, en la hecatombe humana presenciada por el protagonista, todo subsiste salvo al *ánthropos*: «una de las bromas del antropocentrismo: describir el fin de la especie como algo que implica la muerte de la naturaleza vegetal y animal, el fin mismo de la Tierra» (2009:51). Este antropocentrismo se encuentra entonces desmentido con la evaporación selectiva de los humanos y la preservación del resto de cuanto existe en el mundo.

Los seres humanos, en la concepción de Morselli, después de treinta siglos y no menos de cinco mil guerras, han tenido la culpa si no de engendrar la Historia, al menos indudablemente de continuarla. En virtud de lo antedicho, han transformado al mundo en una necrópolis que no los echa de menos. Más aún, una de las hipótesis que maneja el protagonista para explicar la desaparición de la especie humana es de tipo ontológico: habiendo exacerbado el materialismo, la humanidad se habría disuelto por un efecto compensatorio de volatilidad inmaterial:

Volatilización, ¿por qué? Veamos: podría ser una reacción de la Naturaleza, o de una extra-naturaleza, a la materialidad en que ellos vivían. Un materialismo subhumano, según dicen los moralistas. Denso

y obtuso, tanto en Occidente (praxis) como en Oriente (doctrina) (...) Mediante una análoga carambola puntual, un materialismo extremo habría producido el inmaterialismo. Ontológico. (Morselli, 2009:56)

En consecuencia, si bien no puede lamentarse su desaparición pues «la sociedad era simplemente, después de todo, una mala costumbre» (69) y esto debido a que «Durkheim, uno de los padres teóricos del sociologismo extremo, llegaba a decir que el concepto consiste en someter lo individual a lo social» (68), el enigma ontológico merece una explicación que, por otra parte, no está disociada de las consecuencias extremas del materialismo de una civilización entregada a lo social como meta última de todo sentido para la vida humana. En esa línea, estima Morselli, la Naturaleza habría compensado el materialismo ontológico–económico de las maquinarias de gobierno del mundo mediante una evaporación inmaterial que trae un nuevo equilibrio al cosmos. Dicho en otros términos, «el dios colectivizante, el sociologismo, debía reconciliarse *in extremis* con su contrario» (96).

Ahora bien, reconocido el antropocentrismo del cual Morselli desea separarse, ¿cómo explica entonces el protagonista su propia supervivencia en medio de la extinción generalizada de los humanos? Existen dos hipótesis:

Yo sobrevivo. Por tanto, he sido elegido o he sido excluido. Llegaré a la conclusión de que soy el elegido si supongo que la en la noche del 2 de junio la humanidad mereció terminar y la *dissipatio* fue un castigo. Llegaré a la conclusión de que soy el excluido si supongo que fue un misterio glorioso, una ascensión al empíreo, una angelización de la especie. (82)

Una estricta teología lógico–salvífica condensa los propósitos del protagonista: ya sea como elegido, ya sea como excluido, su función de superviviente plantea un problema a la *dissipatio* pues resulta un efecto inasimilable que, en cierta forma y aunque Morselli no lo reconozca, la desaparición haya resultado incompleta puesto que este hecho significa un exceso (marcado por la supervivencia del protagonista) que ha tornado insuficiente a todo el fenómeno en cuanto tal.

No debe creerse, con todo, que nuestro autor fuese el partidario de una naturaleza inocente y necesariamente buena. El mayor logro de esta última, en buena medida, depende de su oposición al materialismo sociologizante que todo lo abarca: «la naturaleza era bella y terrible, pero cumplía una función asocial. Suponía, negativamente, al hombre» (Morselli, 2009:97). Justamente por esta vía, Morselli llega a una conclusión necesaria pues aunque el ser humano haya desaparecido, la pervivencia de su mundo arqueológico lo supone también como una presencia negativa y, nuevamente, estamos ante otro indicio metafísico de la incompletud de la *dissipatio*:

La inmanencia de tipo antropológico es una ley de la que no hay salida, como en un tiempo la inmanencia de tipo idealista. Hemos reducido la realidad universal al hombre, sin excluir el dato científico. Ahora el hombre parece haber desaparecido, pero no el panhumanismo, y todo, incluida la noche del 2 de junio, se puede explicar en función de él. (116)

Como puede verse la archi–huella del pan–humanismo o del antropismo parece ser un límite casi infranqueable. Aun así, ante esta evidencia, Morselli intenta un último gesto que consiste en excluirse a sí mismo de la categoría de lo humano para, de algún modo, tratar de escapar a la dicotomía de ser un salvado o un excluido teológico pero humano.

Para estos fines, desarrolla la categoría de «ex-hombre» que supone, en primer lugar, considerar la propia animalidad constitutiva de lo humano: «me he considerado a menudo un animal. Cosa que un animal no hace» (133).

A partir de allí, la condición humana es superada en el horizonte de la hecatombe del resto del género homínido:

Lo que me parece seguro es que yo, como hombre, estoy acabado. La mía no es una existencia larvaria. No soy un espectro (...) ni un cadáver (...) pero tampoco soy yo mismo, ni siquiera lo poco que era. Sobrevivo gracias a no se sabe qué artificio. En una campana neumática o bajo una tienda de oxígeno. Privado de mi identidad y, para colmo de extrañeza, capaz de recordarla. (134)

Finalmente, el maximalismo de la apuesta de Morselli hace que postule un mundo donde el espectro mismo ya no es una posibilidad de existencia en medio de la Extinción. El protagonista se encuentra más allá del cadáver, ontológicamente no se encuentra ni vivo ni muerto pero tampoco se volatiliza como espectro. No obstante, cabe interrogarse, ¿este poshumanismo de Morselli supera realmente todo residuo antrópico? Tal vez la respuesta, con todos los recaudos del caso, deba ser negativa pues el maximalismo no logra superar el recuerdo de la identidad perdida y, además, sostenida un cuerpo errante y neumático: estas archi-huellas así como la ciudad arqueológica no dejan de marcar el resto que sobrevive y pervive de la Humanidad ya sea como salvación o condena eternas.

En este sentido el maximalismo que buscaba ir más allá de los espectros de Stirner muestra sus límites como ya los había mostrado en su momento Hobbes cuando, en su experimento filosófico, tampoco pudo deshacerse de tener como testigo a un último hombre que contemplase el final de lo existente. Esta cualidad no implica, quizá, que haya que considerar estos rasgos como un residuo que impide superar *in toto* la metafísica de la presencia. Al contrario, estimamos que puede ser el indicio que marca que, aun sin una concepción antrópica del cosmos, la extinción que implica un Afuera absoluto (sin humanos ni otros seres vivientes) es el mito supremo de la metafísica en el final de su historia.

Esta posibilidad de pensar un Gran Afuera no correlacionado con el sujeto pensante es el mito abonado por la filosofía contemporánea a través de la obra, por demás fructífera, de Quentin Meillassoux (2006) pero no puede dejar de hacerse notar que semejante Afuera no podría concebirse sin el Adentro que, necesariamente, constituye su negativo (diría Morselli) y que marca una pertenencia ineluctable que no puede ser superada. Ciertamente cabe señalar que tampoco hay razón para tenerla como un horizonte que represente un límite para la metafísica. De esta forma, la superación del correlacionismo propuesta por Meillassoux es el auténtico mito metafísico contemporáneo y no así el correlacionismo tan arduamente combatido. De esta forma, ni los seres humanos ni los espectros son un obstáculo para pensar el Afuera absoluto sino que, al contrario, pueden constituir la vía regia para acceder a un mundo cuya textura ontológica haga de la hipótesis de la extinción la vía regia para el acceso a lo Otro de lo humano que habita en cada sujeto.

Conclusión

Los contornos de una filosofía de la espectralidad requieren una ontología de un nuevo tipo que, a su vez, no dude en tomar espesor a partir de las especulaciones que ofrece la literatura como experiencia de pensamiento. Ese sendero teórico, implica dar una respuesta al problema

de Hobbes: si siempre subsiste un ser humano que puede dar cuenta de la extinción, ¿cómo es posible hablar de un Afuera, que dicha extinción permitiría vislumbrar, cuando todavía queda un testigo antropomórfico? La respuesta de Meillassoux es que el formalismo matemático, en ese aspecto, puede ser el código del Gran Afuera. En nuestro caso, menos optimistas sobre los poderes de los lenguajes formales, creemos más humildemente que el lenguaje poético (y, por derivación, el filosófico) puede dar cuenta de tal Afuera si toman precisamente en cuenta el propio hecho de estar diciendo esa exterioridad en el acto mismo de su enunciabilidad.

Dicha exterioridad puede estar poblada de espectros pre y poshumanos o bien ser un desierto de lo Real pero, en cualquier caso, no creemos que el Gran Afuera exista como tal sin que el sujeto pueda dar cuenta de él por la apremiante razón de que el pliegue metafísico que necesariamente acompaña al Afuera se traduce, precisamente, en las formas de la vida no solo humana sino también inhumana. Es otra forma de señalar que esta muerte pretendida por el Gran Afuera es siempre invadida por la vida; un hecho que, con enorme agudeza, ha sido entrevisto por uno de los más destacados exponentes del pensamiento argentino contemporáneo cuando ha podido afirmar que «el erotismo es la afirmación de la vida hasta en la muerte» (Arce, 2020:87).

Por el momento, podemos decir que la literatura ha logrado pensar en un mundo sin el ser humano (aunque, justamente, este último puede dar cuenta de ese Afuera en la escritura) y, para volver a Wallace Stevens, antes de su muerte, este poeta que tanto había festejado el mundo de la experiencia sensitiva humana, tuvo el ominoso y terrible impulso de escribir los estremecedores versos de su gran poema metafísico titulado *Of mere being* (De la simple existencia):

A gold-feathered bird

Sings in the palm, without human meaning,

Without human feeling, a foreign song.

Un pájaro de plumas doradas

en la palmera canta, sin significado humano,

sin sentimiento humano, un extranjero son.

(Stevens, 2010:93)

Wallace Stevens, en sus días finales y casi invirtiendo completamente sus convicciones poetológicas de siempre, nos propone una canción extranjera a toda modalidad humana de percepción puesto que se trata de un mundo donde el hombre como multiplicador de significados ya no cuenta en absoluto para el mantenimiento de la realidad objetiva de lo dado. El mundo de la mera existencia (*mere being*) es un mundo no solo no antropológico sino también esencialmente no antrópico (no destinado a un hábitat humano).

Con todo, resta aún la pregunta esencial que deberá ser respondida en el futuro: ¿en qué sentido la mera vida como el último substrato de lo dado puede ser el bastión para superar la onto-teo-logía occidental hacia una nueva metafísica? Una respuesta a estas preguntas filosóficas conllevará, sin duda también, una nueva visita a una nobilísima *vexata quaestio* que implica el intentar definir, una vez más, aquello que entendemos por literatura.

Referencias bibliográficas

Anglicus, J. (John of Garland) (1974). *Poetria magistri Johannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*.

Edición de Traugott Lawler. Yale University Press.

Arce, R. (2020). *La visitación. Ensayo sobre la narrativa de Antonio di Benedetto*. La Cebra.

- Benn, G.** (1989). *Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht.* En Benn G., *Sämtliche Werke, hrsg. in Verbindung mit Ilse Benn von Gerhard Schuster, Band 4: Prosa II (1933–1945)* (pp. 124–153). Klett-Cotta Verlag.
- Cuvier, G.** (1812). *Recherches sur les ossemens fossiles des quadrupèdes, ou l'on rétablit les caractères de plusieurs espèces d'animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites. Tome premier contenant le Discours préliminaire et la Géographie minéralogique des environs de Paris.* Deterville.
- Derrida, J.** (1993). *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale.* Galilée.
- Dilthey, W.** (1906). *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin.* Teubner.
- Ferri, E.** (Comp.) (1996). *Max Stirner e l'individualismo moderno.* CUEN.
- Ferri, E.** (2001). *La città degli unici. Individualismo, nichilismo, anomia.* Giappichelli.
- Feuerbach, L.** (1956) *Das Wesen des Christentums. Ausgabe in zwei Bänden. Herausgegeben von Werner Schuffenhauer.* Akademie-Verlag.
- Florentino, M.** (2002). *Guido Morselli tra critica e narrativa.* Graus Editore.
- Heidegger, M.** ([1927]2006). *Sein und Zeit.* Max Niemeyer Verlag.
- Hobbes, T.** (1966). *Elementorum Philosophiae Sectio Prima De Corpore.* En *Id. Opera Philosophica quae latine scripsit.* Scientia Verlag.
- Kant, I.** (1977). *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik.* En *Id. Werke in zwölf Bänden.* Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Suhrkamp, Band 2, 923–989.
- Leakey, R. y Lewin, R.** (1996). *The sixth extinction: patterns of life and the future of humankind.* Anchor Books.
- Lessona Fasano, M.** (2003). *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario.* Liguori.
- Ludueña Romandini, F.** (2010). *La comunidad de los espectros I. Antropotecnia.* Miño y Dávila.
- Lyell, C.** (1838). *Elements of Geology.* John Murray.
- Marx, K. y Engels, F.** (1958). *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner, und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten.* En *Id. Werke.* Band 3. Dietz Verlag.
- Meillassoux, Q.** (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence.* Les Éditions du Seuil.
- Morselli, G.** (2009). *Dissipatio humani generis.* Laetoli. Traducción de del Amo, E.
- Pierce, C.S.** (1966). *The Charles S. pierce papers: the Houghton Library.* University Library.
- Raup, D.** (1988). *Diversity crisis in the geological past.* En Wilson, E. (Comp.), *Biodiversity* (pp. 51–57). National Academy Press.
- Schmitt, C.** (1950). *Ex captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47.* Greven-Verlag.
- Schmitt, C.** (1991). *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947–1951.* Duncker & Humblot.
- Stevens, W.** (1990). *Opus Posthumous.* Edición de Milton Bates. Vintage Books/Random Nouse.
- Stevens, W.** (2010). *Poemas tardíos.* Edición y traducción de Daniel Aguirre. Lumen.
- Stevens, W.** (2018). *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación.* Machado Libros. Traducción de Desmonts, A.J.
- Stirner, M.** (1924). *Der Einzige und sein Eigentum. Neue Ausgabe, mit einer biographischen und erläuternden Einführung von Anselm Ruest.* Rothgieser & Possekiel.

Arqueología de medios y estudios literarios

MARIANO VILAR Universidad de Buenos Aires, Argentina / ORCID 0000-0002-8220-7165 / mavilar@uba.ar

Resumen

La relación entre la literatura y los medios ha sido objeto de debate por muchas décadas. Aunque a menudo este debate se presentó en la forma simplificada de una confrontación, existieron numerosos críticos y teóricos que aspiraron a conectar problemas de teoría y análisis literario con el estudio de los medios y sus efectos sobre la sociedad y la conciencia humana. En los últimos años, la «arqueología de medios» (*media archaeology*) hizo su aparición en el panorama intelectual de las humanidades como un intento de repensar las tecnologías de almacenamiento, procesamiento y transmisión de información en el marco de una nueva perspectiva transdisciplinar sobre la cultura que retoma muchos elementos de Michel Foucault, Marshall McLuhan y el teórico alemán Friedrich Kittler. En este trabajo se plantean algunos de los lineamientos principales de esta perspectiva, con particular énfasis en las conceptualizaciones que propone de la historia y en las diferentes maneras en las que se articula con el análisis literario.

Palabras clave: medios / teoría literaria / arqueología de medios / Friedrich Kittler / Marshall McLuhan

Media Archaeology and Literary Studies

Abstract

The relationship between literature and the media has been the subject of debate for many decades. Although this debate was often presented in the simplified form of a confrontation, there were numerous critics and theorists who aspired to associate problems of literary theory and analysis with the study of the media and their effects on society and human consciousness. In recent years, «media archaeology» has made its appearance in the intellectual landscape of the humanities as an attempt to rethink the storage, processing and transmission technologies within the framework of a new transdisciplinary perspective on culture that takes up many elements of Michel Foucault, Marshall McLuhan and the German theoretician Friedrich Kittler. We aspire to present some of the main guidelines of this perspective, with particular emphasis on its conceptualizations of history and historiography and on the different ways in which it is articulated with literary analysis.

Key words: media / literary theory / media archaeology / Friedrich Kittler / Marshall McLuhan

Recibido: 8/2/2022. Aceptado: 14/9/2022

Para citar este artículo: Vilar, M. (2022). Arqueología de medios y estudios literarios. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0078 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0078



Literatura y medialidad: encuentros y desencuentros¹

Una de las causas con las que suele asociarse el tópico de la «crisis de la literatura» es el crecimiento de los medios masivos durante el siglo XX. La competencia con el cine como dispositivo narrativo y la contraposición entre la inmersión literaria y los efectos nocivos de la televisión sobre la imaginación (particularmente la imaginación infantil) son lugares comunes que han alimentado innumerables campañas en favor de la lectura y amargas quejas de profesores y especialistas. En el extremadamente competitivo «ecosistema mediático» (Scolari, 2015) del capitalismo tardío, la palabra impresa en la página siempre parece involucrada en especulaciones sobre su eventual extinción, incluso si las ventas de libros no disminuyen a lo largo de los años (Schaeffer, 2013:14).

La relación del medio literario con la cultura digital del siglo XXI no es tan fácil de tipificar. Desde la aparición de las computadoras personales y la comunicación digital no faltaron los que señalaron que internet favorece todo tipo de intercambios literarios, desde manuscritos medievales digitalizados hasta *fanfictions* colaborativas. El concepto de literatura electrónica y las discusiones contemporáneas sobre las tecnopoéticas y la «literatura expandida» plantean problemáticas estimulantes para el desarrollo de la cultura letrada en el siglo XXI (Kozak, 2017). Sin embargo, el conflicto entre la ubicuidad de los medios digitales y sus dinámicas de actualización permanente frente al tipo de atención que exige la lectura literaria involucra también una serie de problemas y antagonismos que reaparecen en la reflexión sobre la literatura, tanto en los ámbitos académicos como pedagógicos y periodísticos (Citton, 2017; Epstein, 2016; Lanham, 2001).

Este tipo de tensiones y competencias dificultaron que la literatura se considerara en su dimensión medial, esto es, en su dependencia de sistemas de registro, almacenamiento y circulación que no son menos técnicos que los de cualquier otro medio. Existen, sin embargo, otras dos causas que quizás son aún más importantes.

Por un lado, la literatura, entendida como una variedad de usos «artísticos» (imbuidos de cierta técnica que excede el objetivo de transmitir un mensaje) del lenguaje escrito, fue asociada a lo largo ya de muchos siglos con un soporte notablemente estable y poco dado a las transformaciones abruptas: el libro impreso. En este sentido contrasta con medios audiovisuales que experimentaron y continúan experimentando modificaciones muy evidentes y sensibles en períodos de tiempo relativamente breves. Esta estabilidad tendió a naturalizar (y por lo tanto, invisibilizar) al libro impreso como medio, al menos hasta la aparición del libro digital o *e-book* y los experimentos de poesía electrónica.² La relativamente escasa consideración del libro impreso en su dimensión medial es uno de los factores principales que explican la concentración de algunas de las principales corrientes de la teoría literaria de buena parte del siglo XX en la «lengua literaria» como objeto de estudio, un uso del lenguaje que no se definiría por su relación con la materialidad de las superficies sobre la que se inscribe. Junto a este enfoque, la concentración en los aspectos temáticos y/o en las construcciones ideológicas que producen y reproducen los textos literarios también contribuyeron a desplazar del centro de escena a la materialidad *literal* del discurso literario, es decir, su participación concreta en distintos ecosistemas mediales.

En segundo lugar, la asociación de la literatura con la intimidad y con la soledad (el lector frente al texto, abstraído del mundo y entregado a un régimen imaginario que anula o ensordece los sentidos) también contribuyó a plantear su independencia de los medios, sobre todo en tanto estos últimos son identificados como «medios de comunicación masiva» cuyo carácter público

y sensorialmente invasivo están en la antítesis de la lectura silenciosa y solitaria. Estos tópicos delinear un contraste muy claro entre el hombre–masa, consumidor de medios serializados, y el hombre culto que desarrolla un contacto íntimo y estrecho con la lectura silenciosa a un ritmo que depende enteramente de su voluntad. La estabilidad del libro como soporte mediático es acompañada por la estabilidad de esta imagen del lector, que es ciertamente anterior a los medios masivos modernos.

Pese a esta tensión y búsqueda de diferenciación entre el discurso literario y los medios, algunos de los autores más importantes en los estudios sobre medios de la segunda mitad del siglo XX situaron a la literatura entre sus principales objetos de estudio. Para esto, resultó fundamental ampliar el concepto de «medio» para no limitarlo a los medios de comunicación masiva. La obra de Marshall McLuhan es fundamental en este sentido. La *Galaxia Gutenberg* comienza con un célebre análisis del significado del mapa en la primera escena de *King Lear*, y su tesis doctoral consiste en un estudio sobre Thomas Nashe en el contexto del *trivium* antiguo, medieval y renacentista (McLuhan, 2006). Su discípulo Walter Ong, célebre por sus estudios sobre la oralidad y su relación con las distintas concepciones de la literatura y el lenguaje, tuvo un impacto mayor en los estudios literarios. Ong reflexionó específicamente sobre la relación entre las distintas corrientes y escuelas de teoría literaria del siglo XX y la tensión entre el libro como medio y la oralidad secundaria de la cultura moderna.³ Ambos enfoques van más allá de cuestiones históricas y proponen una articulación conceptual que permite repensar las categorías mismas de los estudios literarios.

Ya en la última parte del siglo XX, Friedrich Kittler (1943–2011) recuperó elementos clave de la teoría mcluhaniana para repensar los estudios literarios a partir de los problemas propios de la tecnología de medios. Su obra más importante en este sentido es *Aufschreibesysteme 1800/1900* (traducido al inglés como *Discourse Networks*, y que puede traducirse en español como «sistemas de anotación» o «sistemas de inscripción»). En este texto analiza el romanticismo alemán en relación con las teorías y prácticas alfabetizadoras del siglo XIX y lo contrasta con los cambios en la comprensión del lenguaje y la literatura determinados por la aparición de la máquina de escribir, el fonógrafo y el cine a fines de este siglo y comienzos del XX. Actualmente, muchos autores recuperan la obra de Kittler para pensar nuevos cruces entre las condiciones técnicas de producción, reproducción y almacenamiento de la información y los problemas propios de la teoría, crítica e historia literaria. Gran parte de esta recuperación de Kittler se da en el ámbito de la llamada «arqueología de medios» (*media archaeology*).

Arqueología de medios

Tanto la relación entre la literatura y otros medios como el análisis de sus propias características como un discurso vinculado con tecnologías mediales (rollos, códices, impresos, *e-books*) ha sido pensada en términos diacrónicos desde distintas perspectivas. Probablemente la más conocida sea la «historia del libro» o «bibliología», a menudo indisoluble de la «historia de la lectura». Nos referimos a trabajos como los de Roger Chartier, Guglielmo Cavallo o Anthony Grafton, entre otros. Estos autores han estudiado de forma pormenorizada cómo la producción textual fue mutando sus prácticas a partir de instituciones, prácticas sociales y tecnologías diferentes entre la Antigüedad y la modernidad temprana. Aunque con estrategias y rangos propios (algunos más vinculados a la microhistoria y otros a fenómenos de carácter más amplio), predomina en estos

autores un enfoque y un estilo ligado a la historia cultural. En otras palabras, encontramos en sus textos una combinación de narrativas sobre el devenir de diferentes procesos escriturales y de lectura con análisis pormenorizados de diferentes escenarios (los monasterios de la Alta Edad Media, la circulación de libros en las clases sociales más bajas en los siglos XVI y XVII, etc.). En todos estos contextos la condición material de los soportes en los que los textos son escritos y leídos ocupa un lugar protagónico, y en varios casos se analiza pormenorizadamente cómo ciertas prácticas sociales ligadas a la producción escrita tienen efectos concretos en la naturaleza misma de los textos literarios, que dejan así de ser entidades abstractas y puramente discursivas.⁴

La «arqueología de medios» tiene una relación con la historia del libro y de la lectura análoga a la que Michel Foucault (2007) planteaba entre su propio método arqueológico y la «historia de las ideas» o la «historia cultural». ¿Qué es, sin embargo, la arqueología de medios? La denominación se ha empleado a menudo en los últimos años con el objetivo de agrupar una serie de autores que buscaron renovar el marco conceptual para pensar la relación entre tecnologías mediales y análisis de la cultura.⁵ Se trata de un movimiento que en sus principales líneas es fuertemente teórico, y como suele suceder con este tipo de enfoques, tiene entre sus propósitos cuestionar presupuestos del «sentido común». Esto se observa claramente en la definición de Wolfgang Ernst, uno de sus exponentes más destacados: «media archaeology is an analytical tool, a method of analyzing and presenting aspects of media that would otherwise escape the discourse of cultural history» (2011:240).

¿Qué es lo que escaparía al discurso de la historia cultural? Uno de los aspectos más señalados por los arqueólogos de medios es que es necesario romper con cualquier esquema de «progreso» lineal en el estudio de las tecnologías y su interacción con la sociedad. En este sentido, la arqueología de medios se contrapone sobre todo a la euforia mercantil o a cualquier utopismo basado en el progreso científico que destaca las distintas formas en que cada medio supera directamente a tecnologías previas. Siegfried Zielinski (1999), otro de sus exponentes más importantes, lo plantea claramente al denunciar la *psycopathia medialis* como una forma de reducir toda la diversidad de la historia de los medios a un único punto de vista teleológico.⁶ Por su parte, Wanda Strauven (2013:68) propone una caracterización de la arqueología de medios a partir de cuatro objetivos que la conforman: 1) identificar lo «viejo» en lo nuevo (por ejemplo, la remediación de tecnologías del pasado en el presente);⁷ 2) identificar lo «nuevo» en lo viejo (recuperar futuros posibles de la tecnología y del procesamiento de información que fueron descartados); 3) analizar los *topoi* con los que se describe a los medios y su evolución; 4) analizar las rupturas y discontinuidades en la historia de la tecnología de la información en su relación con la cultura.

Además de proponerse como una discusión sobre las formas de «progreso» tecnológico y sobre la no-linealidad de la historia, la arqueología de medios (y en particular sus aspectos más ligados con los estudios literarios) puede definirse por otros dos movimientos: explora los efectos de la tecnología sobre la forma de entender el cuerpo, el alma, la memoria, etc., y analiza las especulaciones (ficcional y/o científicas) sobre dispositivos que nunca se concretaron o solo tuvieron una difusión muy limitada.

El primero de estos aspectos tiene una base en la clásica formulación mcluhaniana de que «el medio es el mensaje», en el sentido de que se trata de mostrar cómo las tecnologías en sí mismas tienen una dosis de agentividad que actúa sobre la realidad humana en formas que no dependen de las intenciones directas de sus inventores o usuarios ni de los contenidos que los

medios transmiten. El fonógrafo, el cine, la máquina de escribir producen efectos que se derivan de las condiciones técnicas que imponen a la percepción, el discurso y la imaginación, y que no son consecuencia directa de si se utilizan para reproducir una ópera, ver una película muda de George Meliès o escribir un informe contable.

Este tipo de agenciamiento tecnológico, que puede derivar en formas de «determinismo» (un problema muy discutido al interior de la propia arqueología de medios y que ya era una acusación frecuente al propio McLuhan),⁸ encuentra algunas dificultades al ser trasladado al terreno del análisis literario. Como dijimos al principio de este trabajo, hay una considerable estabilidad temporal en el uso de tecnologías que le sirven de soporte a la literatura. Sin embargo, y más allá de esto (que en última instancia puede ser discutido con un análisis más pormenorizado de modificaciones más sutiles que los grandes hitos que van del rollo al código y del código al libro impreso), la literatura aparece a menudo como una formación discursiva con una enorme capacidad de representar las modificaciones culturales que producen *otros* medios.⁹

El segundo aspecto (los medios imaginarios o la «imaginación medial») toma como eje los textos literarios que fantasean con pasados, presentes o futuros en donde operen tecnologías que no existen como tales en el mundo real. Lo mismo sucede, naturalmente, en otros ámbitos ficcionales como el cine, la televisión, los videojuegos, etc. La imaginación científica y la imaginación literaria no siempre van por carriles separados, como demuestran varios estudios recientes sobre literatura argentina (Gasparini, 2012; Quereilhac, 2016). En este sentido, la arqueología de medios se integra a la tendencia contemporánea a pensar la historiografía y el pasado a partir de futuros «posibles» (o futuros pasados) no realizados.

Microrrelatos, epistemes y teleologías

Las figuras actuales más prolíficas de la arqueología de medios han destacado la importancia de deconstruir las historias de los medios y la tecnología y erradicar cualquier conceptualización lineal del progreso. La aspiración de romper con la linealidad histórica suele estar acompañada por la búsqueda de situaciones y contextos extremadamente concretos que no se inscriben dentro de un proceso evolutivo (como podría serlo una dialéctica o cualquier forma de teleología) o de una *Zeitgeist* general. La «variantología» (*variantology*) de Siegfried Zielinski es un buen ejemplo de este enfoque. Su descripción del concepto en *Deep Time of the Media* es clara en ese sentido:

Instead of looking for obligatory trends, master media, or imperative vanishing points, one should be able to discover individual variations. Possibly, one will discover fractures or turning points in historical master plans that provide useful ideas for navigating the labyrinth of what is currently firmly established. In the longer term, the body of individual anarchaeological studies should form a variantology of the media. (2006:7)

Esta construcción discontinua no es, sin embargo, la única posibilidad que se abre si queremos pensar en la relación de la literatura con los cambios en los sistemas de medios tecnológicos a lo largo de los siglos. Es posible identificar al menos otros dos modos. El primero de ellos es el propiamente arqueológico en el sentido foucaultiano, y consiste en la identificación de «epistemes» discretas que articulen tecnologías y discursos sobre estas tecnologías con fenómenos de todo tipo, incluyendo por supuesto la producción literaria y la crítica. Estas epistemes (o si se prefiere,

«paradigmas») no están determinadas por un encadenamiento dialéctico ni involucran ningún tipo de progreso. Son marcos en los que determinadas reglas de orden abstracto permiten la producción de enunciados y objetos, la emergencia de formaciones discursivas, y en donde se determinan condiciones de verdad y de falsedad. La aplicación más célebre de este tipo de marco al análisis de los medios y su conexión con la literatura es la que aparece en *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) y *Grammophon Film Typewriter* (1986) de Friedrich Kittler. Tal como mencionamos más arriba, en estos textos se describe la episteme de 1800, la de 1900 y (en menor medida) la que se corresponde con el presente digital. Este tipo de construcciones le permite a Kittler establecer vínculos inesperados entre textos literarios y las técnicas culturales de un determinado contexto. Este método tiene algunos puntos en común con la propuesta de McLuhan (1964) de separar la «era de la imprenta» de la «era eléctrica» y establecer distinciones de todo tipo basadas en estos sistemas que afectan tanto la cultura en general como los cuerpos y sentidos humanos en particular. Las totalidades de McLuhan son todavía más abarcadoras que las que plantea Kittler, ya que se presentan como cambios antropológicos radicales que derriban y construyen nuevos escenarios psicosociales. Podemos también encontrar ecos de esta forma de plantear el problema en la propuesta de Juan Mendoza (2019:201–221), quien se refiere a la sucesión entre la «cultura letrada», la «cultura industrial» y la «cibercultura» como momentos diferenciables en la historia de las textualidades. Por supuesto, estos momentos no son una simple sucesión, sino que se atraviesan entre sí permanentemente, y es posible encontrar en un mismo texto elementos superpuestos de las tres culturas. A su vez, tal como señala en un artículo reciente, más que en la descripción de categorías estancas, no se trata tanto de qué y cómo leer en determinados contextos, sino de la historia de sus transformaciones (Mendoza 2019:220).¹⁰

Si bien es posible afirmar que estas dos corrientes interpretativas dominan el panorama de las investigaciones que cruzan medios y literatura, podemos mencionar también una tercera vía que en cierta medida se contrapone a ambas por igual (y a cualquier perspectiva de inspiración foucaultiana). Descartar la idea de un progreso tecnológico lineal que llevaría al mundo a una utopía científica socialdemócrata no implica necesariamente eliminar cualquier teleología. En algunos textos sobre medios, tecnología y literatura podemos identificar la persistencia de otro «gran relato»: el de la deshumanización de la información y la tecnificación de la conciencia. Incluso algunas reflexiones sobre el antropoceno apuntan en esta dirección. No se trataría solamente del «fin del humanismo» en el sentido de la clausura definitiva de un modo de enseñanza y de lectura que dominó alguna vez la formación literaria, ética y civil, sino de una revolución antropológica que terminaría de liquidar la pretensión de los seres humanos de ser los únicos seres poseedores de inteligencia. Este tipo de planteos pueden encontrarse tanto en McLuhan como en Kittler, y forman el centro de la agenda político-filosófico del llamado «aceleracionismo» (Avanessian y Reis, 2019).¹¹

Independientemente de si acordamos o no con estas posturas (o incluso con la posibilidad de plantear cuestiones de esta envergadura sin perder la perspectiva crítica), es posible afirmar que este relato también ofrece un marco interpretativo que aparece en el análisis literario. Ya no se trataría entonces de encarar un corpus como parte de un contexto histórico extremadamente preciso y bien delimitado, ni tampoco como un componente de un sistema de discursos y técnicas que lo determinan, sino de un tipo de lectura mucho más próxima a la alegoresis. La literatura en sus diferentes instanciaciones aparecería así como una reflexión y una especulación sobre

las distintas formas que adquiere este devenir deshumanizante. Al igual que con otros macro-relatos como el cristianismo o el advenimiento dialéctico del comunismo, resultaría posible en cada interpretación encontrar elementos que remiten a las fases y a las instancias dinámicas de este movimiento. Algunas reflexiones en torno al «antropoceno» y a la transformación del ser humano en cyborg pueden ubicarse bajo este marco. Tal como ha demostrado Fredric Jameson (2015), la alegoría y la asimilación de las narrativas locales a narrativas macro han sido una forma extremadamente frecuente de producir interpretaciones de todo tipo y no es raro que nuestra época, muy alejada de la teleología cristiana o de las utopías de progreso social, encuentre en los avances tecnológicos y la interacción entre cuerpos, máquinas y formas de conciencia la posibilidad de construir un horizonte narrativo que le otorgue un sentido global a las diferentes partes de un proceso.

Como también señala Jameson, uno de los motivos por el que este tipo de interpretaciones históricas mantienen su atractivo es que, a diferencia de los enfoques centrados en contextos hiperespecíficos y, por definición, irrepetibles, la búsqueda de una teleología implica también una reflexión sobre lo colectivo. La «aldea global» McLuhaniana (independientemente de si consideramos o no que se realizó mediante la masificación de Internet) contiene una visión cohesiva del destino de la especie humana, o al menos de una parte fundamental de su recorrido. En este sentido también la pregunta por el rol de la literatura en un proceso de transformación total del ser humano a partir de las tecnologías mediáticas no deja de resultar atractiva como punto de partida para pensar el pasado, el presente y el futuro (Vilar, 2021). Un ejemplo reciente fue el uso del término «Metaverso» por parte del fundador y director de Facebook, Mark Zuckerberg, para referirse a su nuevo proyecto de red social inmersiva. El término proviene de la novela de ciencia ficción *Snow Crash* de Neal Stephenson. Publicada en 1992, suele considerársela como un relato que anticipa muchas de las características del mundo digital contemporáneo.

En síntesis: el primer enfoque, basado en la identificación de contextos precisos y de micro-relatos puntuales sobre la elaboración (real o imaginaria) de tecnologías mediales, requiere de una investigación archivística e histórica precisa. El segundo, que se caracteriza por la construcción teórica de «epistemes» técnico-discursivas, se estructura a partir de un armazón conceptual capaz de articular los diferentes componentes de esta episteme con el análisis de enunciados puntuales. El tercero, que tiene como horizonte el destino de la humanidad en relación con las herramientas que ella misma ha creado, provee un esquema interpretativo y alegórico. Tal como veremos en algunos ejemplos de análisis literario a continuación, la literatura puede cumplir un rol fundamental en cualquiera de estos enfoques, que en la práctica a menudo no son tan fáciles de distinguir.

Arqueología de medios y análisis literario

En términos generales, el conjunto de temáticas y enfoques que aparecen asociados con la arqueología de medios abre la posibilidad de pensar creativamente la interrelación entre tecnología y literatura sin caer ni en el fetichismo de lo «nuevo» ni en una valoración ingenua del discurso literario como una entidad puramente espiritual desvinculada de sus soportes materiales. Además, los análisis que describiremos a modo de ejemplo demuestran que no es necesario limitarse a objetos definidos de antemano por una relación explícita y evidente con la tecnología (como la poesía digital) para poder pensar la interacción entre literatura y tecnologías

de la información. Exponentes actuales de la arqueología de medios como Jussi Parikka, Erkki Huhtamo o Bernhard Siegert demostraron que es posible construir interpretaciones de textos literarios que iluminen sus conexiones con ecosistemas mediáticos de formas creativas e inesperadas. La literatura forma un *continuum* con otros discursos y prácticas que tienen la capacidad de darle forma a distintas intuiciones y sensaciones que produce el contacto con los medios que quedan por fuera de la reflexión científica o estrictamente sociológica.

La interpretación que propone Friedrich Kittler del relato de E.T.A. Hoffmann, *Der goldne Topf* («La olla de oro») en *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985:98–137) es un buen punto de partida y nos permitirá compararla con otros análisis literarios realizados más recientemente por Andrew Burkett y Lori Emerson de otros textos del siglo XIX y principios del XX. El texto de Hoffman, publicado en 1814, suele ser considerado un ejemplo perfecto de la estética romántica. Presentado como un «cuento de hadas», narra la historia fantástica del joven escriba Anselmus que se enamora de Serpentina, la hija de un ser mágico (pero que aparenta ser un distinguido funcionario) que se le presenta a Anselmus en la forma de una serpiente encantada. Cada vez que aparece Serpentina, Anselmus adquiere la capacidad de interpretar y entender sonidos y grafías que hasta ese momento le resultaban ininteligibles. La clave de la interpretación de Kittler de este relato consiste en asociar estos episodios con la *Aufschreibesystem* de 1800, definida en primera instancia por el sistema de alfabetización basado en la «boca de la madre» (literalmente, la pedagogía basada en el rol de las madres de familia como iniciadoras en la adquisición del lenguaje oral y escrito). De esta manera, el relato maravilloso de Hoffmann manifiesta literalmente cómo una mujer con un rol protector y maternal como Serpentina convierte los sonidos y las grafías que Anselmus (en la posición de un niño, y al mismo tiempo, de un poeta) desconoce en mensajes repletos de sentido. A su vez, el cuento presenta una serie de personajes (cuyo rol no detallaremos en esta mínima síntesis) asociados en diferente medida con otro factor determinante, según Kittler, de la red discursiva de 1800: la administración y la burocracia del Estado que, mediante las madres de familia, alfabetiza a sus sujetos para destinarlos a roles poéticos y administrativos.

Aunque estamos dejando muchos aspectos del complejo análisis de *Der goldne Topf* de lado, esta somera descripción nos permite percibir algunas características esenciales del enfoque de Kittler para articular distintos niveles de análisis con la textualidad literaria. En primer lugar, cabe mencionar que la descripción de la red discursiva de 1800 no se basa en tecnologías en el sentido más concreto de «inventos técnicos», sino en una forma de entender el lenguaje que se vuelve particularmente visible a partir de modificaciones en el sistema pedagógico y la alfabetización inicial. Esto contrasta con la red discursiva de 1900, dominada por la invención del fonógrafo, la máquina de escribir y el cinematógrafo. El cuento de Hoffmann no tematiza explícitamente las prácticas alfabetizadoras de 1800, sino que las presenta a partir de un relato evidentemente fantástico. Sin embargo, funciona como un discurso sobre la forma en la que se producen discursos en la *Aufschreibesystem* de la que participa. Las condiciones de posibilidad que determinan el acceso de Anselmus al reino del amor y la poesía representan metafóricamente las condiciones de posibilidad que determinan la interpretación y la producción del cuento mismo en su contexto discursivo. La distinción entre lenguaje, cultura y naturaleza colapsa a partir de la magia que brota de Serpentina cada vez que se encuentra a solas con Anselmus, y este colapso es el que hace posible que una literatura como la de Hoffmann y sus contemporáneos tenga lugar.

El análisis de Kittler de este relato se basa en la interpretación de su contenido. No aparecen reflexiones o consideraciones sobre los aspectos ligados a la producción o distribución del texto en su contexto inmediato. Ha sido señalado muchas veces que la literatura reflexiona sobre las condiciones de su propia producción, pero en el caso de Kittler, estas condiciones no tienen que ver con una «lengua» o estructura literaria ni con el despliegue de algún tipo de reflexión de naturaleza estrictamente estética, sino con los circuitos y mecanismos de producción y reproducción del discurso en una sociedad. Estos mecanismos van mucho más allá de la literatura y definen en sí una cultura, que a su vez es entendida como una «máquina de información» a gran escala.

Podemos encontrar ecos de esta manera de entender la literatura en el análisis de *Frankenstein* de Mary Shelley realizado por Andrew Burkett (2016:15–34). Una de las principales diferencias reside, sin embargo, en que Burkett muestra un interés particular en las diferentes maneras en que los medios técnicos incidieron en la recepción y reinterpretación de *Frankenstein*, y se pregunta si existen elementos puntuales de esta obra que fomenten su empleo en proyectos digitales de diferentes tipos.¹² Para Burkett, esto puede explicarse porque la novela incluye en su origen una reflexión sobre los diferentes modos de concebir la relación entre medios e información a fines del siglo XVIII y principios del XIX. El científico Víctor Frankenstein se revela así como representación de la información entendida en sentido abstracto (o «virtual»), mientras que el monstruo que crea pone en escena la información como «encarnación» (*embodiment*), es decir, como un concepto que no puede abstraerse de su sustrato material. Esta tensión no sería una creación totalmente original de Shelley, sino que habría surgido de sus lecturas de Gottfried Leibniz y de su interés en otras prácticas científicas (que hoy llamaríamos «pseudocientíficas») de su época. Burkett describe una serie de reflexiones sobre la electricidad y el electromagnetismo que pudieron haber tenido un lugar clave en la concepción de la información que Shelley le asigna a Víctor, según la cual la materia funciona como un receptor pasivo de la información y se convierte así en «biomedia».

Por otro lado, uno de los aspectos más distintivos del análisis de *Frankenstein* de Burkett surge a partir de la forma misma de la novela y de la historia que narra. Burkett señala que «the story is, in itself, a complicated transmission of information between subjects» (2016:127) y analiza las diferentes maneras en las que Shelley introduce una voz narrativa que vuelve transparentes los procesos mediante los cuales los diferentes materiales textuales de los que la novela está formada (cartas, diarios, etc.) no son otra cosa que simulaciones.

En resumen, el análisis de Burkett pone en correlación tres elementos diferentes: las teorías de la materia y la información que circulaban en la época de la escritura de la novela y que pueden leerse a partir de ella, la estructura informativa de la novela misma, y su capacidad inmanente para ser reconstruida desde las posibilidades que ofrece la tecnología digital. En este último aspecto, es posible relacionar este enfoque con el de Lori Emerson, quien analiza los cuadernos (*fascicles*) de Emily Dickinson en el cuarto capítulo de su libro *Reading with Interfaces* (2014:129–162). En pocas palabras, Emerson propone que es posible leer los cuadernos manuscritos de Dickinson desde el presente como una experimentación con la interfaz de la escritura que está irreversiblemente mediada por nuestra propia experiencia digital. Tal como proponía Burkett, no se trata solamente de ver el pasado desde el punto de vista del presente, sino también de analizar cómo el presente está conformado por la pervivencia de las técnicas de inscripción del pasado. Emerson analiza este problema a partir de los problemas que surgen al leer los

manuscritos de Dickinson siguiendo los parámetros tradicionales del libro impreso, y explora los recursos visuales con los que sus poemas revelan una profunda autoconciencia de los soportes de la poesía. A partir de esto, resulta posible compararlo con proyectos de poesía digital que también desafían cualquier forma de lectura basada en la estabilidad total y homogénea de un texto (la ilusión que la cultura de la imprenta tendió a provocar, y que se relaciona a su vez con las interfases intuitivas del mundo digital contemporáneo).

Ni el cuento de hadas de Hoffmann, la novela de Shelley o los cuadernos de Dickinson plantean directamente a los medios como su objeto temático. Los tres análisis que hemos citado se caracterizan por tomar a la literatura como una forma de reflexión sobre los sistemas de inscripción, almacenamiento y despliegue de la información, una reflexión que puede darse tanto a nivel de la forma como del contenido. Deliberadamente, elegimos textos y autores cuyas operaciones críticas no se limitan a identificar la presencia de un medio real o imaginario en una obra de ficción.¹³

Las preguntas que se hacen estos y otros autores usualmente vinculados con la arqueología de medios cuando toman como objeto no son sencillas de clasificar, pero podemos plantear algunos puntos de partida. El interrogante más general es: ¿qué nos dice un corpus literario sobre las condiciones técnico-materiales en las que fue producido y que estructuraron su circulación? De ahí podemos derivar cuestiones más puntuales, como por ejemplo: ¿qué «lugares comunes» o *topoi* aparecen en el corpus respecto de los medios?¹⁴ ¿De qué manera los sucesos ficcionales y los procesos de construcción de la trama (si se trata de un relato) proponen soluciones o advertencias sobre las tensiones inherentes a la cultura mediática contemporánea? ¿Cómo se relacionan con los saberes (científicos o no) sobre las tecnologías de la información de su época? ¿De qué manera se imaginan nuevos medios o se especula sobre los efectos de los ya existentes (y de los que eventualmente existirán)?

Por supuesto, como ya señalaba Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método* (1999:452), no existe un método abstracto para identificar las preguntas que pueden o deben hacerse a un texto. La arqueología de medios no se plantea como un marco teórico-metodológico orgánico que a partir de un *input* literario produzca un *output* crítico. En todo caso, se trata de una perspectiva teórica potencialmente capaz de guiar nuestra atención hacia problemas que no resultan obvios ni intrascendentes para pensar la interpenetración entre medialidad, literatura y cultura.

Conclusiones: teoría literaria y teoría de medios

Es habitual para nosotros considerar el formalismo ruso como el punto de partida de la «teoría literaria» en el sentido moderno. El objetivo de definir las características de la «lengua poética» y la separación de la «literariedad» (*literaturnost*) de circunstancias históricas, sociales y biográficas sirvieron para demarcar un campo de estudios que se diferenciaba de la filología y de la estética filosófica. El debate sobre la especificidad del discurso literario y su autonomía relativa atravesó todas las escuelas teóricas del siglo XX, así como también la independencia y autonomía de la teoría misma. ¿Es la teoría literaria una rama de la semiología? ¿Una parte de la lingüística? ¿Forma parte de las ciencias humanas y de la sociología de la cultura? ¿O está más cerca de la filosofía por su capacidad para generar conceptos?

Sobre la base del recorrido que planteamos aquí, es posible preguntarse también: ¿es la teoría literaria una parte de la teoría de medios? ¿Podemos acaso preguntarnos seriamente cómo se lee

y cómo se construye el discurso literario sin tener una perspectiva sobre el ecosistema mediático del que forma parte? En su libro *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos*, Hernán Vanoli hace una observación muy interesante en este sentido:

Por desgracia, los algoritmos son el límite material que el misterio del lenguaje enfrenta hoy. Gracias a la matematización del lenguaje como vía de comunicación entre el deseo e internet, las compañías tecnológicas de extracción de datos monetizaron y convirtieron en vigilancia la utopía teórica de un lenguaje estallado y deconstruido. (2019:68)

El interés de la teoría y la crítica por el aspecto material del lenguaje y del discurso no puede dejar de lado los soportes materiales de información que estructuran el discurso literario. Si las principales líneas de la teoría literaria del siglo XX se preguntaron por la mediación entre lengua y literatura, entre sociedad y literatura, o entre identidad y literatura, la mediación entre las tecnologías ligadas al almacenamiento, codificación y transmisión de información (es decir, los medios) y el discurso literario puede reclamar su lugar y proponer vías de análisis fructíferas y estimulantes para proponer nuevos conceptos y formas de entrada a los textos literarios y al problema mismo de qué es la literatura, qué fue en el pasado y en qué puede convertirse.

Notas

1 Este trabajo es el fruto de las investigaciones realizadas en el marco del proyecto FILOCyT «La literatura como medio y la ficcionalización de lo medial: arqueología de medios y estudios literarios» (Instituto de Filología Dr. Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires) integrado por Abril Amado, Alejandro Goldzycher, Manuel Eloy Fernández, Maximiliano Brina, Nicolás Correa Morales y Santiago Aguzín.

2 Por supuesto, existieron numerosos escritores y editores que experimentaron con la forma del libro impreso ya desde el inicio de la era de la imprenta. Para una revisión de algunos de estos experimentos, véase Borsuk (2020).

3 En su análisis de la teoría literaria, Ong destaca que: «La “deconstrucción” está ligada a la tipografía y no sólo a la escritura, como frecuentemente parecen suponer sus defensores» (1987:128) y que: «Los nuevos críticos han asimilado la obra de arte verbal al mundo del objeto visual de los textos antes que al mundo oral–auditivo de los sucesos» (156). A su vez, menciona la relación entre el estructuralismo y el código binario empleado por las computadoras.

4 A modo de ejemplo, podemos citar estas palabras de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier en la introducción de su *Historia de la lectura*: «Contra una definición puramente semántica del texto —presente no sólo en la crítica

estructuralista, en todas sus variantes, sino también en las teorías literarias más afanosas de reconstruir la recepción de las obras—, conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura. Toda historia de las prácticas de lectura es, pues, necesariamente una historia de los objetos escritos y de las palabras lectoras» (2001:16).

5 Dos textos fundamentales para introducirse en esta corriente son el libro *What is Media Archaeology?* de Jussi Parikka (2012) y la compilación de textos de Huhtamo y Parikka, *Media Archaeology Approaches, Applications, and Implications* (2011).

6 En el cierre de su libro *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*, Zielinski declara: «I refuse to bow to the computer as the teleological vanishing point, in which direction all our aesthetic and cultural strength has to move» (1999:291).

7 El concepto de «remediación» se refiere a la incorporación de un medio dentro de otro medio (por ejemplo, la televisión incorpora dentro de sí al medio cinematográfico). Si bien McLuhan ya decía que el contenido de un medio siempre es otro medio, el desarrollo exhaustivo de este concepto pertenece a Jay Bolter y Richard Grusin (1999).

8 Raymond Williams fue uno de sus críticos más célebres. Para un resumen de sus argumentos, véase Jones (1998).

9 Es importante mencionar también que la literatura asociada con las diferentes vanguardias del siglo XX a menudo problematizó explícitamente tanto la relación de la literatura con sus propios soportes como su capacidad para reflexionar sobre las determinaciones y los efectos producidos por otros medios. En un libro reciente, Rubén Gallo (2014) emplea conceptos de la arqueología de medios (y en particular de Friedrich Kittler) para analizar las vanguardias mexicanas del siglo XX.

10 La separación de Vilém Flusser (1990) entre un período dominado por la escritura lineal y otro por las imágenes técnicas puede también vincularse con la articulación del vínculo entre historia y medialidad en grandes bloques con una fuerte cohesión interna.

11 Geoffrey Winthrop-Young dice en este sentido respecto de Kittler: «Media react to media (...). Humans are at best along for the ride; more precisely, they are the nodes and operators necessary to keep the process going until the time arrives at which media are able to interact and evolve without any human go-between. That, however, smacks far less of technologized

Foucault than of an updated Hegel; it is a hidden grand narrative to which we shall return later on» (2011:65).

12 Luego de referirse al proyecto «FrankenMOO» (<http://www.sonstroem.com/frankmoo/>), un sitio interactivo que permite experimentar el mundo de la novela de Shelley en el formato «MUD» (*multi-user dungeon*), Burkett declara que: «At the very core of its themes and structures, *Frankenstein* asks us to allow it to mutate and transform into FrankenMOO» (2016:132).

13 No es inoportuno sumar a este recorrido una mención del análisis realizado por Maximiliano Brina y Yael Tejero Yosovitch (2019) de la novela *Kentukis* de Samanta Schweblin. En dicho análisis, los autores realizan una serie de paralelismos entre la estructura de la novela y la tecnología imaginaria que propone, y se detienen en particular en la forma en la que se tematizan las interfaces de usuario y sus condicionamientos sobre las decisiones y las actitudes de los diferentes personajes de la trama.

14 El análisis de la cultura de los medios a partir de sus *topoi* es una propuesta de Erkki Huhtamo (Huhtamo y Parikka, 2011:27-47), quien se inspira en la obra clásica de Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1999).

Referencias bibliográficas

- Avanessian, A. y Reis, M. (Eds.) (2019). *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja negra.
- Bolter, J.D. y Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- Borsuk, A. (2020). *El Libro Expandido Variaciones, Materialidad y Experimentos*. Ampersand.
- Brina, M. y Tejero Yosovitch, Y. (2019). El kentuki es el mensaje. La ficción en red de Samantha Schweblin. *Revista Luthor*, (42), 14-39.
- Burkett, A. (2016). *Romantic Mediations: Media Theory and British Romanticism*. SUNY Press.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (Eds.) (2001). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus.
- Citton, Y. (2017). Restructuring the attention economy: Literary interpretation as an antidote to mass media distraction. En *Economics and Literature* (pp. 1-16). Routledge.
- Curtius, E.R. (1999). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Emerson, L. (2014). *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*. University of Minnesota Press.
- Epstein, A. (2016). *Attention Equals Life: The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture*. Oxford University Press.
- Ernst, W. (2011). Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media. En Huhtamo, E. y Parikka, J. (Eds.), *Media archaeology approaches, applications, and implications* (pp. 239-255). University of California Press.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas.
- Foucault, M. (2007). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.

- Gadamer, H.G.** (1999). *Verdad y método*. Sígueme.
- Gallo, R.** (2014). *Máquinas de vanguardia: tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. Sexto Piso.
- Gasparini, S.** (2012). *Espectros de la ciencia: fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Santiago Arcos.
- Huhtamo, E. y Parikka, J.** (Eds.) (2011). *Media Archaeology Approaches, Applications, and Implications*. University of California Press.
- Jameson, F.** (2015). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press.
- Jones, P.** (1998). The Technology Is Not the Cultural Form?: Raymond Williams's Sociological Critique of Marshall McLuhan. *Canadian Journal of Communication*, 23(4), 423-454.
- Kittler, F.A.** (1985). *Aufschreibesysteme: 1800/1900*. Wilhelm Fink.
- Kittler, F.A.** (1986). *Grammophon, Film, Typewriter*. Brinkmann & Bose.
- Kozak, C.** (2017). Literatura expandida en el dominio digital. *El Taco en la Brea*, (6), 220-245.
- Lanham, R.A.** (2001). What's Next for Text? *Education, Communication & Information*, 1(1), 15-36.
- McLuhan, M.** (1962). *The Gutenberg Galaxy; the Making of Typographic Man*. University of Toronto Press.
- McLuhan, M.** (1964). *Understanding Media*. McGraw-Hill.
- McLuhan, M.** (2006). *The Classical Trivium. The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time*. Gordon, T. (Ed.). Gingko Press.
- Mendoza, J.J.** (2019). Avatares de los textos en la época de la reproductibilidad digital. (Ensayo para una historia de las textualidades). *Bibliographica*, 2(1), 197-224.
- Ong, W.** (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Parikka, J.** (2012). *What is Media Archaeology?* Polity Press.
- Quereilhac, S.** (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Siglo XXI.
- Schaeffer, J.-M.** (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* Fondo de Cultura Económica.
- Scolari, C.A.** (2015). *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa.
- Strauven, W.** (2013). Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet. En Noordegraaf, J.; Saba, C.G.; Le Maître, B. y Hediger, V. (Eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art* (pp. 59-80). Amsterdam University Press.
- Vanoli, H.** (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos*. Siglo XXI.
- Vilar, M.** (2021). Grandes relatos, tecnología y horizontes colectivos. Propuestas y problemas hermenéuticos de la teoría de medios. *Luthor*, (50), 41-48.
- Winthrop-Young, G.** (2011). *Theory and Media: Kittler and the Media*. Polity.
- Zielinski, S.** (1999). *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam University Press.
- Zielinski, S.** (2006). *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. MIT Press.

Juan L. Ortiz: el *por–venir* del poeta

LAURA SOLEDAD ROMERO Universidad Nacional de Rosario / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0002-3572-598X / laura-soledadromero@gmail.com

Resumen

En el siguiente texto reconstruiremos algunos puntos de anclaje que posibilitaron la confección del presente dossier desde las expectativas primeras hasta las dificultades epistemológicas que representa hacer crítica de poesía desde una revista académica. En la presente introducción abordaremos los puntos centrales (o marginales) que nos deja este compendio dedicado a la obra poética de Juan Laurentino Ortiz para, una vez más, abrir el espacio de interrogación, de escucha y de proyección poética.

Palabras clave: poesía argentina / publicaciones periódicas / obra completa / publicaciones académicas / crítica literaria

Juan L. Ortiz: the poet to come

Abstract

In the following text we will reconstruct some anchor points that made possible the preparation of the present dossier from the first expectations to the epistemological difficulties that making poetry criticism from an academic journal represents. In this introduction we will address the central (or marginal) points that this compendium dedicated to the poetic work of Juan Laurentino Ortiz leaves us in order to, once again, open the space for questioning, listening and poetic projection.

Key words: Argentine poetry / periodical publications / complete work / academic journals / literary criticism

Recibido: 1/9/2022. Aceptado: 13/9/2022

Para citar este artículo: Romero, L.S. (2022). Juan L. Ortiz: el *por–venir* del poeta *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0079 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0079



Introducción

Este dossier convoca un diálogo en torno a la poesía de un poeta nacido a finales del siglo XIX en la zona del litoral argentino. ¿Qué significa que en el siglo XXI (año 2022) insistamos con la lectura de un poeta de otro «tiempo» y nos preguntemos por el *por-venir* de su poesía? La poesía orticiana asedia una y otra vez, como tantos otros espectros de la literatura argentina. Jacques Derrida señalaba que una de las modalidades en las que actúa el espectro es al modo del asedio (1995:31) y, en tanto lógica del asedio, no se limita al acoso, sino también al desquicio, al estar dislocado, lo que conlleva, en última instancia, un estar fuera del tiempo (*out of joint*). Quisiera recuperar esta imagen para pensar las implicancias en el juego literario de leer desde el presente autores del «pasado» y me gustaría retener en esta escena el gesto archifilológico de Raúl Antelo cuando señala: «no es la representación del algo ya dado, sino la idea o el gesto crítico que nos permitan barajar y dar de nuevo, porque nunca se repite lo pasado, sino que sólo se accede a aquello que de ese pasado camina hacia el futuro» (2015:263).

Por otro lado, quisiera recuperar otro gesto, anacrónico quizás, y me refiero a la convocatoria de una reunión de textos en torno a un autor frente a la tendencia de la crítica de pensar corpus de investigación que se construyen a partir de objetos múltiples, heterogéneos, transdisciplinar. Este corpus se instala en torno a un poeta y desde la poesía piensa lo múltiple. Qué raro sentido del tiempo, entonces, nos convoca a esta lectura colectiva.

No quisiera dejar de señalar las condiciones materiales y vitales en las que se gestó este dossier, pues no solo hace a la vida de los y las autoras sino también de los que sostienen las revistas. La convocatoria se hizo en plena pandemia de Covid 19, hasta llegar a este momento de relativa estabilidad, año de publicación del presente dossier. Creo necesario rescatar ese momento de escritura porque hace a las condiciones de trabajo y a los desafíos que implicó el armado de este entramado de lecturas.

Quisiera pensar este dossier como un intento más de detención en el tiempo y una apuesta que es siempre un *por-venir* a los fines de, quizás, arribar a otras orillas de un tiempo que convoque la demora. Al pensar en la poesía y más precisamente en la poesía de Ortiz podríamos preguntarnos si dicha poesía no implicaría un imposible frente a las temporalidades del presente marcadas por el aceleracionismo. Si lo posible es lo que acontece, la poesía orticiana sería una prerrogativa (de una vivencia otra) en los márgenes de una experiencia imposible; me refiero aquí explícitamente a una detención en la experiencia, detención y demora que por otra parte es condición de toda posibilidad de experiencia literaria.

Los modos de publicación: entre el libro, la revista y el *paper*

En los últimos años, más concretamente después de la aparición de la primera edición de la *Obra Completa* de Juan L. Ortiz a mediados de la década del noventa, se han multiplicado las escrituras sobre la vida y la obra del poeta entrerriano, desde tesis universitarias, artículos académicos, libros, hasta publicaciones en diarios, entre otros. Una conversación insiste y fluye a través de los años.

Recientemente, en el año 2020, hizo su aparición la segunda edición de la *Obra Completa* editada por la editorial de la Universidad Nacional del Litoral en colaboración con la editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos. Lo que no es un dato menor es la política editorial de una universidad nacional asociándose con otra editorial universitaria para emprender la ardua tarea de edición.

La poesía y el poeta parecían retornar una vez más, con vehemencia, excediendo el marco de una editorial que nace desde la academia y saliendo a recorrer los pasillos rumorosos de los periódicos, las entrevistas a editores, la multiplicación de reseñas.

En su génesis de 1971, el proyecto de edición de la poesía orticiana fue llevado a cabo por la editorial de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil a cargo de Rubén Naranjo, quien emprende la laboriosa tarea de editar por vez primera la obra compilada y reunida. Este trabajo contó con el asesoramiento y supervisión del poeta lo que provocó algunas singularidades en la edición, pues el mismo Ortiz oficiaba, como bien señala Sergio Delgado, como un poeta editor cuyos requerimientos y exigencias sobre la edición de su obra retardaban y dificultaban los plazos de edición.

Pero no eran esos precisamente los únicos «obstáculos» que marcarían el destino de las publicaciones del poeta. El ámbito literario no era (no es) ajeno a los golpes por los tumbos de la historia política y social argentina. Hablamos de un poeta situado en Argentina y desde una comarca (el Litoral) desde donde escribía su poesía y leía el mundo.

De aquella célebre y serena edición de portada gris perlada con leves ramas hasta la edición de la *Obra completa* en 1996 a cargo de Sergio Delgado quien, junto con el equipo editorial, en el ejercicio de edición, imprime un modo de editar y pensar al poeta con —y sin— el poeta (ya no está el autor, quedan solo los poemas y el recuerdo a modo de herencia, el discurso de los «amigos»), ha transcurrido un largo proceso de reactualización y revitalización de la obra.

Ahora bien, si se transitan los caminos paralelos de las ediciones nos encontramos ante una serie de textos correspondientes a otra esfera de difusión y de práctica desde la coyuntura que es encarnada por las publicaciones periódicas. Las revistas actuaron en la coyuntura y retuvieron cierto carácter acontecimental de la recepción: por su multiplicidad (revistas de corte liberal, de partidos de izquierda, etc.) abrieron un abanico singular de diferencias y similitudes. Como señala Sylvia Saïtta: «Las revistas son el mejor modo de leer el presente de cualquier momento del siglo. Es ver qué se está discutiendo, quiénes son los que participan. Las revistas se contestan, se arman las polémicas» (2019).

Ante las diversas apariciones de la poesía de Ortiz y los textos críticos podemos destacar los monográficos de *Diario de poesía* y de la revista de literatura *Xul*. En cuanto a esta última, poco después de la primera edición de la *Obra completa*, el número doce fue íntegramente dedicado a la obra del poeta bajo el título «Los poemas perdidos de Juan L. Ortiz». El número reunía una gran cantidad de dibujos del poeta y una colección de poemas inéditos, muchos de ellos de juventud, y dos poemas inéditos de madurez. Además se sumaron las traducciones que elaboraba Ortiz (en especial de poetas chinos).

Diario de poesía destaca, en 1986, la necesidad de nuevas ediciones y reediciones para auspiciar la compilación de inéditos, traducciones, entrevista, e ir tras el legado orticiano, anticipando ya el montaje editorial de la edición de la obra completa.

Sin embargo, en el lapso que va desde las primeras apariciones (recordemos la crítica en la *Revista Multicolor* en el año 1933) hasta el año 2022 el mundo ha cambiado (un sinfín de veces) y con ello indefectiblemente los modos de trasmisión y circulación del «saber». Las formas de mediación entre la «obra» y los lectores se ha configurado también como parte del camino del quehacer crítico. Al menos en Argentina, podríamos situarlo pos años 90, década en que el universo de circulación de las revistas literarias y culturales queda reducido. Cambios en los modos de leer y transmitir que no se pueden leer separados de lo que significó a nivel mundial la

aparición de Internet y la consecuente digitalización del mundo de las revistas (hoy la mayoría de las publicaciones son en línea). Esto se conjuga con la necesidad cada vez más acuciante de adaptarse a los nuevos parámetros de profesionalización (particularmente estamos pensando en el área de las ciencias humanas).

A raíz de esta serie de transformaciones vertiginosas quisiera brevemente indagar las constelaciones en las cuales se inscribe un dossier en la práctica del trabajo académico. Posiblemente el trabajo que aquí presentamos constituya el primer dossier dedicado al poeta en una revista académica y eso inaugura una serie de cuestiones que consideraré a continuación.

Es en esta instancia donde se tensionan, como señala Analía Gerbaudo, los campos disciplinares en los *habitus* del campo literario y los *habitus* del campo científico que son *solicitados* por más de un modo de transitar las prácticas. Uno de los problemas que se encuentra en la génesis de las exigencias de investigación radica en el traslado de los modelos de las ciencias naturales al resto de las ciencias. Esto se hace más acuciante en las áreas de humanidades. Aunque, como sugiere Gerbaudo, hay grietas entre los campos, es decir, no niega el carácter problemático y tensional, pero esa misma grieta actúa como potencia de posibilidad: «Es porque hay grieta que hay batallas por la definición de los modos de tramitar las prácticas» (2021:184).

De los trabajos y los autores. Los modos del ensayo

Los autores del presente dossier pertenecen, de alguna u otra manera, al mundo académico universitario. Sin embargo, también se sitúan desde otras esferas; en su mayoría se trata también de editores, traductores, y sobre todo escritores y poetas. Con sus variaciones, se puede considerar, a partir del proceso de lectura del dossier como corpus, una marcada impronta ensayística, esto es, la puesta en juego de la subjetividad de los autores que, sin embargo, no renuncia al diálogo con los especialistas de la comunidad que participan de la lectura e interpretación de la obra de Ortiz (Giordano, 2005:262-263). El lector encontrará que el gesto ensayista a veces se disemina en el encuentro de una escritura de prosapia autobiográfica que por momentos bordea y horada los cánones académicos de escritura. Considero que estas tensiones nos muestran algo de la vitalidad de la escritura y que las fricciones que acontecen en los cruces y tensiones son como señala Gerbaudo:

Acciones motorizadas por la participación en más de un campo, en más de una práctica: escritores que investigan y que enseñan en las universidades, investigadores que se apropian de gestos literarios para «interrogar» prácticas del campo de pertenencia, escritores que se inspiran en prácticas de investigadores que también son profesores universitarios para dar rienda suelta a nuevas configuraciones de su escritura (2021:184)

Si de gesto ensayístico se trata, no se puede eludir el gesto autobiográfico cuando algunos de los autores del presente dossier intervinieron en la construcción de la historia de las lecturas orticianas: Delgado con la célebre edición de la obra completa (quien hace de las «notas» una lectura minuciosa de la poesía orticianas) y convoca a los grandes críticos tales como Martín Prieto, Daniel García Helder, María Teresa Gramuglio, entre otros, a los fines de entablar un primer diálogo de la crítica literaria con la edición de la obra. También colabora en este número Roberto Retamoso, quien junto con Héctor Piccoli, escribió un célebre texto en la historia del CEAL en el *Capítulo 105*.

Me gustaría señalar que, si bien la convocatoria al dossier fue abierta respondiendo así a los requisitos de la revista, el criterio de selección procuró como requisito personal contar con la presencia de mujeres en el número. La condición fue pergeñar un dossier habitado por mujeres en sus múltiples disposiciones, ya sea las críticas que participaron o las voces críticas de mujeres que se ponen en escena. Aspecto que es materializado a partir de la escritura en el artículo de Gabriela Milone, cuya referencia a las voces femeninas es un modo de leer en comunidad con «amigas», lo cual no deja de ser una apuesta ética y política, pero que a la vez resulta en este texto una apuesta epistemológica.

Delgado, en tono autobiográfico, ensaya algunas conjeturas de la vida del texto y en especial la vida de la edición. Piensa esta en su carácter inhumana, ya que responde a sus propias reglas y pervive y sobrevive al autor al tiempo que excede las intenciones de su editor. En el texto del escritor editor, un eco se trasmuta y es el eco de la pregunta por la proyección de la obra y del poeta. En gran parte, su pregunta por el *por-venir* del poeta fue lo que movilizó en primera instancia la propuesta de este dossier.

Ante la pregunta por la vida y el *por-venir*, hay un resto inapropiable que excede toda condición de intercambio y que reclama otras lógicas de ser y estar que no son posibles desde los esquemas de la subjetividad moderna. En este enclave gravita «La poesía de Juan L. Ortiz y lo inapropiable», el texto de Clelia Moure. Un texto que desde su argumentación se construye entre la afirmación y el peligroso «quizás», pues recupera y ahonda en el carácter tensional no resuelto de la poesía orticiana que opera en los márgenes de la metafísica occidental. Pero por otro lado Moure sostiene: «Afirmo que en Ortiz hay pensamiento del paisaje, de la humanidad, de la injusticia, del abismo y de la sombra que penetran la vida». Hacer de la palabra poética pensamiento poético, es restituir el carácter biopoético del pensamiento literario de la vida (Yelin, 2020).

El texto de Moure dialoga con «Juan L. Ortiz: libro, vida, cosmos», de mi autoría, un texto que retoma la vieja cuestión del sujeto, categoría que tensiona y diluye valiéndose de algunas conceptualizaciones derridianas para a partir de allí exponer un carácter ético y político en la poesía orticiana, cuyo despliegue, a su vez, trae aparejado un replanteamiento de las relaciones entre política y poesía o, de modo más general, entre literatura y política.

Silvio Mattoni, en su artículo «El niño de los perros: rasgos de la melancolía en algunos escritos de Ortiz», retoma la problemática de los animales domésticos en la poesía orticiana, en este caso el perro, y lo hace desde la teoría freudiana. Entrelaza la comunicación entre el niño y el perro y su peculiar relación con el lenguaje, un tipo de comunicación gestual, pero por sobre todo íntima. El ensayista recupera a Freud a través del desbaratamiento del presupuesto de la soberanía del humano frente al lenguaje (pero lo relaciona a los niños y las voces de animales como los lugares del padre). Así teje, entre las diferentes escenas de sufrimiento de niños y animales, una disposición del poeta que se mueve entre lo decible y lo indecible y *entre* se construye la melancolía orticiana.

Mucho se ha hablado de las relaciones de la poesía orticiana con el simbolismo. Retamoso, en «La poesía como espacio y visión», retoma esta relación de manera concreta a partir de una imagen de Mallarmé para entrar en un diálogo espacial con la escritura orticiana en *La orilla que se abisma*. El espacio de la hoja conlleva a territorios visuales que conectan ambas producciones de modo particular y significativa.

Siguiendo la huella simbolista, Edgardo Dobry, con el artículo «Juan L. Ortiz en la línea del poema celebratorio americano», retoma las figuras de Mallarmé y de Verleine y su importancia

en la poesía de Ortiz, pero a su vez amplía el horizonte proponiendo una peculiar relación con la poesía norteamericana, en particular de Walt Whitman, e inscribiendo nuevas filiaciones y una posibilidad para seguir pensando en la constelaciones de la poesía americana y latinoamericana.

Del espacio de la escritura a las resonancias sonoras: en ese camino Milone contribuye con una singular prosa ensayística y poética para poner en juego un término (o más bien una invención) que fluye a lo largo de todo su texto. Se trata de la propuesta de una fon/ética para postular que todo carácter asertivo del lenguaje lleva consigo la continua interrogación. Así encuentra en la escritura orticiana resonancias que permiten pensar un *ethos* expandido.

Los textos seguirán hablando por sí mismos. Me gustaría cerrar con un agradecimiento a los y las autores por confiarme sus trabajos y colaborar con este número. Finalmente quisiera agradecer a la revista *El taco en la brea* por dar lugar para que todo esto acontezca.

Referencias bibliográficas

Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Ediciones Eduvim.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Editorial Trotta.

Gerbaudo, A. (2021). El juego que jugamos. Los habitus de los campos literario, universitario y científico (Argentina, 1958–2015). *Revista Badebec*, 11(21). <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/519>

Giordano, A. (2005). Lo ensayístico de la crítica académica. En *Modos del ensayo* (pp. 261–266). Beatriz Viterbo.

Saítta, S. (2019). La historia argentina contada a través de revistas culturales: de qué se trata el proyecto AHIRA. <https://www.infobae.com/cultura/2019/05/02/la-historia-argentina-contada-a-travesde-revistas-culturales-de-que-se-trata-el-proyecto-ahira/>

Yelin, J. (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario ante la cuestión animal*. Latin America Research Commons.

Sobrevivir al poeta

SERGIO DELGADO Université Paris-Est Créteil/ Institut des mondes anglophone, germanique et roman, (IMAGER), UR 3958, Francia / ORCID 0000-0001-5676-9511 / sergio.delgado@u-pec.fr

Resumen

Este trabajo, escrito luego de la segunda edición, revisada y aumentada, de la *Obra completa* de Juan L. Ortiz (2020), es al mismo tiempo una memoria y un balance de las distintas «publicaciones» de la obra del poeta. De la edición mencionada, pero también, de manera retrospectiva, de las precedentes: la edición de la obra reunida, en tres tomos, con el título de *En el aura del sauce* (1971) y la primera edición, luego de la muerte del Ortiz (1978), de la *Obra completa* (1996). Este trabajo, en definitiva, es una reflexión sobre la historia de la escritura poética y sus «maquinarias», sobre el verso como instrumento, el poema como dispositivo y el libro como objeto. Una reflexión sobre la vida y la sobrevivencia del poeta en su obra.

Palabras clave: Juan L. Ortiz / obra completa / escritura poética / genética de texto

Surviving the poet

Abstract

This work, written after the second edition, revised and enlarged, of the *Complete Works* of Juan L. Ortiz (2020), is both a memoir and a review of the various «publications» of the poet's work. Of the aforementioned edition, but also, retrospectively, of the preceding ones: the edition of the collected work, in three volumes, with the title *En el aura del sauce* (1971) and the first edition, after Ortiz's death (1978), of the *Obra completa* (1996). This work, in short, is a reflection on the history of poetic writing and its «machinery», on verse as an instrument, the poem as a device and the book as an object. A reflection on the life and survival of the poet in his work.

Key words: Juan L. Ortiz / complete Works / poetic writing / text genetics

Recibido: 18/3/2022. Aceptado: 26/8/2022

Para citar este artículo: Delgado, S. (2022). Sobrevivir al poeta. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre).

Santa Fe, Argentina: UNL. e0080 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0080



Cuando recibí el libro,¹ con los dos volúmenes en su caja, tuve uno de esos momentos de melancolía intensa pero pasajera que los franceses, por no encontrar en su propio diccionario una palabra más eficaz, llaman un *coup de blues*. Tantos años de trabajo desaparecían o se ahogaban, por decirlo así, en el pasado, y el libro material venía a ocupar ese vacío sin compensarlo. En un momento dado tomé el primer volumen de la edición, el que reúne, en un mismo objeto, por primera vez *En el aura del sauce*, la obra poética de Juan L. Ortiz, y me dije: ¿qué pensaría el poeta? ¿Estaría satisfecho?

Fue un pensamiento ingenuo. El poeta estaba muerto y no tenía ojos para mirar esta edición, ni manos para alzarla, ni dedos para pasar sus páginas. Probablemente, me dije, hay siempre algo en la obra de un poeta como Ortiz que desafía la muerte. Llegó a formularlo, de manera igualmente ingenua, si se quiere infantil, como lo demuestra un poema que se encuentra en el primer libro, *El agua y la noche*, escrito hacia 1924:

Qué será de nosotros
de aquí a doscientos años?
Dentro de cien,
dónde estaré yo?² (2020:62)

Todo gran escritor produce este efecto de ser y estar «entre nosotros», siempre, cada vez que lo leemos. Quizás para algunos, como es el caso de Juan L. Ortiz, de una manera especial. Por dos motivos, se me ocurre ahora. En primer lugar por el carácter «dialógico» de su poesía, señalado por muchos críticos,³ con poemas poblados de interlocutores diversos, como el «amigo», la «amiga», «los amigos» o «los amiguitos», y en los que proliferan los signos de interrogación o los puntos suspensivos que obligan al lector a detenerse, volver atrás, sentirse en el marco de ese ida y vuelta que es una conversación. En segundo lugar porque esta obra produce la impresión de encontrarse en permanente prolongación y el lector se queda siempre como esperando algo más, aunque sea esa continuidad prometida y probablemente ilusoria de una segunda parte del ya extenso poema *El Gualeguay* o de un «cuarto tomo» que prolongue ese de por si incierto estar *En el aura del sauce*.

Vladimir Jankélévitch plantea que la muerte abre un espacio de ambigüedad, de «entre-apertura» («entreouverture»), que es además una de sus condiciones fundamentales: «Respecto a la muerte tenemos siempre un semi-saber, que es también una semi-ignorancia, una docta ignorancia; sobre la muerte tenemos un semi-poder, que es también una semi-impotencia» (1977:137, traducción propia). La muerte es aquello que, evidentemente, nos impide seguir viviendo pero, al mismo tiempo, representa aquel horizonte u «orilla» que condiciona, desde nuestro nacimiento, toda nuestra existencia. Es siempre relativa la frontera que separa la vida y la muerte, su antes y su después: ¿están realmente vivos los que viven?, ¿están muertos los que mueren? Estas preguntas, y otras tantas, en estos tiempos pandémicos donde la muerte ha sido banalizada hasta su vaciamiento, convertida en mera cifra, alcanzan, se me ocurre, una dimensión única. ¿Quién decide, hoy en día, la suerte de nuestra vida y de nuestra muerte? ¿Cómo llegar, hoy, siquiera a ese *semi-conocimiento* de la muerte que plantea Jankélévitch, cuando miles y millones de personas desaparecen sin siquiera una ceremonia, sumergido ese tiempo necesario para el duelo por la otra ola de infecciones que viene detrás? La pregunta habitual, que solemos

plantearnos en cualquier momento de un día —¿dónde estaré yo mañana, el año que viene?—, que el poeta tensa hasta el absurdo —¿dónde estaré yo dentro de cien, de doscientos años?— adquiere de pronto un relieve impensado. El poeta sin embargo nos recuerda, como invitándonos a una conversación interior, que siempre, en los tiempos que sean, el verdadero sentido de toda vida reside en superar la prueba de la muerte. En hacer que la palabra viva.

Hay muchas maneras de editar a un poeta como Juan L. Ortiz, de considerar su sobre-vida, comenzando por las que él mismo ensayó y perfeccionó a lo largo de su obra: pienso en los diez libros realizados como «edición de autor», entre 1933 y 1957, con el sistema de venta anticipada de bonos, pero también en los tres tomos de *En el aura del sauce*, editados por la Editorial Biblioteca de Rosario, que no escaparon totalmente a su control. Esta última edición, que reunió por primera y última vez en vida del poeta toda su obra, la ya editada y también un volumen importante de textos en ese momento inéditos, tuvo lugar en un marco de trabajo particularmente receptivo, en compañía de amigos y cómplices como Hugo Gola o Rubén Naranjo, que supieron adaptar el proceso editorial —materialmente hablando— al pensamiento poético de Ortiz, permitiendo, además, que el poeta no se mantuviera ajeno, en ninguna de sus instancias, a la confección de cada uno de los tomos.

La edición se realizó entre 1967 y 1971 en incesantes idas y venidas entre Rosario y Paraná, en tiempos en que Entre Ríos se encontraba geográficamente aislado y el río se cruzaba en ferry, balsa o lancha. El túnel que unió Santa Fe y Paraná fue inaugurado recién en diciembre de 1969, es decir, casi al final del trabajo de *En el aura del sauce*. Son numerosas las anécdotas que circulan respecto a la preparación de la edición, pero muy pocos los testimonios concretos. En este marco tienen un valor especial las palabras de Rubén Naranjo en el documental *Homenaje a Juan L. Ortiz* realizado por Marilyn Contardi. Allí Naranjo habla de la exigencia del poeta, que quería saberlo todo, hasta el mínimo detalle, y de su particular manera de trabajar, que producía dilaciones impensadas —como la «distracción» de pruebas—, a las que había que adaptar el ritmo del trabajo.⁴ En una entrevista personal, realizada en Rosario en 1995, Naranjo me aportó algunas precisiones respecto a la «pérdida de material» que mencionaba en dicho testimonio. Me contó que una vez, ya al filo del final, fue a Paraná a recuperar unas pruebas⁵ pero el poeta no sabía dónde estaban: se las había prestado a un amigo y se habían perdido. Se trataba —creo recordar— de las del tercer tomo, el que contiene los dos libros, en ese momento inéditos, que muestran la última poesía de Ortiz: *El Gualeguay* y *La orilla que se abisma*. Puedo imaginar que esta «pérdida» pudo haber respondido a dos razones: la necesidad del poeta de ver y de hacer ver los poemas puestos en página; la necesidad de ganar tiempo para la revisión de esos dos complejos libros inéditos.

Mallarmé solía enviar a sus amigos las pruebas de corrección de sus poemas. Le gustaba conocer la impresión que les producía el poema en su página y solicitaba, además, que la prueba fuera «coleccionada».⁶ Era importante para el poeta esta «vista» material en el espacio de la página. Allí comenzaba esa puesta en escena, o ese «teatro», que consideraba como el espacio fundamental del hacerse presente de un texto. En octubre de 1897 envió unas pruebas de corrección a Camille Mauclair solicitándole que las conserve: «creo que toda frase o pensamiento, si tiene un ritmo, debe modelarse sobre el objeto al que apunta y reproducir, puesto al desnudo, inmediatamente, como surgiendo del espíritu, un poco de la actitud de este objeto en relación con un todo. La literatura pasa así *su prueba*: no hay otra razón de escribir sobre el papel» (Mallarmé, 1995:634).⁷ El sentido que otorga Mallarmé a la impresión de los versos en papel, a la puesta en página material de la palabra,

le permite jugar con el doble o múltiple sentido de la palabra «prueba». La subraya, además, junto con el correspondiente posesivo (*su prueba*: «La littérature fait ainsi sa preuve») para remarcar ese carácter único e inequívoco que tienen la escritura, la reescritura y la corrección. Pasar esa prueba, entre la vista y la lectura, entre el grafo y la palabra, entre el proceso y el estado definitivo de una obra, es una etapa fundamental en la creación y en la posteridad (o caducidad) de la palabra poética.

Nos resulta muy difícil imaginar, en este mundo informatizado, el contexto de trabajo que iba de la mano al papel en aquellos tiempos de las «máquinas de escribir». Hoy en día cualquier poeta, escriba en un cuaderno o directamente en su computadora, rápidamente —por copiado, pegado o por una simple fotografía digital— puede compartir por las redes sociales en cuestión de segundos un poema con sus amigos. Antes de internet, antes de las computadoras, antes incluso de la tecnología de la fotocopia, el poeta debía primero pasar en limpio el poema a máquina, letra a letra.⁸ Podía, en todo caso, hacer dos, tres o cuatro copias con carbónico. Pero era un trabajo lento y artesanal. El problema no es banal en esta obra puesto que, a partir de mediados de los años 50, Ortiz comienza a escribir poemas cada vez más extensos, que crecen en su desarrollo, pero también en su complejidad e intensidad poética. En 1954, en *La brisa profunda*, incluye el poema «Guauguay» de más de 500 versos y en 1956, en *El alma y las colinas*, el poema «Las colinas» de casi 1000 versos. Pero el tema se vuelve más problemático luego de 1958, que ya no edita sus propios libros, y el material se mantiene durante años en estado manuscrito o dactilográfico. Luego de la publicación en 1957 del último libro realizado como «edición de autor», *De las raíces y del cielo*, se inicia un período de silencio que se cerrará en 1971, parcialmente, con la edición de *En el aura del sauce*.

Señalé en varias oportunidades lo difícil que resulta interrogar ese silencio que coincide, no por casualidad, con uno de los momentos más intensos del trabajo poético de Juan L. Ortiz y también, paradójicamente, de mayor exposición mediática.⁹ En esos años Alfredo Veiravé preparaba una antología, que hubiera debido aparecer en la colección del «Sesquicentenario» de Ediciones Culturales Argentinas y que hubiera reparado en parte esa falta. En esa colección hubiera encontrado, además, un ámbito particularmente receptivo puesto que allí se habían publicado antologías dedicadas a sus amigos José Pedroni (con prólogo de Amaro Villanueva) y Carlos Mastronardi (con prólogo de Saúl Yurkievich). Pero, por razones que ignoramos, la antología preparada por Veiravé no pudo concretarse. En 1965, Veiravé publica en una revista universitaria el largo «Estudio preliminar» que la hubiera presentado (1965). En su archivo, que se encuentra en Resistencia, vi a principios de los años 90 una carpeta con el proyecto de la antología y la selección de textos.

Poco sabemos entonces de estos diez años de silencio, y en este contexto es muy valiosa la correspondencia que Ortiz mantuvo con Veiravé, que lo solicitaba para la elaboración de la antología y su introducción, de la que solo tenemos una muestra incluida en su estudio. En esa carta, de 1962, Ortiz cuenta que en ese momento ya están definidos los núcleos de dos libros: *El junco y la corriente* (que contiene los poemas escritos durante su viaje a China) y *La orilla que se abisma*. Y menciona como en proceso de trabajo la escritura de *El Guauguay*, uno de sus poemas centrales, el más extenso e intenso de la obra. *En el aura del sauce* cierra, aunque más no sea parcialmente, esa larga vigilia.

¿Por qué no salió la antología de Veiravé? Puedo imaginar ahora, sin ninguna base documental, por simple intuición, que el mismo Ortiz pudo no haber estado totalmente de acuerdo. En este contexto se preparaba y se publicó, en 1969, una antología de Juana Bignozzi que llevó el título *Juanele*,¹⁰ que Ortiz desdijo públicamente. Llegó a hablar de «poemacidios».¹¹

Vuelvo a mirar las cubiertas plateadas de los tres tomos de la edición de *En el aura del sauce* y descubro que esa rama de sauce que desciende por la superficie de la tapa, recostándose hacia la izquierda, en un movimiento que de alguna manera mima el alinearse de los versos en el poema, cuando los versos, a partir de *El junco y la corriente*, entran precisamente en «crisis» y los poemas, perdiendo para siempre su orilla izquierda, se despliegan en el blanco de la página. La imagen materializa además una figura fundamental, presente al comienzo del poema *El Gualaguay*, la del árbol de plata:

Oh, las ramillas rápidas que labrara esa sed
y que buscaban, vueltas culebritas, el sur...
Cuántas eran las que los niveles atraían,
en un ligero *árbol de plata*,
por un país, quizás, ahogado de cortinas
que parecerían sin fin,
hacia el tallo del tiempo en que la lira iba a latir? (2020:55, cursiva propia)

Es una imagen que explica el origen del río Gualaguay y, en consecuencia, del poema dedicado al río —la apertura justamente de los «ojos» del río—, a partir de una lluvia iniciática que va produciendo esas «ramitas» o «culebritas», arroyos o arroyitos que van buscando y conformando el valle del río, el que discurre entre las cuchillas Grande y de Montiel, desaguando, con las pendiente este y oeste, en su «cauce» central, que, a su vez, crece descendiendo hacia el sur.

La tapa del libro concentra esa dinámica entre río y árbol, entre lo móvil y lo inmóvil, que está en el origen de toda una poética.

Luego de la edición de *En el aura del sauce*, a partir de 1971 y hasta su muerte, Ortiz prepara un «cuarto tomo», que no logrará concretar en vida. El relato que presenta Tamara Kamenszain de un viaje realizado a Paraná en 1978 brinda un testimonio fundamental de esa desesperanza:

Nos aventuramos con Héctor Libertella y César Aira en un momento en que llegar hasta Paraná a ver al viejo maestro no sólo ya no estaba de moda sino que era casi un gesto arriesgado y sospechoso. Los medios periodísticos ya no hablaban de él, sus amigos íntimos se habían exiliado, su casa editora estaba por sufrir un atentado. Encontramos a un Juanele triste, menos espectacular, pero por lo mismo más inmerso tal vez en sus obsesiones literarias. Nosotros tres, en ese momento oscuro del país, fuimos buscando confirmación de alguna paternidad literaria (...). Él nos pidió, como retribución, que le pasáramos poemas a máquina. Sentados ante [la máquina de escribir] hicimos como una especie de parodia de la edición, suerte ésta cada vez más lejana para la obra de Ortiz. (Kamenszain, 1985)

Vuelvo a recurrir a la poesía de Mallarmé para seguir evocando escenas íntimas de la escritura y la edición. Concretamente, la de aquel 30 de marzo de 1897 en que Paul Valery pasó por la casa del poeta en Valvins a buscar las pruebas corregidas de «Un golpe de dados...» («Un coup de dès...»), el poema que revolucionará la concepción de la poesía moderna y cuyo impulso inspira sin duda el juego con el blanco de la página de los últimos poemas de Juan L. Ortiz. «Un golpe de dados...» se publicará dos meses después en *Cosmopolis* en una disposición, limitada por el formato de las páginas de la revista, que no respondía a la que Mallarmé deseaba, sobre todo

en cuanto a la diagramación a doble página. Recién en mayo de 1897 Mallarmé acordará con Ambroise Vollard una edición del poema en libro de gran formato, con ilustraciones de Odile Redon e impreso en la imprenta Firmin-Didot. Sin embargo el trabajo de corrección fue muy penoso y es difícil determinar la cantidad de pruebas que se tiraron. Se conservan, entre colecciones públicas y privadas, 23 juegos (aproximativamente de 29x38 cm por página; es decir 38x38 cm para la doble página). El estudio de estos juegos permite determinar que hubo por lo menos cinco tirajes diferentes con varias copias. Hay copias corregidas por Mallarmé, otras por el impresor, y copias no corregidas que, como señalamos anteriormente, fueron distribuidas entre amigos. Mallarmé murió el 9 de septiembre de 1897 sin ver el libro publicado. La edición, en realidad, naufragará fatalmente. Recién aparecerá en 1914 en edición de la *Nouvelle Revue Française*, pero en caracteres muy diferentes a los de la imprenta Didot, es decir los que Mallarmé vio, corrigió y compartió con sus amigos durante los últimos meses de su vida.

Valery conocía «Un golpe de dados...» desde el comienzo. Se jactaba incluso de haber sido «el primer hombre que vio esta obra extraordinaria» (Valery, 1930:264). Cuando Mallarmé terminó al menos una primera versión visible del poema, hacia 1896, lo llamó para que fuera a verlo y Valery llegó en esa oportunidad a su casa de la rue de Rome, en París, donde vivía entonces el poeta, entró en su habitación y pudo ver el poema desplegado sobre su mesa de trabajo, esa mesa cuadrada, de madera oscura y «piernas torcidas». Pero en la segunda oportunidad que evocamos, aquella tarde de marzo de 1897 en que fue a buscar las pruebas corregidas para *Cosmopolis*, Valéry llegó hasta la casa de Valvins, un pueblito cerca de París, recostado sobre el Sena, donde Mallarmé se había recluso. Valery relata esta experiencia y también la despedida, cuando Mallarmé lo acompañó a tomar el tren. Era noche despejada y en ese momento Valéry esbozó esa magnífica figura, comparando la visión del poema con la de un cielo estrellado. Tantas lecturas han procurado a la humanidad, desde el alba de la historia, la contemplación de los astros, las estrellas y sus constelaciones desplegadas y en movimiento en la página del cielo. A veces tenemos la suerte, como editores o simples lectores, de ver por primera vez el manuscrito de un autor. Nuestros ojos son los primeros, aparte de los del autor, en ver ese texto. Es un sentimiento único, entre el pavor, la necesidad e incluso la sonrisa, de ser sus «primeros lectores».¹² ¿Está listo para su publicación o necesita, todavía, una última revisión?

Pero aquella tarde de marzo de 1896 en que Valery fue a buscar las pruebas de corrección de «Un golpe de dados...» nos encontramos en otra etapa de la relación del autor con su poema. Valéry asiste, si se quiere, a un momento importante (que, como se dijo, tampoco era el definitivo) de la relación entre la mano del poeta y la página impresa. En ese momento, al entregarle las pruebas corregidas, Mallarmé le dice a Valery: «¿No cree usted que esto es una locura?». Valery nos cuenta la anécdota y nos transmite, además, esas palabras de Mallarmé.¹³ Pero no nos dice qué fue lo que él le respondió esa tarde de marzo de 1896. Tratamos de imaginar la escena: Mallarmé tenía en ese momento 55 años, Valery 26. ¿Qué podía haberle dicho ese joven al viejo poeta? Quizás nada, encogiéndose de hombros. Quizás se sonrió con ternura y eso fue suficiente; quizás argumentó sobre el valor «extraordinario» del poema y, transmitiéndole una visión de su proyección en el porvenir, sostuvo al autor, que en ese momento dudaba y esperaba precisamente alguno de esos gestos o palabras, aunque mínimos. La escena en ese caso sería admirable: el poeta joven da ánimos al poeta viejo. Tenía todo el derecho puesto que, después de todo, había sido su primer lector y editor.

Pero también le podría haber dicho (y tengo en este momento la imagen de muchos valientes editores argentinos) tantas otras cosas. Podría haberle dicho, por ejemplo: «mire, maestro, en

verdad creo que sí, que es una locura. Mejor no publicarlo. Se van a reír de usted». Podría haber dicho también: «mire, maestro, tómese unos días, unos meses si quiere, y piénselo mejor. Si usted no está seguro, por algo será...». O podría decirle, si acaso se encontraba en un mal día, que todos los tenemos: «mire, estoy muy apurado, tengo muchos problemas que resolver, no me haga perder tiempo. ¿Lo publica o no? Decídase de una vez».

No quisiera ocupar un lugar indebido. Me resulta obvio que quienes tuvieron esa responsabilidad frente a Juan L. Ortiz fueron, en un momento equivalente, interlocutores como Hugo Gola, Adolfo Prieto o Rubén Naranjo. Aquellos que hicieron posible, a fines de los años 60, la primera edición de *En el aura del sauce*. Pero sí quiero decir que todos nosotros, a partir de este momento, deberemos seguir respondiendo a esa pregunta: ¿No será una locura?

Es difícil editar a un poeta como Juan L. Ortiz sin tener al menos una idea respecto a la ambición y el alcance de su obra. Una idea se encontrará en el centro del libro a editar, por acción u omisión, inevitablemente. Es preferible, por supuesto, que sea por acción. Incluso en ese caso hay ideas que nos anteceden y nos sobrepasan, como la concepción moderna del verso, que se fue entrelazando hacia fines del siglo XIX y desde entonces gobernó, imponente, entre poesía y anti-poesía, la mayor parte del siglo XX. El verso como instrumento, el poema como dispositivo y el libro como objeto son sin duda una de las maquinarias más importantes del hacer literario contemporáneo. ¿Quién es, entonces, el editor: la persona o el dispositivo? Estamos además frente a un poeta que, como dijimos, durante toda su vida fue su propio editor, que tenía una idea propia, si se quiere una estética, en cuanto a la relación entre el verso y el poema, entre la letra y la página donde se la imprime.

En lo que respecta a la edición de la *Obra completa*, sintagma que tiene más de truísmo que de título, dos ideas presidieron el trabajo de preparación.

En primer lugar, la idea del Libro único. En el prólogo a la edición de 1996, hace ya 25 años, decíamos lo siguiente: «Juan L. Ortiz escribió a lo largo de toda su vida un único Libro: *En el aura del sauce*». Esa idea organizaba, sin duda, gran parte de la edición: el Libro es el centro de la obra y todo lo demás constituye el margen de su cauce. En 2020, en la segunda edición, se mantuvo esta afirmación y se redobló además la apuesta agrupando *En el aura del sauce*, por primera vez, en un único volumen.

Pero, en segundo lugar, en 1996 afirmamos también que los tres tomos de *En el aura del sauce* componían un libro abierto, una primera etapa que debía continuarse en el proyecto de un cuarto y último tomo. En la edición de 2020 se agrupan, al final del primer volumen, en la sección «A la orilla del sauce», los poemas que hubieran podido formar parte de ese libro incompleto.

¿Qué forma hubiera podido alcanzar ese «cuarto tomo»? Es difícil saberlo. Deberíamos emprender, irresponsables y felices, los trazos de una nueva posibilidad de la crítica, la anticipatoria, y aventurar, ¿por qué no?, algunas hipótesis.

Podemos tomar por ejemplo la matriz doble del tercer tomo, con sus dos libros, *El Gualeguay* y *La orilla que se abisma*, discurriendo en paralelo y marcando sus claras direcciones.

En lo que respecta al primer libro, *El Gualeguay*, en el trabajo de revisión, posterior a la edición de *En el aura del sauce*, Ortiz publicó con la forma de una «fe de erratas» dos importantes correcciones o indicaciones. Desdibujan los límites del poema, con la aclaración, en primer lugar, al comienzo, bajo el título, de su condición de «fragmento»; y en segundo lugar con el agregado, al final, de la palabra «continúa» entre paréntesis.¹⁴ Algunos años después de la edición de *En el aura del sauce*, Ortiz seguía prometiendo una «continuación» de este poema, tal como la declara en 1976 en un reportaje:

Bueno, estoy preparando, como le dije hoy... No, no estoy preparando, estoy pasando en limpio ciertas cosas que tenía en borrador, traspaleadas ahí, y que irían en este cuarto tomo que anuncia ya la Vigila, ¿no?, donde estaría como la continuación de ese poema *El Guauguay*: «Cuando el río me ahogue»; bueno, ahí está la continuación: otra historia del río, otra parte de la historia del río. (Ortiz, 1988)

No se encontró ningún manuscrito de esta continuación y solamente se posee este título o verso: «Cuando el río me ahogue». Se desconoce el grado de concreción que pudo haber alcanzado esta segunda parte del poema, pero, de todas maneras, podemos percibir en su seno una imposibilidad fundamental. Estudiando la progresión cronológica de *El Guauguay*, que se inicia con el origen del río y que recorre toda la historia provincial y nacional tratando de alcanzar la actualidad, se comprueba que el poema, en su estado final, concluye a mediados del siglo XIX. Toda continuación de *El Guauguay*, dada su condición de poema histórico, pero sin perder de vista tampoco su dimensión autobiográfica («los ojos de aquél a cuyo borde abrí los míos...»), en algún momento debería alcanzar la fecha de nacimiento del poeta: 1896. Podría pensarse, de manera hipotética por supuesto, que en este punto el poema asumiría plenamente el registro autobiográfico y alcanzaría las orillas del inicio del poema «Guauguay» (en el v. 4, durante una «inundación, el agua gris, hasta la vereda», el río visitaba la casa natal). Y así seguiría el curso del poema, acompañando al poeta hasta la muerte, cuando, en un movimiento circular inevitable, mordiendo la propia cola, el río efectivamente lo «ahogue» y se detenga.

Tomemos por otra parte el otro libro, *La orilla que se abisma*. ¿Cómo continuaría? Es difícil que los poemas reunidos en «A la orilla del aura», la sección que cierra el primer volumen de la segunda edición de la *Obra completa*, puedan darnos una respuesta. Será en todo caso una respuesta parcial. Son poemas muy diversos los que «quedan». Muestran fragmentos incluso contradictorios del borramiento de esa orilla, de su abismarse. Y ambiguos son también los testimonios del mismo poeta.¹⁵

La orilla que se abisma, curiosamente, contiene muchos poemas dedicados a árboles. Los árboles de esa «orilla» están, con en sus raíces, ayudando a consolidar la relación cambiante entre tierra y agua, que es la función de muchas especies, en particular el sauce; pero están también dibujando esa orilla superior, la de las copas de las ramas, en el diálogo entre verde y cielo. Puede pensarse que así como el tercer tomo articula la figura del «árbol de plata», este cuarto e hipotético tomo debería buscar la síntesis entre árbol y río.

¿Cómo seguir leyendo y editando a Juan L. Ortiz? La pregunta es pura tautología: leyéndolo y editándolo. El trabajo apenas está comenzando.

No tiene razón Bertrand Marchal cuando dice en 1998, montado en la cresta de su siglo, que la primera edición de las *Œuvres complètes* de Mallarmé para la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard, establecida y anotada por Henri Mondor y G. Jean-Aubry, se realizó de manera prematura. Esta edición, de 1945, es decir casi cincuenta años después de la muerte de Mallarmé, es el resultado de una lucha contra la tormenta, entre guerras, por la conservación de la memoria textual del poeta. En el prólogo de su *Vida de Mallarmé*, decía Mondor:

El 14 de junio de 1940, cuando se vio a los regimientos alemanes ocupar París, algunos de los que no se habían podido ir, por amor a la ciudad, por necesidad, por humor sedentario, se preguntaron a qué opio solicitarían la atenuación, sin duda ilusoria, de su dolor.

Nosotros elegimos estudiar una existencia que nadie se había animado a contar todavía y donde se encuentra, para reconciliarse con la vitalidad de cierto prestigio francés, una extraordinaria virtud.

A partir de entonces, y durante veinte años, de librería en librería, de remate en remate, de azar en sorpresa, recolectamos manuscritos, cartas, reliquias. La reunión de estos materiales hacía revivir, poco a poco, la aventura sin estallidos, sin drama en apariencia, pero singularmente ardiente, de un poeta en su torre de marfil. (Mondor, 1941:7)

Esta edición de Mondor y Jean-Aubry es la que permitió, durante medio siglo, las lecturas de Mallarmé de, entre otros, Jean-Pierre Richard, Jean Paul Sartre, Gaston Bachelard, Lloyd James Austin, Maurice Blanchot, Julia Kristeva (y con ella pienso en todo el estructuralismo y el poses-structuralismo, desde Roland Barthes hasta Jacques Derrida), Henri Meschonnic y también, sobre todo, por contraste, del edificio interpretativo elaborado por Jacques Scherer respecto a las doscientas cincuenta hojas sueltas del manuscrito del «Libro», la Gran Obra Secreta de Mallarmé.

Pero por otra parte tiene razón Marchal cuando sostiene, en la introducción a su segunda edición de las *Œuvres complètes* de Mallarmé para la misma Bibliothèque de la Pléiade, que aquella primera edición de Mondor y Jean-Aubry había sido prematura porque no tenía la perspectiva necesaria como para comprender importantes problemas textuales de la poesía de Mallarmé, por ejemplo el carácter abierto de libros como *Igitur* y del proyecto del «Libro». Recién en ese momento, es decir, más de cien años después de la muerte del poeta, al cabo de tantos estudios, se pudo comenzar a comprender al menos el alcance del proyecto de la obra de Mallarmé.

Las palabras del doctor Mondor (el hospital universitario que lleva su nombre, uno de los más importantes de Francia, es hoy un centro mundial de la lucha contra el Covid) pueden volver a repetirse puesto que son los tiempos de la reunión de materiales, de la lectura, el estudio y la edición, los que permiten dar vida, lentamente a «la aventura sin estallidos, sin drama en apariencia, pero singularmente ardiente», de la obra de cualquier poeta.

Hoy más que nunca hay que seguir leyendo, pensando y editando a un poeta como Juan L. Ortiz. La tarea, en realidad, recién comienza. Démonos cita dentro de 60 años, cuando se cumplan el centenario de su «muerte», y veremos si lo que dijo en aquel poema de su juventud tenía algo de razón. Quién sabe dónde estará el poeta, donde estaré yo, entonces, dónde estarán ustedes. No importa. Siempre habrá la poesía.

Notas

1 Retomo las notas leídas en oportunidad de la presentación de la *Obra completa* de Juan L. Ortiz, el 27 de noviembre de 2020, en la mesa inicial, «Editar a Juan L. Ortiz», junto con Osvaldo Aguirre. El video de la presentación puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=DqTSZRleWlQ&t=1045s>

2 Juan L. Ortiz, «Aquí estoy a tu lado», *El agua y la noche, En el aura del sauce, Obra completa*, vol. 1, Editorial UNL/EDUNER, Paraná/Santa Fe, 2020, p. 62. Salvo que se indique lo contrario, todas las referencias se establecerán según esta edición.

3 «Dentro del conjunto de los mecanismos de inscripción de la relación dialógica se destaca la pregunta, una elaboración de la pregunta que modula no sólo el verso y segmentos

sintagmáticos mayores, estrofas, estrofas enteras, sino aun el discurso mismo. La de Ortiz es una poesía del preguntar inédita en la historia de la literatura» (Piccoli y Retamoso, 1982:184). Daniel García Helder estudia la inscripción de las voces en ese diálogo que postula el poema. Se realiza muchas veces de manera convencional, con guiones, signos de interrogación y de suspensión, pero también, en otro nivel, con la entonación o musicalidad: «Lo que escapa a lo convencional, en todo caso, es el tipo de diálogo que ensaya Ortiz: enseguida se advierte la relativa independencia de las voces; a una pregunta puede suceder otra pregunta, casi desalineada semánticamente de la anterior, como una quinta más arriba» (2020:694, vol. 2).

4 «Era el poeta ideal para abrir la colección Homenajes. Pero no pudimos comenzar con él porque la relación creó situaciones distintas, porque Juan era un hombre muy exigente. Y además quería saberlo todo en sus últimas consecuencias. Entonces las pruebas de imprenta fueron muy lentas. Y fue mucho el tiempo que tuvimos que trabajar con él. Además hubo pérdida de material por la propia forma de trabajo de Juan. Y eso hizo que como primer título de la colección saliera Pedroni, que hubiera sido segundo». Rubén Naranjo, en el documental de Marilyn Contardi, *Homenaje a Juan L. Ortiz*, UNL, 1994. En este reportaje Naranjo confirma que el trabajo comenzó hacia 1967.

5 Es necesario aclarar, para hacer un poco de arqueología editorial, que en ese momento los libros se confeccionaban «en plomo». Los textos se componían en una linotipia, de la que salían los lingotes de metal con que luego, línea a línea, se iban armando las páginas. La corrección se hacía así en dos etapas: en la primera, las líneas o lingotes, se disponían en largas tiradas o «galeradas» y en la segunda se diagramaban las páginas. En 1971 Marilyn Contardi realizó *Un film sobre Juan L. Ortiz*, documental encargado por la Editorial de la Biblioteca Constanancio C. Vigil de Rosario, seguramente para acompañar la salida del libro. En la película de 1994 incorpora, al comienzo, un fragmento de aquel documental en el que se ve el intenso trabajo de los talleres de la editorial. Esta secuencia «de archivo» termina con una imagen de una página ya armada y dispuesta en la máquina para comenzar a imprimirse en el papel.

6 En septiembre de 1897 escribe a Gustave Kahn: «Mis saludos a Madame Kahn, a quien enviaré próximamente unas pruebas por lo menos curiosas para su colección». Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète*, 1862–1898, ed. de Bertrand Marchal, Gallimard, París, 1995, p. 635. Es probable que se trate de las primeras pruebas del proyecto de publicación de «Un golpe de dados...», que comenzó a recibir, como veremos más adelante, a partir de julio de ese año.

7 Puede tratarse también de pruebas de «Un golpe de dados...».

8 La empresa Xerox instaló en Argentina su primera planta de producción de fotocopadoras en 1967. Habría que determinar en qué momento llegó esta tecnología a Paraná, a precios medianamente accesibles, pero es difícil que hubieran llegado antes del trabajo de edición de *En el aura del sauce*.

9 Ver la «Introducción» a la *Obra completa* (vol. 1, pp. 17–34) y las notas al final del segundo volumen, en particular la «Noticia general» (pp. 735–737).

10 Juan L. Ortiz, *Juanele. Poemas*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969. El libro cierra con un largo reportaje de Juana Bignozzi, sin duda uno de los mejores realizados a Ortiz.

11 Cfr. Delgado, 2016.

12 Maurice Blanchot sugiere, malévolamente, que Valery no se repuso nunca de la «herida» que le produjo la visión del manuscrito del poema y que, en todo caso, su manera de «curarse» será la del repliegue hacia una poesía más bien conservadora (1955:148). Henri Meschonnic, no menos malévolamente, critica estas extrapolaciones metafísicas de Blanchot, situándolas «fuera» de una auténtica reflexión sobre el lenguaje poético, y las define como «edulcoración metafórica» (1978:99).

13 Mallarmé dice, exactamente: «Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démençe?». Julia Kristeva insinúa al pasar que Valery, en lugar de ver aquí el «acto supremo de una nueva moral», hubiera debido percatarse de la «ironía de la pregunta» (*La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautrement et Mallarmé*, Editions du Seuil, París, 1974, p. 291). Personalmente pienso que no está mal que en determinados momentos de la vida, sobre todo cuando estamos frente a un poeta a punto de morir —no lo sabemos pero podemos intuirlo—, nos tomemos en serio sus palabras.

14 Estas correcciones fueron incorporadas, a partir de 1996, a todas las ediciones del poema: la de la *Obra completa*, la edición crítica de la Editorial Beatriz Viterbo, la edición realizada por Hugo Gola en México. Y también las traducciones: al neerlandés y al francés (esta última en proceso de edición en este momento).

15 Ver notas a «A la orilla del aura», *OC*, vol. 2, pp. 821–830.

Referencias bibliográficas

Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Gallimard.

Delgado, S. (2016). Los poemacidios. En *Cuadernos LIRICO*. <http://journals.openedition.org/lirico/2725>.

García Helder, D. (2020). Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave. En *Ortiz, J.L. Obra completa* (pp. 691–710). Vol. II. Editorial UNL/EDUNER.

- Jankélévich, V.** (1977). *La mort*. Flammarion.
- Kamenszain, T.** (1985, 3 de marzo). Juan L. Ortiz, un poeta por descubrir. *La razón*. Suplemento Cultural.
- Kristeva, J.** (1974). *La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautrement et Mallarmé*. du Seuil.
- Mallarmé, S.** (1995). *Correspondance complète 1862–1898*. Bertrand Marchal (Ed.). Gallimard.
- Meschonnic, H.** (1978). Maurice Blanchot ou l'écriture hors langage. En *Poésie sans réponse. Pour la poétique* (pp. 78–134). Vol. V. Gallimard.
- Mondor, H.** (1941). *Vie de Mallarmé*. Vol. I. Gallimard.
- Ortiz, J.L.** (1969). *Juanele*. Poemas. Carlos Pérez Editor.
- Ortiz, J.L.** (1988, 12 de septiembre). El rumor del cosmos. Entrevista con Mario Alarcón. *Diario Concordia*, Concordia.
- Ortiz, J.L.** (2020). *Obra completa*. Vol. 1. Editorial UNL/EDUNER.
- Piccoli, H. y Retamoso, R.** (1982). Juan L. Ortiz. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (pp. 173–184). Tomo 5. CEAL.
- Valery, P.** (1930). Le coup de dès. En *Variété II*. Gallimard.
- Veiravé, A.** (1965). Estudio Preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz. *Universidad*, (63), 67–106.

Juan L. Ortiz en la línea del poema celebratorio americano

EDGARDO DOBRY Universidad de Barcelona, España / ORCID 0000-0002-1154-2492 / edobry@ub.edu

Resumen

El artículo recorre la presencia del simbolismo francés, particularmente de Verlaine y Mallarmé, en la poesía de Juan L. Ortiz. Esa deriva está presente también en algunos de los grandes poetas estadounidenses del siglo XX, como Wallace Stevens, con quien Ortiz tiene varios elementos en común. A la vez, se muestra el modo en que esa raíz simbolista se funde con uno de los rasgos extensos de la poesía americana (en el sentido amplio del término), desde Whitman: el del poema celebratorio, que canta y exalta lo presente.

Palabras clave: Juan L. Ortiz / Wallace Stevens / simbolismo francés / poesía celebratoria / canto de lo presente

Juan L. Ortiz in the lines of the celebratory poem of the Americas

Abstract

This article reviews the presence of French symbolism, particularly Verlaine and Mallarmé, in the poetry of Juan L. Ortiz. This drift is also present in some of the great American poets of the 20th century, such as Wallace Stevens, with whom Ortiz has several elements in common. At the same time, it shows the way in which this symbolist root merges with one of the extensive features of poetry of the Americas since Whitman: that of the celebratory poem, which sings and exalts what is present.

Key words: Juan L. Ortiz / Wallace Stevens / french symbolism / celebratory poetry / song of the present

Recibido: 25/2/2022. Aceptado: 31/8/2022

Para citar este artículo: Dobry, E. (2022). Juan L. Ortiz en la línea del poema celebratorio americano. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0081 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0081



Poetas americanos que no viajan: Wallace Stevens, José Lezama Lima, Juan L. Ortiz, Mário de Andrade. En particular, que no viajan a Europa. No porque se hayan propuesto apartarse de la herencia literaria y cultural europea. Más bien al contrario: prefirieron la Europa de la biblioteca, comprendida y aprehendida en la lectura y, en esa dirección, el viaje representa no solo una pérdida de tiempo sino el riesgo de una distorsión. Stevens casi no salió de Estados Unidos. La poesía francesa está visiblemente presente en sus lecturas, como se refleja en su correspondencia y artículos, y en sus poemas, como se ve en «Sea Surface Full of Clouds», la pieza más extensa de *Harmonium*, donde inserta, dispersos en distintas estrofas, cinco versos en francés que componen, sumados, un poema dentro del poema. Además, tituló en francés su libro de citas recopiladas a lo largo de toda su vida, *Sur Plusieurs Beaux Sujets*. En su libro de ensayos *El ángel necesario* incluyó una reflexión sobre las relaciones entre poesía y arte (1994:111-121) que sirve como guía de sus preferencias: de un lado Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, el diario de los hermanos Goncourt, Proust; del otro, Corot, Cézanne, Picasso, Jacques Villon (pseudónimo de Gaston Duchamp, pintor cubista, hermano de Marcel), Juan Gris. No consideró, empero, que viajar a Europa fuera imprescindible: le bastaba con que un librero de París lo proveyese de novedades varias veces al año.

Mário de Andrade, figura central del modernismo brasileño, fue un «el turista aprendiz» —tal era el título genérico de sus crónicas de viaje, recogidas póstumamente bajo el mismo membrete—; recorrió extensamente Brasil y se detuvo en Iquitos, ciudad fronteriza de Perú: no fue más lejos. Lezama Lima, el gran mallarmeano, pasó parte de su infancia en Florida —su padre, militar, murió en un campamento de maniobras cuando él tenía nueve años—. A partir de entonces casi no volvería a viajar; desde 1929 y hasta su muerte, en 1976, vivió en la misma casa. Con excepción de dos breves salidas (a México, en 1949; a Jamaica, en 1950) no abandonó Cuba. En ninguno de estos poetas la renuncia al viaje puede entenderse como un deseo de no contaminarse o como una falta de curiosidad. El mandato premonitorio de los poetas de esta estirpe podría encontrarse en el último poema (en el último verso) de *Les fleurs du mal*, donde Baudelaire —que apenas salió de París durante su vida adulta— invita a ir «au fond de l'inconnue pour trouver de nouveau». El poema se titula «Le voyage»; para ir hasta «el fondo de lo desconocido» el viaje debe ser sin desplazamiento.

Whitman ve eso «desconocido» como el punto de partida:

Ha llegado la hora de explicarme, pongámonos de pie.

Me despojo de lo conocido.

Lanzo conmigo a todos los hombres y a todas las mujeres a lo Desconocido.

El reloj indica el momento —pero, ¿qué indica la eternidad?

It is time to explain myself—let us stand up.

What is known I strip away,

I launch all men and women forward with me into the Unknown.

The clock indicates the momento—but what does eternity indicate? (1991:146-147)

Wallace Stevens renunció a vivir en Nueva York para instalarse en Hatrford, una mediana localidad de Connecticut, junto al río homónimo. Parece decir: en el siglo XX la única esperanza de no ser provinciano —con la dispersa ilusión del cosmopolitismo— consiste en radicarse en la

provincia. Juan L. Ortiz traza desde muy joven la línea de su destino: a los 17 años se va a Buenos Aires; a los 19 ya está de vuelta en Gualeguay, de donde solo se moverá para mudarse a Paraná, sin salir de la provincia natal. En medio de esa breve estadía en Buenos Aires hizo un rápido viaje a Marsella en un barco mercante. Parece como si se hubiera descargado de una tarea: rozar, aunque sea fugazmente, el suelo europeo, al que nunca volverá. Desde entonces, solo salió de Argentina para viajar a China, en 1957.

La poética de Ortiz destaca en su apartamiento respecto de tendencias visibles durante la escritura de su primer libro, *El agua y la noche*, entre 1924 y 1932. Ni las líneas del posmodernismo latinoamericano ni las de las vanguardias francesas o el *modernism* anglosajón. Frente al decadentismo del primer Eliot o la disociación entre «vida» y «significado» de la mayor parte de la literatura de vanguardia (que Roland Barthes señalará, en la década de 1960, como característico de la literatura moderna),¹ *En el aura del sauce* se enraíza en la prolongada contemplación de un paisaje acotado. «Permitidme que me apoye otra vez en el aire», decía José Gorostiza en sus apuntes sobre poesía, en referencia a la música como elemento constitutivo del verso; Juan L. Ortiz podría haberle respondido: «Yo, en el agua». Eso explica el «sentido unitario» que en 1965 Alfredo Veiravé detectaba en la «obra total» de Ortiz (1965:67). Frente a la fragmentariedad, la dispersión, el cosmopolitismo, lo lacunario, el collage, lo eminentemente urbano —en el Gironde de los 20 poemas para ser leídos en el tranvía y en el Borges de *Fervor de Buenos Aires*—, Ortiz proyecta desde el principio una obra ceñida a un paisaje singular, único, fijo, que tiende a una progresiva fusión del sujeto que mira con el objeto mirado. Difícil encontrar una obra que haya ido más lejos en el mandato mallarmeano de «Crisis de verso»: «La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, reunidas (*mobilisés*) por el choque de su desigualdad» (1897:246, mi traducción). En Ortiz las palabras convocan o *mobilisent*, a su vez, el paisaje, al que también se le ceden la iniciativa.

La huella del simbolismo es visible en numerosos pasajes de *En el aura del sauce*: «La poesía francesa —testimonia Juan José Saer— era una de sus lecturas permanentes, a partir de Baudelaire, de Rimbaud, de Verlaine y de Mallarmé...» (1994:227). Pero se hace particularmente explícita en los poemas escritos durante el viaje a China, en 1957. Son los que abren *El junco y la corriente*; en el primero, «Luna de Pekín»: «con la harina de Li-Tai-Pé/ tal como a su doble/ en lo hondo,/ dicen,/ la eternidad lo iguala?...» (2020 I:454). Se solapa la alusión a la leyenda según la cual el poeta chino por antonomasia, Li-Tai-Pé, también conocido como Li-Po, muere ahogado al querer abrazar el reflejo de la luna en el agua del río, con la paráfrasis del primer verso del soneto de Mallarmé a la tumba de Edgar Poe: «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change». El mismo verso es evocado en otro de los poemas del libro, «Fue en la lluvia de Husan»: «a Tou-Fou mismo, a Li Tai-Pé mismo, a Su Tong Po mismo, a Wang Wie mismo,/ tal como en ellos mismos, al fin/ los perlara la eternidad...» (474). Los poetas chinos quedan envueltos en el soneto funeral que Mallarmé dedicó a la tumba de Edgar Poe. El poeta francés rendía tributo al precursor americano; para su viaje asiático, el poeta argentino parodia al francés.

Paul Verlaine también está presente en esas páginas: el título y los dos primeros versos de una de sus composiciones más conocidas («Il pleut dans mon coeur/ Comme il pleut sur la ville», de *Romances sans paroles*) es aludido en el estribillo de «En el Yan-Tsé»: «Llueve en mi corazón y llueve sobre el Yan-Tsé...» (266); verso que se repite en otras dos ocasiones y se afirma en el eco del gerundio que cierra el poema: «Y me doblo como un sauce.../ Y sigue lloviendo en mi corazón y

sigue lloviendo, lloviendo, lloviendo.../ lloviendo sobre el Yan-Tsé...» (467). La presencia de Verlaine en Wallace Stevens no es menos evidente: Samuel French Morse, editor de su obra póstuma, habla de «an obvious influence of Verlaine» (Stevens, 1957:xviii); el crítico Charles Henri Ford tituló la entrevista que le hizo en 1940 como «Verlaine en Hartford» (Ford, 1940:1). El propio Stevens lo certificó: «Había muchos versos suyos [de Verlaine] que yo me complacía en repetir» durante la escritura de *Harmonium*, según anota en una carta de 1949 a Bernard Heringman (1996:636). Y a René Taupin, autor de *L'Influence du Symbolisme Français Sur la Poesie Americaine*, le había escrito en 1929, en francés: «La légèreté, la grâce, le son et la couleur du français ont eu sur moi une influence indéniable et une influence précieuse». En los aforismos reunidos bajo el título de *Adagia*, publicados póstumos (en 1957) se lee: «French and English constitute a single language».

Stevens publicó su primer libro, *Harmonium*, en 1923, cuando tenía 44 años; Ortiz da a conocer *El agua y la noche* en 1933, a los 37. Esta resistencia a la ansiedad de la publicación es una deriva de la actitud de los simbolistas, del encierro en el estudio o la tertulia en casa, a salvo del ruido y la vulgaridad de la calle y su *odeur de cuisine*. La renuncia al viaje y, en Stevens y Ortiz, a vivir en las capitales, es la actualización en el siglo XX de esa inclinación. También, la tesitura musical, el sopesar las palabras por su sonido. Verlaine escribió *romances sans paroles* y, en su «Art poétique», mandó a los poetas a componer «de la musique avant toute chose». Según Daniel García Helder, Ortiz buscó «eclipsar en las palabras y las sílabas todo aquello que les impida devenir notas musicales; dotar de un halo de indeterminación la referencia a los objetos...» (Ortiz, 2020 I:690). Helder habla de semitonos, bemoles y armónicos, y atribuye la preferencia del tuteo en el plural («habláis, haríais, salid») no a una vocación por el castellano peninsular sino al «aspecto tímbrico» y a la «búsqueda de sonoridades cristalinas». Alfredo Veiravé ubica a Ortiz en la estirpe mallarameana de «una especie de sacerdocio de la poesía» (1965:72), del «poeta oficiante» de «cierto rito» y habla de «su radiante perplejidad», de «su humildad angélica, su pureza y también su sabiduría de los seres y las cosas» (68). Agrega: «Ortiz era (...) el poeta que busca siempre y cada vez más profundamente, una poesía que quiere eludir casi las palabras, silencio materializado (...) imagen invisible del instante» (68). Indeterminación, imprecisión, perplejidad, musicalidad: las palabras han envejecido, están herrumbradas y exhaustas de su excesiva circulación; el poeta, como el chamán de la tribu, debe restaurarlas, debe darle «un sens plus pur aux mots de la tribu». El rito, el *oficio*, no invoca una divinidad salvífica o propiciatoria sino la restauración de la palabra no vaciada ni aplanada por el lugar común.

El abandono de lo mundano equivale a «la prueba de la soledad en el paisaje», para usar las palabras del propio Ortiz. Ese mandato puede leerse como una reconfiguración moderna del *beatus ille* no solo, o no tanto, en su sentido ético —sustraerse a la feria de vanidades de la vida en la corte en favor de una existencia austera y estudiosa— sino en el de apartarse de la cacofonía para reencontrar una nueva cadencia, una armonía posible. Es significativo, sin embargo, que Ortiz declare (en una entrevista con Vicente Zito Lema) que toma esa consigna de Antonio Machado y lo complementa con otro mandato: que el apartamiento no consienta el retraso estético respecto de los centros irradiadores de tendencias:

—¿Por qué ha elegido vivir permanentemente en una provincia?

—Acaso porque he decidido pasar, como bien dice Machado, la prueba de la soledad en el paisaje; dura prueba para todo escritor. Machado, precisamente, fue un típico escritor de provincia, en el sentido

pleno. O sea estuvo radicado en un pequeño lugar, y muy espaciadamente viajaba a Madrid, y menos aún a París, aunque no por ello estaba ausente o desconocía lo que pasaba. (1976:66)

Un *típico* escritor de provincia es aquel que, no por permanecer «radicado en un pequeño lugar», deja de estar al día; es la diferencia entre el poeta fiel a un paisaje y el poeta regional.

Se ha dicho —entre otros, Francisco Bitar: «un intento por de–construir el sistema de la poesía modernista» (Ortiz, 2016:xxii)— que la obra de Ortiz es una deriva tardía de la prosodia rubendariana. Esa deriva reafirma su resistencia a la fragmentariedad y a la ironía vanguardistas que, sin embargo, Ortiz admiraba como lector, por ejemplo, en los *20 poemas* de Gironde; y el sostenimiento de un diapasón clásico, por mucho que solo de forma esporádica aparezcan patrones métricos identificables. Las resonancias modernistas manifiestan, a la vez, la actitud antimoderna de Ortiz: son su forma de abonar un proyecto unitario y abarcador, más cerca de lo especular que de lo prismático.

La ciudad terminó yendo hacia el poeta a fuerza de la resistencia del poeta a la llamada de la ciudad. Según la conocida definición de Beatriz Sarlo, Borges fue «un escritor en las orillas»; Ortiz, entonces, habría sido poeta en la orilla de las orillas: precisamente la ribera, la línea inestable entre agua y tierra es uno de los espacios más recurrente en sus versos. Cosa que, por multiplicación de negatividades, lo ubicaría en una inesperada centralidad, una centralidad en la que cabe uno solo. Eso es lo que se viene manifestando en las últimas décadas, y se puso de manifiesto a partir de la primera edición de la *Obra completa*, en uno de cuyos prólogos señalaba Martín Prieto: «Ortiz pasaría de este modo del margen de un sistema —el de la historia de la poesía argentina— al centro de otro» (Prieto, 2020 II:677): el que empiezan a señalar, desde la década de 1960, autores como Juan José Saer, Alfredo Veiravé, Hugo Gola y Marilyn Contardi. Las numerosas entrevistas y testimonios de gente que *peregrinaba* a Paraná para ver a Ortiz dan cuenta de ese callado triunfo, que se acrecienta y consagra póstumamente, como si también a él la eternidad lo convirtiera en sí mismo. Configuración de raigambre simbolista: el poeta es un mistagogo cuyo libro iniciático es el de sus propios versos. Ortiz le explica a Juana Bignozzi que el principio de «Rosa y dorada...» («Febrero, y ya estás, belleza última, en el cielo y en el agua») se refiere a la inminencia del otoño («quiere decir ya está el otoño, ¿no?») (Aguirre, 2008:17). En el documental *Homenaje a Juan L. Ortiz* (Marilyn Contardi, 1996), Juan José Saer evoca las visitas del poeta a Santa Fe para leer composiciones nuevas a sus amigos: «Las explicaciones eran sumamente largas y detalladas, cada palabra estaba puesta con una intención múltiple». Ese espesor de significado y esas resonancias en expansión corresponden a una línea central de la poesía moderna: aquella que desdeña toda forma de didactismo, aquella que no facilita al lector el trabajo de acceso al poema. Eso no significa que el poeta no se explique; pero lo hace *afuera* del poema: en entrevistas, cartas, declaraciones, más o menos casuales pero siempre deliberadas.

La explicación es siempre posterior y exterior al texto, aunque el poema la ponga como invocación de lo aurático: los amigos, «mis amigos» o «amiguitos», tan presentes en la poesía de Ortiz, como un círculo de iniciados, como una pequeña hermandad de aristocracia estética. Esos amigos/interlocutores, que evocan el origen de la poesía lírica —en Teognis de Mégara («Riquezas las da el cielo hasta al hombre malvado;/ la parte de virtud llega, Cirno, a muy pocos»), Alceo («Bebe y emborráchate, Melanipo, conmigo») o Arquíloco («El ánimo de los hombres, Glauco, hijo de Leptines/ se ajusta al día que Zeus a los mortales depara») — aparecen como una efigie del lector

ideal. Es aquel que puede conocer las pistas del escamoteo de la referencia directa. Solo pistas: nunca elucidaciones. El mismo, breve, «Rosa y dorada», que Bignozzi y Helder identifican con el otoño, Saer, en *El río sin orillas*, lo asocia con las tonalidades que el río puede tener según la luz de cada momento del día. Y, como recuerda Sergio Delgado, también puede ser algo abstracto, «despojado de todo referente» (Delgado, 2020 I:26). En cualquiera de los casos, agrega Delgado, «no agota su misterio» (31).

El carácter elusivo es una estrategia afín al procedimiento central de la poesía que deriva del simbolismo: nace de lo que Mallarmé denomina «ensoñación» («Nombrar un objeto —escribe en una carta a Jules Huret, de 1891— supone eliminar las tres cuartas partes del placer que nos ofrece un poema que consiste en adivinar poco a poco; sugerirlo, éste es el camino de la ensoñación» —Mallarmé; 1987:14—) y se proyecta en el siglo XX desde lo que T.S. Eliot llamó «correlato objetivo»: «El único modo de expresar emoción en forma de arte es encontrando un “correlato objetivo”; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que sean la fórmula de esa emoción...» (Eliot, 2004:319). También Severo Sarduy está cerca de esta órbita cuando habla de la «sustitución» y la «proliferación» como estrategias principales del «artificio» barroco y neobarroco (Sarduy, 1972:169-170). Juan José Saer da un paso más en la misma dirección cuando prefiere, para la poesía de Ortiz, el símil del arte abstracto: «Esa obra está hecha de matices, de alusiones, de silencios y de medias palabras (...) no hay en ella nada de afirmativo o de erudito; y (...) los elementos del paisaje aparecen, no transpuestos según el orden convencional de las apariencias, sino en un orden propio, del mismo modo que un matiz de verde observado en una planta puede aparecer en un cuadro abstracto sin ninguna alusión a su referente» (Saer, 1994:229). Esto se lee en un pasaje de *El río sin orillas* encabezado por una cita de Wallace Stevens, y buena parte de los conceptos glosados —preferir los matices, evitar la elocuencia— derivan del núcleo central del simbolismo, expresado en el «Art poétique» de Verlaine.

Existe, empero, una diferencia sustancial entre la raíz simbolista y la entonación orticiana. En Rimbaud, en Mallarmé, en Laforgue el aire es crepuscular y dominado por la consciencia del final de una larga etapa del mundo y sus representaciones. «La gran brecha en la historia de la literatura occidental ocurre entre los primeros años de la década de 1870 y el fin de siglo. Separa la literatura que habita la lengua como su propia casa de las letras cautivas en la cárcel del lenguaje», dice George Steiner (1980:204). «Lo desconcertante de esta modernidad es que está atormentada hasta la neurosis por el impulso de huir de la realidad, pero por otra parte se siente incapaz de creer o de crear una trascendencia con contenido preciso y lógico» (1959:71), observa Hugo Friedrich. De allí la sensación de hastío, como cuando Mallarmé («Brise marine», 1865) exclama que la «carne es triste». Es la «intensidad de lo feo», en términos de Friedrich: «Rimbaud tiene pasajes absolutamente “bellos”, tanto por sus imágenes plásticas como por la sonoridad de su lenguaje. Aun así, lo que importa es que estos pasajes no están aislados, sino cerca de otros “feos”» (1959:118). Este incursión en lo desagradable y hasta en lo horrible (como en *Maldoror*) abre la vía por la que las vanguardias iban a declarar la guerra a la belleza, poniéndole bigotes a la Gioconda o haciendo chirriar la lengua hasta romperla, como en *Altazor*. Nada de eso hay en Ortiz; al contrario, no hay resistencia a esa certeza: «La poesía también fue, la poesía también es, un llamado en la noche/ tímido o firme, pero un llamado hacia ese rostro./ Acaso la belleza está allí, estamos seguros de que la belleza está allí» (Ortiz, 2020 I:243). El poema participa de la tendencia hacia lo elusivo, hacia la palabra como música o «la desaparición ilocutoria» del poeta en

su poema; pero existe, a la vez, la confianza en que existe en el paisaje una forma de belleza que el poema busca sin pausa incluso a sabiendas —o precisamente por esa consciencia— de que todos sus intentos serán solo aproximativos. Las palabras se han debilitado y su vínculo con las cosas es borroso; pero el mundo, en sí mismo, guarda alguna forma de plenitud a la que el poema se acerca como una asíntota.

A propósito de Wallace Stevens escribe Frederic Jameson:

El único contenido de su poesía, desde *Harmonium* al póstumo *The Rock*, es el paisaje; no en el sentido visionario de muchos de los grandes poetas de la naturaleza, para quienes las súbitas epifanías del mundo local y objetivo son hechos inusuales, que deben ser preservados de la destrucción progresiva de la naturaleza, así como de la alienación debida a la ciudad o la sociedad. (2016:209, traducción propia)

Hasta aquí, esta apreciación podría valer también para Ortiz. Pero Jameson agrega a continuación: «En Stevens, la naturaleza no es, en todo caso, sino una ocasión propicia para hablar —pájaros, viento, montañas, sol—, siempre disponible para recurrir a ella cuando el discurso poético necesita algún tipo de contenido objetivo en su producción» (214). Aquí radica la diferencia: para Ortiz la naturaleza no es un catálogo de objetos con los que rebajar la abstracción del discurso mental sino lo que está siempre en primer lugar y es lo que subsume a todo lo demás.

William Carlos Williams, en *Paterson*, su obra más ambiciosa y extensa, transita en la línea del «ahora» whitmaniano como enunciación preferente y caso exclusivo del poema. La tradición americana es el presente, lo presente que surge de la inminencia y cuya fuente está en el futuro: «Present, forever present» vuelve a proclamar en *Paterson* (libro IV).² La consigna de Williams, «no ideas but in things» (inscripta desde el primer esbozo de *Paterson*, de 1927), podría servir de contraseña a buena parte de la línea himnica americana: solo a través de las cosas, de lo presente, de las enumeraciones, se puede sugerir el abarcamiento de la esplendorosa variedad de lo presente. En este aspecto, las «cosas» de Williams traen una resonancia de lo que Schiller denominó «naturaleza»:

Este modo de interés hacia la naturaleza nace sólo bajo dos condiciones. En primer lugar, es absolutamente necesario que el objeto que nos lo inspira sea naturaleza o por lo menos que lo consideremos como tal; y luego, que sea ingenuo (en el más amplio significado de la palabra), es decir, *que en él la naturaleza contraste con el arte y lo supere*. Cuando esto último se agrega a lo primero, y sólo entonces, resulta ingenua la naturaleza. (Schiller, 1994:1–2; el subrayado propio)

Paterson se divide en cuatro libros, publicados entre 1946 y 1951, y reunidos en un volumen en 1963. Williams manifestó la intención de agregarle un quinto, pero la mala salud de sus últimos años se lo impidió; la unificación bajo un mismo título de las entregas progresivas de un mismo proyecto es de clara inspiración whitmaniana. El poema tiene, por otra parte, algunas similitudes con los proyectos más ambiciosos de Ortiz, en particular con *El Gualaguay*: ambos son obras de madurez, casi de vejez. Ambos se centran en un paisaje concreto y acotado. En el caso de Williams, la pequeña ciudad de Paterson, en New Jersey —otra vez: preferencia de la localidad de provincia frente a la capital cosmopolita: «Nueva York era demasiado grande, un hacinamiento excesivo de las facetas del mundo entero» (2009:17)—, unida al río Passaic, y en particular a las cascadas que forma allí. En 1958, Williams rememoraba su «método documental»:

Comencé a leer todo cuanto pude sobre la historia de las cataratas Passaic, el parque en la pequeña loma, y sobre sus primeros pobladores. Desde el principio decidí que serían cuatro libros que seguirían el curso del río, cuya vida, cuanto más lo pensaba, más se parecía a la mía: el río arriba de las cataratas, la catástrofe de las cataratas mismas, el río debajo de las cataratas, finalmente su desembocadura en el inmenso mar. (...) El ruido de las cataratas me parecía el lenguaje que estábamos y seguíamos buscando, y mi búsqueda, al mirar alrededor, se convirtió en una lucha por interpretar y usar este lenguaje. Esta es la sustancia del poema. (18)

Como en Ortiz, el río de Williams no divide la ciudad en dos, como sucedería en una urbe europea. No hay una *Rive Gauche* y *Droite*, no hay un *Southbank* o un Buda unido a (y separado de) un Pest. La ciudad limita con el río, el río la bordea y casi la envuelve, como en Gualeguay o en Paraná; en Paterson, la ciudad está bajo la «catástrofe» de unas cataratas. Eso está en la fundación de la literatura americana, porque está en su geografía: en *La aventuras de Huckleberry Finn*, la isla del Misisipi en la que se refugian Huck y Jim en su huida pertenece, en su ribera occidental, al Estado de Misuri, y en la oriental, al de Illinois. Una aventura parecida en una isla del río Paraná podría pasar entre las provincias de Santa Fe y Entre Ríos. Dos provincias o dos Estados son jurisdicciones, particiones políticas; pero no tienen inscripción en el paisaje, como sucede en una ciudad físicamente dividida por un río.

En el espacio americano la ciudad no ha sometido al gran río, no puede canalizarlo. Esa diferencia sustancial exige al poeta otra expresión. *Paterson* de William Carlos Williams es una larga celebración de ese paisaje particular, por mucho que, en varias ocasiones, se lo haya querido definir como poema épico. Erine E. Templeton, tras recorrer los cuatro libros publicados (en 1946, 1948, 1949 y 1951), el quinto que Williams proyectó y no llegó a escribir, y los apuntes sobre el poema que escribió a posteriori, como el que hemos citado, afirma: «En *Paterson*, Williams sintió la necesidad de componer un poema épico americano» (2016:102); lo cual recuerda a lo que dice Borges en su prólogo a *Hojas de hierba*: «Whitman se impuso la escritura de una epopeya de ese acontecimiento histórico nuevo: la democracia americana» (Whitman, 1991:7). El deseo y la imposibilidad de una epopeya americana recorren la historia de las literaturas nacionales del continente. Nacidas ya adultas o en la era moderna de Occidente, la imposibilidad del poema épico fundacional determina no tanto la creación de las obras como su interpretación, tal como se hace notorio, para el caso argentino, en la larga discusión acerca del género literario del *Martín Fierro*, al que Lugones adjudica, en *El Payador*, la categoría de epopeya, que Borges, en cambio, considerará novela en verso. En el caso de la interpretación que hace Templeton de *Paterson*, la única justificación de su presunto carácter épico es que «a diferencia de Ezra Pound, T.S. Eliot y H.D., quienes sazonaron (*peppered*) sus versos con alusiones a la literatura de otros siglos y de otros continentes, Williams estaba decidido a poner el foco mucho más cerca de su casa, tanto en el tiempo como en el espacio» (2016:102, traducción propia). Ahora bien: poner el foco en el aquí y ahora no determina un poema épico, más bien al contrario. La celebración de lo presente es lo propio de la oda. La epopeya invoca un acontecimiento heroico en un pasado legendario.

Una pulsión semejante opera en *El Gualeguay*, el poema más extenso de Ortiz, de 2639 versos, que exhibe, entre otras cosas, la voluntad de historiar un paisaje aparentemente poco rico en marcas humanas, aun cuando los hechos y, sobre todo, los personajes o *héroes* sean elusivos y cifrados. Puede leerse *El Gualeguay* como un intento de revertir la larga tradición de ríos figurados

que atraviesan la poesía occidental, la dificultad casi insalvable de ver el río *en sí* y no en su *como* sí. Cuando, por ejemplo, Góngora escribe: «Cuantas al Duero le he negado ausente/ tantas al Betis lágrimas le fío...» (1985:148) hace de esos ríos metonimias de Castilla y de Córdoba para resaltar la música verbal (*ua-ue-au*, en el primer verso; *tas-tis*, en el segundo) y el juego conceptual (lágrima, agua vertical/ río, agua horizontal). O bien, en el soneto de Quevedo «Buscas a Roma en Roma, oh peregrino», donde el Tíber es alegoría de «lo fugitivo [que] permanece y dura» (1969:418).

En *El Gualeguay*, sobre el castellano resaltan la toponimia y los nombres de especies vegetales y animales (aves, sobre todo) en guaraní, poniendo de manifiesto una superposición histórica y, probablemente, la entonación del habla regional:

En ese despliegue léxico se reconoce la huella de palabras de origen indígena y de las sonoridades del guaraní, reforzadas con inflexiones de la dicción o de la prosodia (acentos agudos, ascenso del tono en los finales interrogativos) que sugieren una cierta melodía subyacente propia del sustrato lingüístico de la zona. La sugieren: no la miman o imitan a la manera de los escritores costumbristas. Porque nada de todo esto, ni el paisaje ni las particularidades toponímicas y prosódicas, cae jamás en las tentaciones del pintoresquismo regional. (Gramuglio, 2004:46)

Esta observación de María Teresa Gramuglio tiene dos direcciones complementarias. De un lado, señala el concepto, de raíz simbolista, por el cual el poema sugiere sin decir, evoca sin ser explícito; por otra parte, puede entenderse como una resonancia de lo que Rodríguez Monegal (1973:59) denomina, a propósito de Neruda (y, como origen de ese procedimiento, de Whitman), «vocalización». Monegal se refiere al final de «Alturas de Machu Picchu»: «¿Cómo no reconocer aquí un proceso de identificación que no es solo solidaridad (...) sino algo más y diferente: ¿la vocalización, el poder de vocalizar que tienen los poetas y que los convierte en verdadera vox populi?» (1973:59). En Ortiz, aunque el «sentido político y social» que Monegal aprecia en Neruda no está ausente, se trata, sobre todo, de una captación de lo natural a través de la cual el sustrato histórico y lingüístico se manifiestan. Porque no hay nada parecido al Machu Picchu en la región rioplatense y las huellas no están en la piedra sino en el agua y el aire.

Como en Wallace Stevens, en Juan L. Ortiz hay multitud de topónimos; en Stevens combinan los lugares exóticos con los familiares o conocidos —Java, Key West, Oklahoma, Tennessee, Yaucatán—; en Ortiz son siempre localizaciones de su región, del paisaje que podía abarcar sin moverse de su paseo diario. En ambos, no solo designan lugares precisos sino que ponen en funcionamiento un sistema simbólico autónomo. Dice Jameson:

Los topónimos en Stevens (que viajó muy poco, y estaba orgulloso de eso) juegan un papel clave en la transformación de los sistemas de *imágenes* naturales o del paisaje en otro más propiamente lingüístico: el misterio de los topónimos, como el de los nombres propios en general, radica en su coordinación dentro de un sistema cultural general (...) con el deíctico particular del aquí y ahora, el nombre individual que es incomparable y no sistematizable. En Stevens, el topónimo es exclusivamente local y, a la vez, el pretexto para la producción de imágenes... (2016:214, traducción propia)

En ese despliegue, el poema también es un paisaje, los versos fluyen con la suavidad del agua. William Carlos Williams, en *Paterson*:

The province of the poem is the world.

When the sun rises, it trises in the poem

and when it sets darkness down

and the poem is dark.

La provincia del poema es el mundo.

Cuando el sol sale, sale en el poema

y al ponerse, la oscuridad desciende.

(Williams, 2009:99-100)

¿Cómo se compatibiliza la tesitura himnica en Ortiz con el tono elegíaco de algunos de sus poemas? García Helder habla de «los modos de la elegía» y Bitar de «la elegía como estructura» (Ortiz, 2016:200). Este se refiere a «una nueva forma del poema elegíaco (...) la nostalgia por lo que será». En «Luna de Pekín», por ejemplo, los nombres propios (Luis, Raúl, Hugo, Paco, José Luis), designan a los interlocutores suspendidos y extrañados por el viaje a China, con la conciencia del reencuentro: invocados no como perdidos sino como momentáneamente ausentes. Pero en la mayor parte de la obra de Ortiz el *aura* persiste y se sostiene precisamente porque no hay movimiento elegíaco sino himnico, de celebración de lo presente: «Se trata de un poema celebratorio», afirma Martín Prieto acerca de «Guauguay», y recuerda que fue escrito para una «ocasión»: la celebración, en 1953, de los ciento setenta años de la fundación del municipio. Es «un poema civil» (2020 II:684), dice Prieto, de poeta que festeja las efemérides. Sobre esa base periodística y comarcal, Ortiz construye el otro sentido de lo celebratorio: el de la oda que subsistirá cuando la ocasión haya sido olvidada. En *Las colinas*, además, se habla de «presencia naciente», «esa presencia, pues, ofrecida a los caprichos», «aquella presencia por florecer». Todo es presencia: «vestidas todas de fe agrícola como las sacerdotisas del año» (la silva agrícola es una forma del himno, como en la «Silva a la agricultura de la zona tórrida», de Andrés Bello), y esas niñas/colinas que «crecieran, crecieran hacia el río en la natural línea del canto», «siempre, siempre, con satines irisados o con satines mates» (2020 I:390).

Es cierto que Ortiz, cuando empieza a incorporar notas de compromiso político, habla de «elegía combatiente». Parte de la crítica sobre *En el aura del sauce* ha tomado al pie de la letra esta declaración para referirse a contenidos o entonaciones elegíacas, dentro de la línea que marcaron los poetas políticos de Boedo. Héctor P. Agosti, por ejemplo, traza una división entre la poesía primera de Ortiz, donde destacarían los «recursos del crochet femenino, con cuyo deslumbramiento se complacía una poesía que es preferible olvidar», frente al «tono de recatada virilidad», de «descarnada y precisa sobriedad»³ de la madurez. Aquí lo femenino sería lo decorativo y estetizante, y lo masculino el canto de la lucha. Es una versión comunista del concepto del poeta antitético de sí mismo, presente al menos desde mediados del siglo XIX, cuando Edouard Schuré escribía que Heinrich Heine «es un genio de doble faz. Por un lado, encontramos en él una sensibilidad ardiente, sutil, femenina, de exquisita delicadeza; por otra, un espíritu infernal, una ironía maligna y salvaje, que asaetea a su enemigo con flechas emponzoñadas; unas veces, tristeza suave y soñadora; otras, risa maligna y cínica; ahora, un ángel; después un demonio...» (1868:449). Unos veinte años más tarde, Menéndez Pelayo parafrasea (sin declararlo) esas palabras al escribir, en el prólogo a la traducción de Heine hecha por José J. Herrero:

Educado yo en la contemplación de la poesía como escultura, he tardado en comprender la poesía como música (...) casi siempre me parecían sus cantos vacíos de contenido y realidad (...) me parecían hasta insípidos y vagamente sentimentales, recreándome a lo sumo los rasgos irónicos, que forman, por decirlo así, el elemento masculino de esta poesía... (1942:408)

Lo decorativo es afeminado; lo pleno de sentido es viril: esta categórica repartición entre defectos estetizantes y valores virtuosos subsiste en el siglo XX bajo la forma del desprecio a la poesía pura o marfileña y la entronización de la lira políticamente comprometida.

Pero, ¿puede aplicarse esa antítesis a *En el aura del sauce*? Ortiz no puede compararse con Tuñón: no hay en él pasaje de una etapa de vanguardia (estetizante) a una identificación con el obrero, a la búsqueda de un lenguaje popular, didáctico, coloquial (lo viril, en el esquema de Agosti). Cuando aparece el otro —el trabajador, el indigente, el excluido del círculo del placer estético— lo hace bajo la expresión de un explícito sentimiento de culpa que acompaña, pero no impide, el cultivo y la prosecución de la belleza. Tal cosa sucede en el tantas veces citado: «Hermanos nuestros tiritan aquí cerca bajo la lluvia/ y henos aquí junto a la delicia/ del fuego/ con Proust entre las manos». Esa forma de asumir al otro como responsabilidad, como mandato ético más que como presencia insoslayable era posible en la América de las grandes llanuras, no en la América andina, donde el otro está siempre ante los ojos, cuando no es parte indiscernible del propio poeta, como en el caso del Vallejo que *no sabe* cómo expresar los «golpes en la vida». El otro al que se invoca en Ortiz está «aquí cerca», pero afuera, separado. La injusticia de esa diferencia no borra ni oculta la otra escena, la del cenáculo de los iniciados en el refugio del poeta. La elegía canta la pérdida, en tanto que aquí hay sobre todo presencia, «delicia» junto al fuego, a pesar de la declarada mala conciencia por quien no tiene ese privilegio.

La gran tradición americana de la celebración de lo presente, que Whitman funda y que tiene muy diferentes inflexiones en el siglo XX latinoamericano, alcanza en Ortiz su plasmación más sutil y singular en el ámbito rioplatense.

Notas

1 «La “representación” pura y simple de lo “real”, el relato desnudo de “lo que es” (o ha sido) aparece así como una resistencia al sentido; esta resistencia confirma la gran oposición mítica de lo vivido (de lo viviente) y de lo inteligible; basta recordar que en la ideología de nuestra época, la referencia obsesiva a lo “concreto” (en lo que se exige retóricamente de las ciencias sociales, la literatura, las conductas) está siempre armada como una máquina de guerra contra el sentido, como si, por una exclusión de derecho, lo que vive no pudiera significar (ser significativo) y recíprocamente» (Barthes, 1972:99).

2 No es imposible leer estas líneas como el desarrollo de una premonición que Ralph Waldo Emerson había expresado en un sermón escrito hacia 1830: «La edad del paraíso es la de la mañana primordial, la misma de ayer y para siempre y un eterno ahora» (Salmo 126). Concomitante con esta percepción es la tendencia de los poetas americanos del siglo XX a pensar la tradición como una forma de la simultaneidad o incluso de inversión de la cronología, idea que está presente en Borges, en Lezama Lima, en Haroldo de Campos.

3 Cfr. García Helder (2007:138).

Referencias bibliográficas

Aguirre, O. (2018). *Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Mansalva.

Barthes, R. (1972). El efecto de realidad. En Roland Barthes et alia: *Lo verosímil* (pp. 95–102). Tiempo Contemporáneo.

Contardi, M. (1994). *Homenaje a Juan L. Ortiz*. Film documental. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/3918>

Bitar, F. (2016). *El junco y la corriente*. Introducción y notas. EDUNER.

- Delgado, S.** (2020). Introducción. En Ortiz, Juan L. *Obra Completa* (pp. 17-30). Vol. I. EDUNER/UNL.
- Eliot, T.S.** (2004). *El bosque sagrado*. Langre. Traducción de Palomares, J.L.
- Ford, C.H.** (1940). Verlaine in Hartford. *View*, (1), 1-6.
- Friedrich, H.** (1959). *La estructura de la lírica moderna*. Seix Barral. Traducción de Petit, J.
- García Helder, D.** (2007). Aspectos materialistas en la poesía argentina. *Lirico*, (3), 131-148.
- Góngora, L. de** (1985). *Sonetos completos*. Ciplijauskaitė, B. (Ed.). Castalia.
- Gramuglio, M.T.** (2004). Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (644), 45-57.
- Jameson, F.** (2016). *The Modernist Papers*. Verso
- Mallarmé, S.** (1897). Crise de vers. En *Divagations* (pp. 251-253). Eugène Fasquelle Editeur.
- Mallarmé, S.** (1987). *Prosas*. del Prado, J. (Ed.). Alfaguara. Traducción de del Prado, J. y Milán, J.A.
- Menéndez Pelayo, M.** (1942). *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*. Vol. V. Aldus S.A.
- Ortiz, J.L.** (2020). *Obra completa*. Dos volúmenes. EDUNER/UNL.
- Prieto, M.** (2020). En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina. En Ortiz, J.L., *Obra completa* (pp. 273-289). Vol II. EDUNER/UNL.
- Quevedo, F. de** (1969). *Obra poética*. Blecua, J.M. (Ed.). Vol. I. Castalia.
- Saer, J.J.** (1994). *El río sin orillas*. Segunda edición. Alianza.
- Rodríguez Monegal, E.** (1973). Pablo Neruda, el sistema del poeta. *Revista Iberoamericana*, (39), 41-71.
- Sarduy, S.** (1972). Barroco y neobarroco. En Fernández Moreno, C. (Ed.), *América Latina en su literatura* (pp. 167-184). Siglo XXI/Unesco.
- Schiller, F.** (1994). *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Verbum. Traducción de Probst, J. y Lida, R.
- Schuré, E.** (1868). *Histoire du Lied*. Librairie International.
- Steiner, G.** (1980). *Después de Babel*. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Castañón, A.
- Stevens, W.** (1957). *Opus Posthumous*. French Morse, S. (Ed.). Knopf.
- Stevens, W.** (1994). *El ángel necesario: ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Visor. Traducción de Desmonts, A.J.
- Stevens, W.** (1996). *Letters*. Stevens, H. (Sel. y Ed.). University of California Press.
- Templeton, E.E.** (2016). *Paterson: an epic in four or five or six parts*. En MacGowan, C. (Ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams* (pp. 101-114). Cambridge University Press.
- Veiravé, A.** (1965). Estudio preliminar para una antología de la obra poética de Juan L. Ortiz. *Universidad*, (63), 67-106.
- Whitman, W.** (1991). *Hojas de hierba*. trad. y prólogo de Borges, J.L. (Trad. y Ed.). Lumen.
- Williams, W.C.** (2009). *Paterson*. Aldus. Traducción de García Morales, H.
- Zito Lema, V.** (1976). Conversación con Juan L Ortiz. *Crisis*, (39), 64-67.

El niño de los perros: rasgos de melancolía en algunos escritos de Ortiz

SILVIO MATTONI Universidad Nacional de Córdoba – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0003-4449-6186 / silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen

Este artículo se propone realizar una lectura cerrada de algunos textos de Juan L. Ortiz, referidos al encuentro con un animal doméstico. Partimos pues de un poema de sus últimos años, que tiene la complejidad formal de esa etapa, donde se narra un episodio protagonizado por un niño y un perro. La posibilidad de descifrar su significado se abre con la confrontación de textos anteriores: un poema de décadas atrás, muy simple en su estructura; y luego unos relatos en prosa, aparentemente más autobiográficos, que plantean un efecto íntimo y unos atisbos de angustia que se tornarían recurrentes desde la mirada retrospectiva del poeta. Una base teórica con relación a la lectura de los poemas y de la prosa del autor es una referencia a Freud, cuyas observaciones sobre los acontecimientos de la niñez y el papel de ciertos animales en los relatos de infancia proponen al menos la posibilidad de que tales encuentros, reales o no, supongan una forma de comunicación. En la poesía de Ortiz, por ejemplo, no puede diferenciarse al animal de la posición de un sujeto o un agente. La historia de esa diferenciación sería el trasfondo del episodio de su extenso poema, su costado trágico.

Palabras clave: Ortiz / infancia / animalidad / comunicación / melancolía

The child of dogs: melancholy traits in some of Ortiz's writings

Abstract

This article proposes a close reading of some texts by Juan L. Ortiz, referring to the encounter with a domestic animal. We start from a poem from his last years, which has the formal complexity of that stage, where an episode starring a child and a dog is narrated. The possibility of deciphering its meaning opens with the confrontation of previous texts: a poem from decades ago, very simple in its structure; and then some prose stories, apparently more autobiographical, that pose an intimate effect and a glimpse of anguish that would become recurring from the poet's retrospective gaze. A theoretical basis with regard to the reading of the author's poems and prose is a reference to Freud, whose observations on the events of childhood and the role of certain animals in childhood narratives propose the possibility that such encounters, real or not, assume a form of communication. In Ortiz's poetry, for example, the animal cannot be distinguished from the position of a subject or agent. The story of that differentiation would be the background to the episode of his long poem, his tragic side.

Key words: Ortiz / childhood / animality / communication / melancholy

Recibido: 7/3/2022. Aceptado: 27/7/2022

Para citar este artículo: Mattoni, S. (2022). El niño de los perros: rasgos de melancolía en algunos escritos de Ortiz. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0082 DOI: 10.14409/el-taco.8.16.e0082



Entre los poemas escritos luego de la publicación de *En el aura del sauce*, en 1971, hay uno que se titula «El niño y el perro». Este sencillo título parece tener una referencia muy concreta. En efecto, el poema relata ese encuentro, una breve relación, entre un niño y un perro, aunque de manera alusiva, siguiendo el estilo de frases abiertas, de interrogaciones y anacolutos que se despliegan en versos de variada extensión y que recorren también gráficamente distintas disposiciones en la página. Sin embargo, es posible advertir de qué se trata el poema en su comienzo, aun cuando en la extensión, en su desarrollo de casi ciento ochenta versos, la fábula quede un tanto más velada y dé lugar a una suerte de meditación, una reflexión vital entre dubitativa y angustiante, por momentos.

El poema afirma entonces: «El niño se acercó al perro despacito/ y le acarició muy suavemente la cabeza» (Ortiz, 2020:811). Se produce el encuentro, que será sobre todo y antes que nada un encuentro de miradas. El misterio de que entre un animal silencioso y un ser hablante todavía en desarrollo se establezca cierta forma de comunicación será uno de los núcleos del poema. Escribe Ortiz entonces en la segunda frase: «Y unas lucecillas/ un poco húmedas lo miraron/ desde el fondo de una confusión y una timidez que aún no creían...» (811). Las pupilas del perro parecen así comunicar un gesto, la vacilación de la creencia, un pedido inexpresado. La humedad entrevista en esa mirada se conecta con un llanto no visible, aunque sí se mencionan «llagas». Y la caricia, los dedos del niño que se atreven al tacto, parece activar y descifrar ese «llanto de preguntas devenidas».

En la tercera estrofa, la respuesta del niño se realiza también en silencio: le trae «algo» que «el otro» recibe, come ávidamente, y también «al agua» que se derrama, «cayéndosele, casi, de la sed» (811). Pero el primer contacto, la mirada comunicativa, es anterior a todo intercambio, es previo a la respuesta: niño y perro se interrogan mediante esas «chispas» que se encienden o palidecen, como señales, en el momento de mirarse. Ya Ortiz había tratado un encuentro similar muchos años antes, en el estilo más simple de un libro de 1949,¹ donde la escena, el dúo de niño y perro, se ve desde el exterior, como si lo que tendrían en común todavía no pudiera describirse salvo por las preguntas del poeta y la afirmación del hecho. El título de ese poema («A la orilla del río...») se sitúa en el lugar, en la escena, al igual que los primeros versos que lo reiteran, sin verbos: «A la orilla del río/ dos soledades/ tímidas,/ que se abrazan» (Ortiz, 2020:263). Los uniría pues no solamente el gesto, ese contacto junto al paso del río, sino un estado íntimo, de soledad y timidez. La timidez podría definirse como una imposibilidad de expresar lo íntimo, aunque también sería, tal vez paradójicamente, la manifestación de que existe algo interno, algo que se encierra en el cuerpo, pero que todavía no se distingue de su mera presencia. Todo cuerpo, en la medida en que existe separadamente de otros cuerpos y del espacio en el que se mueve, podría señalarse como un signo de la soledad. Y esa unidad íntima, de sí mismo consigo, no expresada, le brinda a cada cuerpo su aspecto de timidez. En los casos del niño y del perro, diríamos que se buscan porque están en el mismo lugar, a la orilla del lenguaje que los expresaría y los comunicaría, al borde del idioma de quien los contempla para llevarlos al poema. Sin embargo, el poema no podrá incorporarlos a su transparencia. De pronto, en la luz de esa ribera se despliega un fondo que aísla, que más bien destaca el aislamiento de los dos cuerpos, que no hablan, que acaso sufren o sufrieron cierta forma de adiestramiento. El perro habrá sido acostumbrado al afecto de los que hablan, domesticado, es decir, adaptado al hombre, pero también el niño habrá aprendido a hablar siguiendo el dictado de su deseo, tratando de ser querido por esos objetos vivientes que quiere,

que se metamorfosean incansablemente frente a él, cosas para sus ojos, sus manos, sonidos para que él sea nombrado y que los nombran. Y a los dos, contra todas las promesas dichas o tácitas, contra las caricias esporádicas, les habrá faltado algo, y están solos ante lo que les faltó y les falta, por eso fueron a abrazarse a la orilla del río.

Ortiz pregunta: «¿Qué mar oscuro,/ qué mar oscuro,/ los rodea,/ cuando el agua es de cielo/ que llega danzando/ hasta las gramillas?» (263). Lo que les falta entonces, como un crecimiento del río amistoso que se vuelve mar y que inunda todo, rodea sus cuerpos, les quita el habla. No saben acaso eso que no dicen, que no están acostumbrados a decir: un ribete negro alrededor de la soledad. Porque el poeta vio el río, los vio a ellos, pero también, cerca de la orilla, está el «rancho», un signo, un vestigio de las cosas que faltan. Alrededor del niño solo y el perro solo, escribe Ortiz, «el mundo era una crecida/ nocturna». Y luego se pregunta por las cosas hostiles, por todo aquello que oscurece incluso las plantas, los árboles, las ramas. Retóricamente, se interroga por lo que falta, algo que quizás «la madre» ausente fue a buscar. Y en esa interrogación las piedras, menos amables que la vegetación, parecieran equipararse a las palabras, a su posible dureza. En esa noche que crece, el poeta conjetura un reto, una expulsión, tal vez una simple negación sin más aclaraciones. Sin embargo, no está cada uno solo, en su timidez o confusión, por separado, sino que están «solos de pronto, solos,/ ante la extraña noche/ que subía, y los rodeaba» (264), es decir, en una suerte de contacto, en el abrazo inicial del poema. Y entonces surge del mismo estado de desolación, de ese «terror igual» que los invade como la oscuridad, una posibilidad, que no necesita hablar, que se manifiesta en el impulso que los habrá unido para mirar el río sin hacer nada, como un «desesperado anhelo», dice Ortiz. Pero aunque no contenga la expectativa de cumplirse, sería algo que se busca entre los dos, en la orilla del río, a la orilla del habla.

Sus soledades, purificadas por el silencio, elocuentemente figuran, para el poeta, «una isla efímera/ de amor desesperado» (264). Como si la desesperación de un consuelo, de una salida de la soledad, fuese el principio de una expresión, se ve que ni el niño está del todo quieto ni silencioso, ni tampoco el perro es indiferente al dolor de su amigo, al objeto de su fidelidad. «El animal temblaba», dice un verso. «El niño casi lloraba», dice otro. Y entre ellos hay una pregunta que contiene la palabra «alegría». Porque el niño solo, tras las palabras duras, en medio de lo que le falta y parece inaccesible, incomprensible, puede llorar casi por la alegría de tener a alguien a su lado, que no es una cosa, que vive sin hablar, que lo acompaña a todas partes, inclusive al fondo de la noche, a una isla de amor que va a desaparecer. El poema termina como empezó: «A la orilla del río/ un niño solo/ con su perro» (264), pero estos versos que indicaban la soledad del niño, una imagen de la desolación, ahora expresan la acción del perro, su temblor incondicional, ¿su escucha, podría decirse? Porque desde la perspectiva del niño que es presa del llanto, como si una falta de palabras y de cosas necesarias lo atacara con el avance de la noche, su perro no es un ser radicalmente distinto de él. De alguna manera es alguien, única compañía, que está presente, sujeto de afecto y agente de respuestas para la pregunta de la desesperación que no llega a formularse. El perro logra que esa fórmula de la crecida nocturna no se pronuncie.

Pareciera pues que la ensoñación poética postula esa fusión o conjunción de un niño desolado y un perro, que en el orden lingüístico que lo domesticó no podría dar respuestas a la inminencia de un llanto. Pero más bien se trata de lo contrario: el poema desmiente la separación instrumental, hecha de palabras duras como vehículos de órdenes o de negaciones, entre animal y hablante. Porque en algún sentido, en la escena se hablan, entran en comunicación gestual,

pero también íntima. El miedo que se manifiesta como timidez, en el fondo de las sensaciones de dos cuerpos que viven, que se tocan, llega a la alegría de su final, el «profundo terror igual» se transformó en «anhelo». Solo una visión más aislada aún, más interesada en el dominio pleno del sujeto que habla, que hace obedecer y él mismo obedece a sus palabras, habrá entonces sostenido la separación absoluta del animal.

Sin pretensiones poéticas, pero asumiendo el carácter construido de la instauración de esa diferencia con el animal, Freud pudo describir así la falacia de una supuesta superioridad humana por el mero hecho de hablar, que la experiencia infantil, más cercana a una orilla del habla, nunca dejó de recusar: «En el curso de su desarrollo cultural, el hombre se erigió en amo de sus semejantes animales. Mas no conforme con este predominio, empezó a interponer un abismo entre ellos y su propio ser» (Freud, 1979:132). Aunque ya no se trata de un alma o de una semejanza con personajes míticos, todavía la conciencia, que es efecto del lenguaje, le seguiría permitiendo «desgarrar su lazo de comunidad con el mundo animal». Pero

el niño no siente diferencia alguna entre su propio ser y el del animal; no le asombra que los animales piensen y hablen en los cuentos; desplaza sobre el perro o el caballo un afecto de angustia que corresponde al padre humano, y ello sin intención de rebajar al padre. (132)

De modo que el niño del poema, sin dudas aquejado de una angustia que casi lo induce al llanto, no coloca tanto su anhelo en el perro como un sustituto, sino que el animal, en un temblor receptivo, que se deja abrazar, es en esa noche y junto al río su padre. El niño no es el dueño del perro, sino aquel que espera ser querido por él. El animal tiene un poder que no viene de las palabras y que Ortiz solo puede nombrar con un lugar común: «amor desesperado». Y es como si el perro le respondiera al niño, diciéndole: «no hay diferencia, no hay aislamiento, en esa isla efímera y esa noche estamos confundidos, juntos...».

Volviendo al poema de los últimos años, si nuevamente el encuentro tiene algún consuelo, quien lo recibiría ahora sería el perro, perdido, herido, hambriento. El niño trae de la casa algo de comer, agua. Pero la «aflicción» lo invade, dice Ortiz, «al comprobar que el animal arrastraba, literalmente, todavía/ una sombra de quejido» (2020:811), que se asocia con la existencia de unos «bólid» de cuyo conjunto se destacará luego «el auto». El perro estaría lesionado, pues las quejas se reiteran cuando intenta levantarse o echarse, pero al niño le parecen «súplicas». En una especie de diatriba, que ninguno de sus personajes podría proferir, el poema alude a la «licencia del escape», al «libertinaje aun en frenesí de las ruedas» (812), que habrían causado la herida, los quejidos, aunque no se puede decir que haya habido un exceso ni un culpable, sino que la misma existencia de esos vehículos demasiado rápidos, su constitución, origina el dolor. Pero el objeto del poema no es la denuncia del atropellamiento del perro, sino el efecto que su desamparo despierta en el niño. Si bien las imploraciones que escucha no se dirigen todas a él, lo atraviesan, incluso cuando juega a regar flores o a que se hunde en su cama fresca como nieve «de la sábana corrida/ sobre los párpados corridos» (812), mientras la cabeza desciende «en el hueco de la almohada, el cual no parecía tocar fondo» (812). Aun entonces, sigue escuchando al perro que implora, al que auxilia en el día.

Hasta que el niño, al comenzar una nueva estrofa, ve un segundo incidente, la desaparición del perro: dos hombres se destacan en la calle, enlazan al perro, lo suben a un camión. Y aunque

«alcanzó a distinguir los ojos del desafortunado revolviéndose hacia el cielo/ en una apelación que jamás viera en agonía/ de animal» (...) «el niño no podía saber si la telilla/ era la del jamás...» (813). Su corta edad, deducible de las denominaciones del poema, «criatura», y de las pocas palabras que tiene para manifestarse, suprime la idea de una ausencia definitiva de ese perro que lo había necesitado, que le había respondido. Así como se fue, tal como apareció, podía volver, podía venir hacia él de nuevo. Y en la oscuridad, bajo «una sordera de estrellas», para nadie, él llama: «chicho» «chicho»; llevándole todavía a «una hechura de la sombra o la penumbra» porciones de comida, «lo separado del almuerzo o de la cena/ medio a escondidas» (813). El perro ya no está, se lo llevaron «dos hombres rojos», pero el niño sigue saliendo a llevarle algo, lo llama todavía sin entender o negándose a admitir su ausencia. Con el silencio ante sus llamados, también él ingresa en el silencio, y su madre advierte una especie de fiebre. De noche, a la luz de velas que el poema sugiere metonímicamente, «cera», «estearina», pero que se mezclan con el estado de «espanto», ella percibe un malestar: «Hasta que una mañana el espanto la fijara a ella misma/ en un lampo como de estearina/ frente al aleteo del pequeño corazón que apenas si expiró los “chicho” “chicho...”/ de ese llamamiento que debía/ solo ella de, verdaderamente, oír» (813-814).

A partir de allí, la madre se torna «dolorosa», adjetivo entrecomillado en el poema quizás porque no deba tomarse literalmente. Tal vez no se trate de la muerte del hijo, aunque la pena de la madre pueda sugerir algo así, tal vez fuera simplemente una enfermedad ligada a la pérdida de una respuesta encontrada junto con el perro. Lo cierto es que entonces le toca a la madre asumir ese llamado, que escucha murmurado en la fiebre del hijo. Ortiz transcribe ese acto de manera casi teórica: «desde su identificación repentina con la soledad de un amor que por su parte tocaría/ a continuación asumir» (2020 I:814). Porque el niño acaso delira de fiebre o se dirige al fantasma del perro, pero está aún inmerso en la espera de respuesta, un signo, que ahora se torna en la madre atenta un modo de piedad no solo por el perro perdido, posiblemente ejecutado, como después se insinuará, sino por la pasión de su especie desde siempre dedicada a la espera de llamados, de gestos, «por los milenios, es verdad, de lo sufrido/ en la guardia o en el servicio/ del ídolo...» (814). Cada perro, entonces, habrá esperado satisfacer o conformar a esa «ídolo», al dueño. Sin embargo, no es el caso del niño con el perro lastimado, ante cuya separación, que todavía se pronuncia febrilmente en la respiración de su hijo, la madre intuye una paciencia milenaria, porque los seres de esa especie que de alguna manera viene duplicando los pasos de la otra, que los nombra y los llama, podrían seguir al «ídolo» pero también al que los auxilia «hasta cuando su proyección no le haga compañía/ bajo el azufre, su misma/ tras-sombra sobre las riberas del Aqueronte, todavía...» (2020 I:814).

De tal modo, si el niño muriese de fiebre, aún podría esperar a su doble, una compañía para cruzar el último límite. El poema sortea la confirmación de un final así. Por el contrario, independiza la espera del niño, mirada por la madre que a su vez espera que su dolor se retire, que se cure, con gestos de ruego, llanto; y la espera misma se enfrenta al «poderío», que usa los perros para cazar, que los atropella sin miramientos, que los somete a la melancolía de una palabra ausente. Las narices de los perros, parece decir Ortiz, «frunciéranse ante la sola perspectiva/ de pelambres en acedía...» (2020 I:814), como si olfatearan el uso, la indiferencia, el no acompañamiento de los que hablan. La espera, o la esperanza, de madre e hijo confundidos, se aleja de esa vieja «historia» o «pasión», según las palabras puestas entre comillas, y se aparta además del recuerdo del segundo acontecimiento o acto de violencia, presenciado y casi olvidado por el

niño: un perro es llevado, es de pronto ausentado de su nombre, casual y definitivo. Se aclara otra vez la pertenencia del camión ya mencionado, se habla del «municipio», cuyo acto de captura se realizaría «por nada más que el horizonte de unos incisivos/ a hacer “rabiar” el aire» (815). Dado que el pretexto de la posible «rabia», atribuida al perro en la calle por esa insinuación de dientes, sería tan vano como el aire y a su vez, anteriormente, desde hace demasiado tiempo, el aire está enrarecido por las máquinas que dañan a compañeros que seguirían fielmente a su sombra parlante hasta el mismo Aqueronte.

Ortiz lo expresa enigmática pero claramente: «libertades de la gasolina», autorizadas por la moda, o sea los nuevos modelos de «gliptodontes» inorgánicos, impulsados por unas «fieras» que parecen hablar pero que están forzados a «consumir y consumir», como si también los alimentara la «gasolina», en busca de «alivios» que no están dados, por todo lo que «cuesta» y seguirá costando ver, un «acceso» a otra espera: «al jazmín/ para las pituitarias del día», anota el poema (2020 I:815). Lejos de la violencia, en cambio, la «dolorosa» extiende sus manos, aun cuando la tensión del accidente trivial, el perro herido, que indujeran la piedad casi irreflexiva del hijo, se traduzcan en ironías y sarcasmos no dichos. Porque esa contraposición entre las manos que se tienden y el pensamiento reactivo que al mismo tiempo aleja los motivos, la inercia humana y el sufrimiento animal, del dolor que padece su hijo, y los acerca, le hace mover sus manos, presas de «angustia», dice el poema, y movidas también «con un ritmo en que no se reconocía» (815). Tres veces se repiten: «las manos... las manos...» cuyos dedos parecieran tocar como un metal que separaría lo presente y lo ausente, y entonces «dan en el quejido» aquel, el inicial, oído por el niño antes de nombrar al perro suplicante. Las manos desembocan en el quejido, que fue una pregunta para nadie y que el niño colmó con su llamado, con su auxilio y ahora, en la fiebre que produce fantasmas, su espera de una respuesta. La madre entonces se arroja a la súplica de lo desconocido, de eso desconocido, pero que participa de su afecto, el perro, el «ignotado», lo designa Ortiz. No un simple «ignorado», aunque lo haya sido por los anónimos que lo atropellaron, sino un ser que no fue «anotado», pero sí atendido, previamente a toda escritura, en la designación genérica del perro cualquiera aunque en un cuerpo muy particular, dañado. Ella toma la palabra y parece rezarle al perro, pasa de dolorosa a suplicante: «dime/ si por ventura pudo hablarte mi hijo/ mi hijo/ detrás de esta luz, o si estáis los dos en esta, aunque no en la misma línea...» (815). En una oración imposible, porque no puede ser pronunciada para nadie, la madre interroga a esa sombra de un perro para preguntar en dónde está el hijo enfermo, aunque también para saber si llegó a escucharlo, si pudo atravesar la línea definitiva el último llamado «de la invocación bordeando ya el vacío: chicho... chicho...» (815).

De nuevo se insinúa un final trágico, donde niño y perro se habrían ido «detrás», como «tras-sombras», como imágenes de sufrimiento inocente, pero tal vez el poema también deja otra posibilidad, ya que los dos están comunicados por cierto, en la insistencia de un llamado y en la huella del trauma, «aunque no en la misma línea». Entonces, en lugar de enviar «a la otra orilla» esas dos espiraciones: quejido del perro herido y llamado del niño ante su ausencia, el poema se niega a sancionar su silencio, su falta de articulación. Asume pues la voz de cualquier hablante que asiste a su anécdota casual y se propone «hacer que estos suspiros/ sean retenidos/ al máximo» (Ortiz, 2020 I:816), que se concentren en su carácter íntimo y reboten con intensidad aumentada, como «siete ráfagas del grito», contra las murallas que dividen las formas vivientes, con un «amor que no conoce límites/ de especie ni de vida...» (816). Y tales murallas no dejan de

hacer resonar otras construcciones o productos que ocultan esa inexistencia de límites, como autos y ordenanzas, con un telón de metal indiferente.

Mientras tanto, como debajo de esta escena de rebelión de una piedad contra los tabiques impuestos, «ella» parece percibir una suerte de eco, el sonido de «los espacios a abrir» por la existencia apenas de dos alientos que se encontraron, a la orilla del lenguaje. Amanece en la estrofa final, y entonces «ella» se levanta, se yergue por encima de «siglos de sufrimiento», aunque enseguida se empequeñece de nuevo. Dice Ortiz: «como encielada, menudamente, en el rocío/ de los ojos» (2020 I:816). Traducible: que el cielo del amanecer creciente en el sitio de su mirada conmovida se achica en el hijo más intensamente. Toda la inmensidad del dolor cabe en el de ese niño que sufre y sigue llamando a un perro arrebatado. La madre se inclina, cansada o resignada, o quizás la mueve «la súbita ilusión de algún escalofrío/ en la yacente figulina» (816). Si el niño es la figura que ahí yace, no se descartaría el final más ameno, la simple enfermedad pasajera, la huella emotiva en el afecto del infante para lo que vendrá. Sin embargo, melancólicamente, como si el combate del afecto contra el sufrimiento fuese apenas de unos soplos sobre la materia, el poema termina lamentando que la figurita yacente, en su apariencia de temblor repentino, solamente estaba absorbiendo «la eternidad» (816).

No obstante, se escribió, ningún encuentro que abra un paréntesis en las divisiones de la indiferencia, que hable con los que no hablan pero transmiten, se va sin dejar huella. Y entonces la palabra «eternidad» no aludiría a un mero vacío, un silencio sin más, sino que plantea la modificación de la corriente comunicativa del lenguaje, detenida o desviada sinuosamente, como la sintaxis de voces complicadas y los versos oscilatorios del poema, para que pueda registrar esa potencia recusatoria de un encuentro, la necesidad de su primer verso, que la indiferencia no puede leer: «El niño se acercó al perro despacito».

Pero el que hace el poema no es inocente ante el sufrimiento de los que no hablan con palabras. Su emoción o su impulso, que lo llevan a escribir, traducen una reacción ante la prosa diaria, hecha de indiferencia necesaria. En las prosas de Ortiz que pueden relacionarse con el tema del sufrimiento animal, del daño infligido o de la soledad ignorada de sufrientes y dañados, puede advertirse la transmutación de cierta culpa en el gesto emotivo. Se habrá identificado pues el escritor con esos niños que hablan con un perro, casi sin palabras, porque no puede tolerar, quizás, la implantación de límites que lo habría separado para siempre de una vida ilimitada.

En el proyecto de libro inacabado que Ortiz pensaba titular *Los Amiguitos*, hay al menos tres relatos que retoman la conjunción con un animal, a partir de la mirada, del gesto. Y este análisis temático no le era ajeno al autor, puesto que en una carta de 1962, consignada por Sergio Delgado en las notas de la *Obra completa*, habla del mismo libro con el título alternativo de *Niños y bestias* (Ortiz, 2020 II:837).

En el primero de esos relatos, titulado «Aquel pájaro miraba», se cuenta una excursión al campo, un paseo con amigos, que empiezan a practicar tiro al blanco. Pero de pronto, en medio de un paisaje teñido de belleza y de felicidad, los amigos se dan vuelta, dejan de apuntarles a unos tarros o blancos cualesquiera, y divisan un pájaro. Aunque antes del hecho que conmueve al narrador, este vio que el pájaro, inmóvil, miraba, sin que pudiera decirse qué estaba mirando, ni por qué. «¿Qué miraba el pájaro?», pregunta el narrador. «Era simplemente el pájaro que mira», se responde (Ortiz, 2020 II:340). No parece haber motivo ni finalidad en su gesto, que lo muestra absorto. El mismo goce del paisaje que pueden describir unas frases se refleja en ese animal sobre

su rama, «del lado de la mirada del pájaro». El relato conjetura entonces que «él debía ver tras de las lomas cercanas una ondulación dorada que moría en el cielo, con los relámpagos extraños de las casitas dispersas y las manchas cambiantes y tenues de las lejanas arboledas» (340). Y también las cosas miraban al pájaro, como el que ahora escribe lo miraba. La misma «relación sutil entre el ambiente y esa ave silenciosa que miraba» se refleja en el poeta desarmado, que imagina una «visión» o un «éxtasis», que ocupan al pájaro y que participan del atardecer y de la atención de quien está mirando al ser que mira. Pero suenan tiros, él sí está en la mira. Al tercer disparo, el escritor resume: «Yo moría» (341). Con el cuarto tiro, el pájaro se desploma junto a la relación sutil, desarmando la trama de la tarde: «Como el mismo pensamiento de la tarde se deshojó aquella delicadísima vida y cayó, ¡ay!, en un despojo de plumas ensangrentadas» (341). Sin poder verlo, un amigo habría derribado no solo a un pájaro inmóvil, «presa del hechizo de la tarde», sino también al yo, su propia contemplación y su trasvasamiento de la atención hacia aquella vida, «todo lo que de mí había pasado a la alada criatura». El relato concluye con esa nota angustiante, porque el recuerdo infantil o juvenil sigue causando dolor cada vez que retorna, «en el instante mismo en que la tarde adquiere una casi angustiada perfección de estampa» (341). Cuando la imagen de la perfección natural se fija, se detiene, vuelve la angustia, se dispara de nuevo la muerte del pájaro inactivo, que es una figura de la propia muerte, del poeta, apresado para siempre en la contemplación, que no mira nada pero es mirado por las cosas y los seres. El enunciado imposible, «yo moría», no alcanza sin embargo un carácter definitivo, de absoluta contradicción, puesto que es el mismo verbo en imperfecto con el que se describe lo que el pájaro estaba mirando, la «ondulación dorada» del atardecer. Ortiz no escribe «yo estoy muerto», sino que figura su propia identificación con el desvanecimiento de la luz. Entonces aquella vida en la rama, absorta, atenta y distraída al mismo tiempo, estaba mirando el mundo de lo que muere, el paso de la luz. Y el poeta, que cree que su propia conciencia se trasladó al pájaro, a su éxtasis imaginado y a su conjetural estado de contemplación, en realidad sería el objeto de la mirada del animal. Cuando mira el crepúsculo, el paisaje, es el poeta el que se siente mirado, preocupado. Pero la muerte violenta del pájaro no hace más que fijar para siempre, con su sello de plumas y sangre, la inmovilidad periódica de todo paisaje perfecto. Como el animal, que no escucha los disparos que lo rondan, el poeta se petrifica. Y toda estampa semejante de un paisaje detenido le devuelve la angustia del objeto inmovilizado, mudo. La escritura intentará después resarcir esa herida, uniendo las palabras de un paisaje a los sentidos de un cuerpo fijado por una mirada ausente.

¿El poeta es un animal que se volvió loco? Esta pregunta vagamente hegeliana cuestionaría la definición del ser hablante. En lugar de hablar, él se torna un animal que escribe, mirando a los seres vivos y los cursos de agua que los sostienen, pero también convirtiéndose en objeto de miradas que forman otros mundos más allá de las palabras. El pájaro que miraba estaba en su mundo, y el mundo del poeta, los límites de su lenguaje, quiere abrirse a la vista de los otros. En todo caso, la imperfección de morir en una duración, en una vida, será la misma que despliega en el campo una frase interminable sobre alguna tarde, repartida en cláusulas y paréntesis que no se cierran, dispersa en el anacoluto de ondulaciones no verbales y de respuestas que al final terminan elevándose a preguntas.

La atribución de la mirada a un perro se desplaza a una tercera persona en el relato que se titula «Hace veinte años que me mira...». Es la frase que responde el dueño de un fox terrier ciego ante la curiosidad de sus invitados. No se trata entonces de un encuentro de miradas a través de

las especies, dentro de la historia milenaria de la domesticación, como en los poemas con niños, sino de una transformación del hablante en objeto de atención. No se sabe qué mira el perro en su compañero durante veinte años, pero acaso su ceguera solo pueda ver el futuro. La cabeza atenta del animalito, «que era también sordo», está como «tendida hacia la voz» (Ortiz, 2020 II:349). Precisamente, el hombre se acerca a la madurez y prevé el final de su perro: «¡No sé qué va a ser de nosotros cuando este animalito se nos muera!», exclama. El narrador asiste a esa comunión o comunicación dada por años, entre la voz y la vida del perro que la sigue oyendo sin escuchar más. El hombre ha entrado en la madurez desde que adoptó al perro, en su juventud. Ya no habrá otro testigo de ese envejecimiento y se perderá con el eclipse del perro toda una serie de «correspondencias misteriosas» (350). Así termina el relato: «Y su voz se hacía más profunda y temblaba sorpresivamente como la de una íntima protesta en la cual sangrara por anticipado toda una vida...» (350).

El perro habrá esperado siempre una respuesta, que se le ofrecía en gestos, pero que no podía caber en una suerte de sentido adjudicado a la vida. Quien le habla sabe que va a morir, que una parte de él muere con el final del plazo de su perro, pero el animal espera otra cosa, no un saber; muere lentamente, mirando fijo sin ver, como la tarde o un poeta desarmado que no impide disparar a ciertos amigos sin mirada. La culpa de seguir viviendo transmite su costado emotivo a la voz humana, reiterando una misma frase ante la escena detenida. El daño es irremediable porque no está en el cuerpo que habla, ni mucho menos en la mano que escribe, sino en los actos no realizados, en la posibilidad de una vida que se deja ir y que anuncia la ida definitiva de todo interlocutor, hundido por el tiempo en su ceguera y su sordera, en el aislamiento futuro.

El relato que se titula «Aquella mirada...» recobra una figura que se dirige también, posiblemente, a su fin. Escribe Ortiz: «Hace tres años que tuvimos aquel encuentro y aún veo al pobre animalito caminando despacio, muy despacio, hacia la muerte. ¿Hacia qué muerte?» (2020 II:357). No se sabe aún de qué animal se trata, aunque la lentitud de su paso lo convierte en anuncio de un límite, como aquella «tras-sombra» que acompaña las pesadillas infantiles, rumbo a su propio Aqueronte no humano. Bajando una loma, frente al poeta que camina con un amigo y disfruta de otra tarde perfecta, de plena felicidad compartida, aparece la silueta, primero indistinta, «algo claro», parecido a «un corderito», una especie de mancha en la que «se precisaron al fin las formas de un perro» (357). Su lentitud casi majestuosa es signo de sufrimiento, pero la verdadera señal de un dolor más vasto que el perro anuncia estaba en su mirada, proveniente de un mundo distinto y distante de la conversación de los amigos que se cruzan con él. El poeta siente un impulso de auxiliarlo, pero su amigo lo disuade: no podrían hacer nada, el animal gastado por el tiempo solo «busca un lugar para tenderse y morir» (358), tal vez. Pasan de largo. Pero al subir la misma loma que los aleja del moribundo, el poeta se da vuelta para ver la sombra clara que se sumerge atrás en la inminencia de su final. Ninguna palabra suya podrá rescatar esa figura muda, que mira intensamente mientras su cuerpo es presa de la indiferencia absoluta, en su mundo aislado, solitario. Sin embargo, todo el dolor del mundo se expresaba en aquella mirada. «Sí», concluye Ortiz, «toda la agonía que en ese momento se debatía en la sombra y en la asfixia horrible y se golpeaba contra un muro espeso y sordo...» (358).

El dolor que cada hablante inflige o padece, o más bien que provoca y sufre a la vez, se enfrenta a la mirada de un testigo sin palabras, que no espera nada, salvo dejar atrás un último paso, como su último mal sueño. «Aún lo veo, como he dicho. Y él me mira desde su pesadilla, con una mirada...» (2020 II:358). Al dolor que el niño del poema hubiese quizás respondido o intentado

responder no le corresponde en la «tarde feliz, increíblemente feliz» del poeta pensativo más que la imagen y su retorno, un trasvasamiento de la angustia que no tiene meta, que no va a ninguna parte, excepto a la necesidad de escribir ese encuentro. Pero ¿quién es el perro dañado, herido o envejecido? ¿Dónde está el padre del niño solo a la orilla del río, cuya madre fue a buscar algo, o el del niño enfermo con su dolorosa que lo escucha seguir llamando a un perro ausente? Los relatos hablan de tardes dichosas y paisajes perfectos donde de pronto hay animales que miran, y que mueren o están cerca de morir. Pero la angustia del poeta no se debería a la anticipación de su propia muerte, al dolor de su cuerpo que como todo animal se habría de dirigir a un desgaste que en realidad, en el presente feliz, no puede percibirse. Se trata de la muerte del otro y sobre todo de su expresión muda, en miradas intensificadas de dolor. Ni el día más perfecto, en su misma detención pictórica, puede dejar de divisar «una débil mancha blanca en la luz del camino» (358).

Al pasar junto al niño solo y su perro, al imaginar la historia del otro que ayuda al atropellado y se enferma cuando lo pierde de vista, al recordar un pájaro abatido o un animal moribundo, vuelve la angustia de lo que no tiene palabras. Y se escribe para que la culpa de existir, aún, no ennegrezca del todo las tardes, a pesar de todo, de una felicidad contemplada. Cuando estaba ahí, casi al alcance de la mano, visible, audible, la alegría diáfana se fija no obstante en la mancha de su limitación. En ese momento crepuscular, puede situarse la muy enunciada melancolía de Ortiz, que no está lejos de un momento entusiasta, de celebración del presente y de cada ser «en la ruta del amor», como decía el poema de los años finales de su vida, «que no conoce límites de especie ni de vida» (2020 I:816).

Notas

¹ La relación es establecida por Sergio Delgado, en sus imprescindibles notas a la *Obra completa* (Ortiz, 2020, II:828).

Referencias bibliográficas

Freud, S. (1979). *Obras completas*, XVI. Amorrortu.

Ortiz, J.L. (2020). *Obra completa*. 2 volúmenes. Ediciones UNL/EDUNER.

Fon/ética

GABRIELA MILONE Universidad Nacional de Córdoba – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0001-5342-3355 / gabriela.milone@unc.edu.ar

Resumen

En este trabajo buscamos estudiar una zona de la escritura de Juan L. Ortiz donde los sonidos evidencian —de la ética al *ethos*— un modo y un uso singular. Lo haremos desde una ocurrencia: una *fon/ética* que busca pensar en la escritura de Juan L. Ortiz la pertenencia de la voz poética a lo que el poeta llama «la voz de afuera». Veremos cómo este movimiento hace temblar la función asertiva del lenguaje, en la puesta en interrogación continua de la lengua. Allí postularemos una lingüística ortiziana singular, la cual parte de una experiencia de resonancia y abre la posibilidad de una *fon/ética* para un *ethos* sonoro extendido.

Palabras clave: Juan L. Ortiz / voz / fonética / ética / resonancia

Phon/etics

Abstract

This work studies the sounds in the writing of Juan L. Ortiz. The proposal of a *phon/ethic* is the hypothesis that guides this study. A specific question is analyzed: the belonging of the poetic voice to what the poet calls «the voice from outside». Suspension of the assertive function of language and continuous questioning will be studied. A specific linguistics will be postulated in the resonance experience of Ortiz's poetry.

Key words: Juan L. Ortiz / voice / phonetics / ethics / resonance

Recibido: 21/3/2022. Aceptado: 1/7/2022

Para citar este artículo: Milone, G. (2022). Fon/ética. *El taco en la breca*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0083 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0083



¿Qué podría yo decirles que provoque vuestro interés?

Juan L. Ortiz, «En la Peña Vértice»

Ética es la manera que no nos sucede, ni nos *funda*, sino que nos genera.

Y este ser generado de la propia manera es la única felicidad verdaderamente posible.

Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*.

¿Un *ethos* de los sonidos? ¿Decir *eso* provocaría, aún hoy, nuestro interés? Miro la obra de Juan L. Ortiz así como observa el río Paraná alguien que viene de los arroyos de las sierras: como un todo imposible y a veces, también, desesperante. Hay que inventar para saber, lo sugiere Didi-Huberman (2004:17). Ahora, nosotras, acá, quisiéramos decir: hay que inventar para (volver a) escuchar.¹ Y abrir un curso, una zona, un pequeño espacio donde todavía poder escribir una lectura, una más. Pero ¿para qué? En la (in)utilidad de los usos, en la potencia de su circulación, está el *ethos*, eso lo decía Agamben (1996). Quisiera empezar, entonces, donde una vez dejé mi lectura (cf. Milone, 2018): en la propuesta de una *fon/ética* que, desde la lectura de Juan L. Ortiz, Oscar del Barco desplegaba en su ensayo *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*. Desde aquí, quisiera sugerir una zona sonora de la poesía donde la materia fónica del poema responde en concomitancia a una experiencia singular: la pertenencia de la voz poética a lo que Ortiz llama «la voz de afuera». No agregarle voz a la voz, no superponerse, decir sin estridencias: la *fon/ética* modula la plasticidad sonora de la poesía como una apuesta por la justeza de la resonancia. Esa será nuestra idea, o una suerte de *idea*, que Ortiz quizá llamaría de «coherencia lírica» (en su conferencia «En la Peña Vértice», Ortiz, 2020 II:259) y que nosotras agregaremos que, sí, es una *idea* pero de cierta «ética de la voz» (para decirlo con Agamben, 2004): un lugar donde la voz resuena, se siente parte de un exceso siempre titilante y aun así responde, pero no sin hacer temblar la función asertiva del lenguaje. En suma: con la lengua puesta en continuo estado de interrogación y resonancia, se puede leer en esta escritura la postulación de una lingüística otra, singular, oscilante entre la mimesis de los sonidos y la convención de los nombres.²

Retomar y abrir las ideas, entonces, pero para volverlas a poner frente «al riesgo de una ficción» (otra vez, Didi-Huberman, 2010:27): con *fon/ética* lo que se quiere es marcar una zona imaginaria donde los sonidos evidencian —de la ética al *ethos*— un modo y un uso singular. Esta ocurrencia de la *fon/ética* busca no situarse en la especificidad de la disciplina de la lingüística que estudia la articulación de los sonidos del lenguaje como tampoco en la disciplina de la filosofía que dirime comportamientos morales. Solo se trata de marcar una mínima intervención: trazar una barra porosa³ en las raíces que se cruzan entre *fon* y ética (en la confusión etimológica de *ethos* y de *ikos*, ambos asociados por homofonía en -ético) y hacerlo con un propósito: abrir un intersticio para entender (escuchar) el umbral que se configura entre la singularidad de una voz poética y el común de una *voz de afuera* a la que se reconoce pertenecer. Se trata de un umbral donde esta escritura poética problematizará el habitar «literalmente» los sonidos en su extensión y en su resonancia.⁴ En consecuencia, cabe entonces reiterar que no se hablará aquí directamente de ninguna de las dos disciplinas superpuestas (la fonética, la ética), sino que se buscará aprovechar la imbricación para pensar cómo lo sonoro en la escritura de Juan L. Ortiz es una materialidad en continua res-puesta: una *res* —una *cosa*— puesta en resonancia común para responder a lo que Ortiz llama «el imperativo ético» (2020 II:265) de alivianar la lengua.

Pero ¿por qué, de dónde surge ese imperativo? Es algo que deberemos pensar y quizá no alcancemos a responder. Lo cierto es que esta pregunta no puede agotarse en el listado de determinados recursos retóricos, como por ejemplo y sobre todo: las aliteraciones y los valores mimofónicos (para decirlo con Genette, cf. 1976) de determinadas vocales y consonantes de la lengua. Esto ha sido estudiado, por ejemplo, por Marilyn Contardi (2020a:7) que lo postula con relación a lo que llama «la voz fuera del tiempo» en el texto «Liminar» (que abre el Volumen II titulado «Hojillas» de la última edición de la *Obra Completa*), como así también en su estudio «Sobre *El Gualeguay*», incluido en el Tomo II, en la sección «Lecturas» (Contardi, 2020b:666). Del mismo modo, hay que nombrar en esta línea de estudio y análisis el indispensable texto de García Helder (2020): «Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave» (en la misma sección «Lecturas» del Tomo II). Ahora bien, en este campo extendido de los estudios generales sobre lo sonoro en Ortiz: ¿acaso está todo dicho?, ¿están todos los caminos trazados? Eso parece. Muchos amigos, pocas amigas (las nombro: Marilyn, María Teresa, Juana, Tamara, Olvido) han trazado un mapa minucioso de esta poética. No obstante, hay que retomar lo que resuena, eso que Saer (en su texto titulado «Juan», incluido en el Tomo II) decía: en la poesía de Ortiz asistimos no solo a un trabajo estilístico sino también a una «moral» (Saer, 2020:661). Y agregar lo que García Valdés sostiene en su texto «Imprecación y plegaria» (el «Liminar» del Tomo I de la *Obra Completa*): la lengua de esta poesía es de una «extraña materialidad» hecha de ensimismamiento, falta de asertividad, suspensión del pensamiento (García Valdés, 2020:7). Además de retomar estas ideas, me gustaría que acompañen esta lectura (lectura que necesita alivianarse, al menos un poco, de referencias críticas no solo para que pueda emerger sino fundamentalmente también para poder —a lo Barthes— hacerle *justicia* a la *justeza* de una lengua poética que se despoja de toda certeza asertiva) algunas voces acaso marginales. Convoco el ya mencionado libro que Oscar del Barco dedica a la escritura de Ortiz (editado en Córdoba por la editorial Alción en 1996) en la especificidad de preguntas que proceden de lecturas filosóficas concretas.⁵ De este estudio, aquí se tomarán entonces las ideas que esboza entorno al «peso fónico» de la escritura poética, esto es: a la ecualización, balance o equilibrio que los sonidos de la lengua poética deben calibrar para escribir en la *intemperie sin fin*; y que en estas páginas se buscará a su vez leer en la respuesta a determinado modo de habitar esa resonancia de la *voz de afuera* que se experimenta siempre como *pertenencia*, nunca como *propiedad*. La propuesta de la *fon/ética* se sitúa, entonces, en ese juego de apertura de la voz en *pertenencia* a un exceso sonoro que debe, sin embargo, ser moldeado materialmente en la escritura poética. Y aquí tres voces amigas dictarán, a su vez, algunas otras *nociones, figuras, preguntas*: Marie Colmont, en traducción del propio Juan L. Ortiz; Beatriz Vallejos, en ocasión de unas conferencias donde nombra al «Patriarca» Ortiz; y Diana Bellessi, pensando justamente la pequeñez de una voz (la de la poesía) que a su vez es la voz del mundo.

Aunque ya ha sido dicho, cabe aclarar que esta cuestión de una «ética de la voz» —con toda su indeterminación— proviene de «Experimentum linguae» de Giorgio Agamben (cf. 2004), ahí donde el filósofo italiano declara que toda su reflexión sobre la voz humana habría formado parte de un proyecto de obra nunca escrita que se habría llamado «Ética, o sobre la voz». Ojalá el enigma de esta mención se vaya abriendo para nosotras que apenas tenemos una idea, surgida de la lectura de la poesía de Ortiz: la idea de que la voz pesa y que el trabajo de alivianarla responde a la experiencia de una pertenencia resonante con esa *voz de afuera*, resonancia que no

solo se expone o construye retóricamente como un paisaje sonoro sino que también se trabaja para habitarla como una comunidad extendida de la voz.

Agamben sostiene que «la manera en que pasa del común al propio y de lo propio a lo común se llama uso, o también *ethos*» (1996:19). Tomo esta cita (deliberadamente extraída de un planteo mayor del que no podré aquí dar cuenta) para intentar avanzar en la propuesta de la *fon/ética* en la escritura de Juan L. Ortiz, especialmente en lo que ya se adelantó respecto de su afirmación de la existencia de una *voz de afuera*. Ortiz menciona esta idea en conversación con Tamara Kamenszain y afirma lo siguiente: «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. Si los señores universitarios se dieran cuenta de eso...» (Ortiz, 2008:45). Es importante subrayar ese «también» de la cita de Ortiz, porque se avizora como una clave que permite pensar la necesidad del responder a esa pertenencia que se sabe excesiva. Si nuestra *voz también* es la voz de afuera, esa vibración resonante que producen las materias desarticula dos posibles experiencias: por un lado, coarta la mera contemplación mística, en la pretensión de una mudez (mística, etimológicamente, es hablar con la boca cerrada) que expone la saturación denegativa; por otro lado, inhabilita una descripción (pretendidamente) objetiva en la medida en que —en la frontera de lo sonoro— se abre otro tipo de enunciación: la interrogación en continuidad. En el *cómo habitar* ese exceso de la voz *en la voz*, se cifra la interrogación continua, el *fluir* de la pregunta que en la escritura poética de Ortiz llega a *desbaratar el paradigma de la aserción del lenguaje* (para decirlo con Barthes, cf. 2005). Ya lo sabemos: en Ortiz, la lengua y sus sonidos se vuelven todo interrogación y ese tono —o mejor: esa tonalidad— se impregna en la materia fónica y nos obliga a aprender a pronunciar todo de nuevo, a poner nuestras bocas en constante tensión interrogativa, así como decía Nancy (cf. 2013) que la poesía está en acto: como un animal agazapado, como un resorte en compresión.

La presión que la interrogación constante le hace a los sonidos de la lengua ortiziana parece estar dada en la extensión de los versos que surcan la página en un tipo de pregunta singular: como no presenta indicios de su inicio, por la clásica ausencia del signo ortográfico de interrogación inicial, paradójicamente por eso parece no tener fin. Si saber dónde comienza la pregunta, el signo final obliga a leer todo de nuevo, a recomenzar, a tensionar la lengua en la tonalidad de la interrogación. Esto conduce menos a la debilitación de la voz que a la asunción plena de la resonancia de los sonidos y de las voces, ahí donde —en palabras de Agamben— «algo como un *ethos* y una comunidad se vuelven posibles» (2004:221). En la puesta en interrogación continua de la lengua es posible postular una lingüística singular, en la medida en que este modo de concebir la lengua (desviada de la aserción) hace temblar toda función nominativa del lenguaje (ya sea por imitación, ya sea por convención). Poner toda la lengua a inter–rogar será pues un gesto que pide ser pensado en una dimensión mayor, ahí donde la *fon/ética* se emplaza en una lingüística *otra*: el común de una lengua se abre a la continua oscilación de la interrogación en una red sonora comunitaria donde la materia fónica se abre a una ética de la respuesta.⁶

En este sentido, es interesante traer a esta escena una idea de Marie Colmont, perteneciente a su texto «Vivaques» y en traducción del propio Ortiz: «No hablemos; ¿para qué agregar una voz humana a este concierto? Todo cruje, todo chirría, todo se mueve bajo las hojas (...) Y nosotros vamos, atentos, en pleno acuerdo con todos nuestros sentidos con esta vida sorda» (Colmont, 2015:27). La cuestión aquí no es el problema de (la posibilidad de) lo decible sino el cuidado de

no agregar sonido a lo sonoro, ya que la vida *en la naturaleza* no es muda ni inarticulada, sino que abre un mundo sonoro *singular* que acusa la insuficiencia de las clasificaciones. Se trata de una voz *otra*, de *afuera* y *también* nuestra, que pide una *fon/ética* específica: que sepa calibrar la voz de manera tal que resuene su pertenencia sin estridencias. Acaso algo de esto podemos leer en el poema «Lluvia» (Ortiz, 2020 I:77), poema donde se reconoce una «voz del agua» en la que es necesario suspenderse, dormirse, abandonarse. Esa «voz querida», una voz «que cierra el mundo», es la que vibra en una boca que se abre a la resonancia. Toda esta escena pareciera que podría ser oída también como un caso de voz *media* (eso que Barthes —1994:31—) rescataba para pensar el ejercicio de escribir): ni totalmente activa ni absolutamente pasiva, esta *fon/ética* pone la voz en la voz, y lo hace en un estado de sus-pensión: pende pasivamente de la pertenencia y su sonido activamente puede ser una resonancia hecha de pura boca abierta (así como suenan las vocales: sin aparente articulación fónica).

De este modo, la escena de la escucha resonante se amplifica, la pertenencia de las voces se condensa, la lengua inter-rogada se abre y se tensa (se *tonsura*, podría decirse en *trilceano*).⁷ Vallejos, Beatriz, la voz poética que quizá ecualiza con mayor afinidad y afinación la lengua orticiana, tiene una pregunta para sumar a este concierto de incertezas: «¿quién no escucha esa voz secreta que murmura en las ramas?» (Vallejos, 2012:285). Para no detener el río interrogante, podríamos preguntarnos también nosotras: ¿de quién es esa voz secreta? Y más aún: ¿de dónde proviene la continua tentación de pensar en la propiedad de la voz? Estas cuestiones sin dudas se amplifican en un poema como «Sobre los montes» (Ortiz, 2020 I:118-119) donde se escenifica la escucha de un canto, un canto que se nombra en singular pero que condensa una pluralidad sonora formidable: todo canta, monte, aire, cielo, ríos, árboles, agua, pájaros, flores (y aquí es interesante también leer el poema «En la noche un ruido de agua» (138) donde se introduce la diferenciación entre ruido y canto: no es ruido el del agua, es un canto que pide ser escuchado; un verso dice: «¿Ruido? Escuchad el canto»).

Todos estos sonidos arman un concierto que «concierta el paisaje» (119): lo que parece nombrar esa certidumbre sonora no es una supuesta certeza de lo decible sino la extensión de una determinada red *fon/ética*⁸ que se teje entre todas estas «vidas secretas». Es una escena que vemos reiterarse, por caso, en «La noche en el arroyo» (208): aquí, se responde a la «voz innumerable y tenue» de las orillas, no sin antes pasar por la pregunta que, aunque se sepa que no se debe agregar voz a lo sonoro, aun así no puede dejar de formular: «De qué es la voz de la noche?». Lo concertado de esta escucha no deja de exponer la resonancia múltiple de esa voz de afuera que se concibe como noche, agua, flor, orilla, temblor. El canto pide canto: «Cantemos, cantemos» (265) es el poema de este eco sonoro que suena como voces en canon que cantan en concierto con los animales y las cosas. Es una escena quizá de «habla franciscana», como dice Ortiz en el poema «A la orilla del arroyo» (325), un habla extendida que procede por *fon/ética*: sin la arrogancia de supuestos préstamos de voz, pero tampoco sin la ingenuidad de la postulación de una suerte de panlengua en la que todos los seres —humanos y no humanos— se comunicarían. ¿Hay contradicciones? Sin dudas. Y también hay contracciones, estremecimientos de una voz cuya interrogación se vuelve por momentos espasmódica. Quizá este sea el caso del poema «¿Qué quiere decir?» (292-293), donde todo se vuelve signo que parece pedir una referencia (o mejor, una remisión), obturándose por momentos la experiencia de la resonancia. Aquí hay un «desconcierto sin nombre», y la intención de significar se impone como urgencia, acaso también como imposibilidad.

Porque en esta escena el concierto de la *voz de afuera* parece retraerse hacia la tensión del sufrimiento humano, ese anochecer en el que se sabe cuáles son las existencias que quedan del lado oscuro del dolor. Quizá a esto también se refiera el poema «Ah, amigos, habláis de rima...», donde aparece mencionada la *intemperie sin fin* en la que resuenan «llamados sin fin» (432).

Ahora bien, el imperativo ético del que hablaba Ortiz y que nosotras acá proponemos pensar en el umbral de una *fon/ética*, no solo tiene la exigencia de no agregarle voz a la voz, sino también de preparar el instrumento de ecualización para una escucha especial. En el poema «Y déjanos pasar...» (138) se habla de la necesidad de un oído que no solo sea *sutil*, sino que además se muestre *sereno*: habría entonces que calibrar ese instrumento, así como se temple una cuerda, poniéndola en una tensión sonora *justa* para lo que el poema llama «la resonancia profunda». Podría decirse que esta es la tarea de la «pequeña voz del mundo» que Diana Bellessi (cf. 2011) postula como la voz específica de la poesía, esa voz que sería la *voz del mundo* en la *voz del poema*, pero no sin antes ser toda escucha. Esa voz que «el poeta *crea* su voz» no le pertenece, sino que «vuelve a casa, al cauce profundo del río donde la voz del mundo canta» (Bellessi, 2011:14). Esa voz tiembla y hace temblar, canta y hace cantar; y así, en la tarea de prepararse no solo para cantar sino también para escuchar, la resonancia de la *voz de afuera* o *voz del mundo* nos pertenece con la misma intensidad con la que nos hace pertenecer.

Saberse parte, sin agregar voz. Insistamos: qué si no una *fon/ética* podría responder a esa exigencia. Para avanzar sobre este punto, recordemos la consideración del *peso fónico* de las palabras que del Barco observa en Ortiz:

Se trata de puntos fónicos cargados que existen en y por su pertenencia al acto poético. Estos puntos no deben considerarse de ninguna manera como si fueran puntos ontológicos originales que a *posteriori* se armarían en una forma, sino que la forma y los puntos se copertenecen. Habría que pensar más bien en un conjunto que se brinda como una gracia. (2015:10-11)

Del Barco sostiene que no habría una ontología previa para esos «puntos fónicos»; y que la gracia que acontece en la experiencia poética no solo que no es ajena sino que es co-perteneciente a la materia fónica en la que se da: no hay nada previo a las palabras del poema. En una suerte de balanza donde se calibra el peso fónico de la voz, la escritura poética ortiziana puede dar cuenta de otro rasgo de su lingüística singular que entiende la lengua en un *entre* la mimología y la convención. Ni mera imitación ni pura convención, la lingüística ortiziana se actualiza en el acto de escritura, pero no hace de la letra un mero terreno fértil de onomatopeyas, imitaciones verbales y/o simbolismos oblicuos (el ejemplo por antonomasia de este simbolismo sería la aliteración de la /l/ como mimofonía de lo líquido)⁹ como tampoco deja sin discutir la mera convención que organiza los sonidos en una determinada fonematicidad de la lengua. La lingüística ortiziana parte de una experiencia de resonancia sonora, una red de sonidos en concomitancia, y abre la posibilidad de una *fon/ética* para un *ethos* sonoro extendido. La pregunta no será solo cómo escuchar y hacer resonar esos signos sonoros indescifrables de la *voz de afuera* sino sobre todo cómo compartir la escucha, cómo habitarla, cómo hacer de la lengua un elemento sólido que, aun así, flote. Una materialidad sonora extraña es la que aquí se cifra, una escritura que nos invita a pensar en una poética, sí, pero sobre todo en una lingüística, en un modo de concebir la lengua en un enclave de la voz: la voz poética está inserta o emplazada en la voz de afuera, ese territorio con

el que comparte la dimensión sonora pero que se sabe otra en su pequeñez, sus posibilidades articulatorias y su potencia fónica.¹⁰

Quizá sea ese el motivo por el cual el uso del (adverbio de) modo «literalmente» va incrementándose en esta escritura, logrando aparecer con más insistencia en el último libro, *La orilla que se abisma*.¹¹ ¿A qué responde esta necesidad de aclarar el modo adverbial *a la letra* en el que se está enunciando? ¿Es un modo —un uso— que funciona como la *carta robada*, vale decir, que esconde lo que está indefectiblemente expuesto y/o viceversa? ¿O también, en consonancia, cabría leerlo como una lítote, vale decir, como esa figura que va negando lo que en realidad afirma y/o viceversa? ¿O incluso cabría pensar en ese «literalmente» un uso pleonástico donde la letra *a la letra* marca su redundancia como un grado cero de la predicación? Reformulemos, insistamos: ¿qué necesidad fon/ética tiene el uso o la manera de «literalmente»? En esa voz de afuera, en esa intemperie, el lenguaje se abre hacia una zona que no parece ser de no-significación o de falta de sentido, sino de una dimensión que expone la resonancia del canto y así pide la afinación tanto de la voz cuanto del oído: a la voz, para que sepa responder —sin apropiación— a la pertenencia de la voz de afuera; al oído, para que sepa templarse en la serenidad vibrante de su escucha. De este modo, la lingüística orticiana parece dejar los signos a la intemperie insistiendo en la literalidad y así lograr que la lengua inter-rogativa oscile, se abisme de orilla a orilla y no por eso pierda la ecualización fon/ética que la resonancia profunda pide.

Puede decirse entonces que en esta *fon/ética* se abre una forma de vida *otra*: hay con-fluencia, cuerdas de voces que suenan al unísono y *a la letra*. Podríamos usar todas las palabras de todos los idiomas para intentar decir que la poesía no se agota en lo dicho ni la ética se cumple en sus enunciados; y aun así, cada vez que hacemos la experiencia de leer la poesía orticiana, el lenguaje tiembla y todos los signos emergen para responder a la comunidad extendida de la voz.

Notas

1 Usar el «nosotras» no solo responde a motivos propios de políticas lingüísticas, ya que en este caso también refiere a una situación específica: saberme acompañada de una interlocutora invaluable, Franca Maccioni, a quien agradezco mucho su escucha y su lectura y de quien recomiendo sus artículos sobre la poética de Juan L. Ortiz en el marco de su trabajo actual sobre configuraciones estético-políticas del río Paraná.

2 Hacer un *corpus* es un gesto, o quisiera que acá lo sea, no de procedimiento estrictamente metodológico, salvo que por método siempre entendamos aquello que Barthes manifestaba en el inicio de *Cómo vivir juntos*: que si aceptaba hablar de *método* solo lo haría en términos de ficción, a lo Mallarmé, esto es, como lenguaje que se refleja en el lenguaje (Barthes, 2005:45). Entonces sí: configurar un *corpus* es un gesto ficcional, o sea: que moldea una materia, imagina sus rasgos, proyecta sus figuras. Para saber hay que imaginar, repitamos el *leitmotiv* didi-hubermaniano; y lo hagamos para proponer un *corpus*,

uno posible entre tantos otros, de la obra poética de Ortiz para leer las insistencias que estas páginas expondrán. Lo consigo en esta nota al pie del texto (casi como una primera orilla que se ondula) no porque responda a algún preconceito de marginalidad o de futilidad del *corpus*, sino porque hacer que el *corpus* habite este margen es un modo también de responder a la urgencia de la declaración de los materiales, decir su contingencia y dar cuenta de la singularidad de quien lo configura. Podrían ser otros poemas los elegidos, sí. Podría no haber selección de poemas, también. Podría la selección estar guiada por otro tipo de propósito, claramente. Incluso más: el *corpus* podría estar declarado en el *cuerpo* del texto. El gesto de mostrarlo aquí no quisiera pasar por ningún tipo de bizantinismo o desconocimiento de las convenciones sino, antes bien, asumir el lugar de la singularidad (¿insularidad, a veces, también?) en lo que llamamos *investigar*. Es por lo antes dicho que a continuación se listarán los poemas que han suscitado *esta* lectura y

no otra (en cada caso, se consignan con los números de página correspondientes al volumen I de la *Obra completa* editada en 2020): «Lluvia» (*El agua y la noche*:77); «Sobre los montes...» (*El alba sube...*:118-119); «Y déjanos pasar...» (*El ángel inclinado*:138); «En la noche un ruido de agua...» (*La rama hacia el este*:151); «La noche en el arroyo» (*El álamo y el viento*:208); «Cantemos, cantemos» (*El aire conmovido*:265); «¿Qué quiere decir?» (*La mano infinita*:292-293); «A la orilla del arroyo» (*La brisa profunda*:324-325); «Ella» (*El alma y las colinas*:385); «Ah, mis amigos, habláis de rimas...» (*De las raíces y del cielo*:431-432); «Toda la dulzura del mundo» (*El junco y la corriente*:475-476); «Me dijiste:» (*La orilla que se abisma*:704-708). El armado responde a un poema por libro, pero saltando *El Gualaguay*, gran salto que se hace menos aquí por voluntad de exclusión que por experiencia de abismo en su lectura. Con todo (y aunque quizá finalmente no se citen todos estos poemas) mostrar este armado no busca ser eficaz (¡como si fuera posible seguir los meandros de un río!) sino solo exponer la materia poética ortiziana *desde, con y hacia* la cual estas páginas intentarán armar su ficción fon/ética. Por último, en ejercicio de la mayor con/sonancia posible, hice una lectura continuada de los poemas elegidos para quien guste oír. Esa *puesta en voz*, noción que todas aprendimos de Ana Porrúa, es tan indispensable para mi trabajo como la escritura y el desarrollo de las ideas: <https://drive.google.com/file/d/1pia2SxPH9OdAKneUIEzRogtOgnow-1DE/view?usp=sharing>

3 Menos como marca remanida de cierto gesto deconstruccionista que *solicitaría* la gramática toda (gesto del que quizá será mejor ya prescindir), trazar una barra en *fon/ética* quisiera aquí, más bien, evocar la barra porosa barthesiana, sí, pero también la barra de intervención libertelliana: la barra del signo, la barra del bar, la barra que adjunta y separa (y/o) pero no sin exponer el trazado de un umbral.

4 «Literalmente» será un adverbio que veremos aparecer con frecuencia, no sin asombro para esta lectura, hacia el final de la escritura de Ortiz, especialmente en último libro *La orilla que se abisma*. Volveremos sobre ello más adelante.

5 Este libro es pocas veces citado, o es citado desde críticas que parecen tergiversar su propósito y le piden lo que no se ha propuesto hacer en nombre de cierta *corrección* interpretativa. Me refiero específicamente a la crítica que realiza Páez (2013:26 y 27), quien lee en el trabajo de Del Barco una paráfrasis de los poemas, no sin manifestar lo que considera

«errores», «cuestiones inaceptables» y «equívocos», todo realizado desde un sistema de valoración específico (sistema que opera desde un modo similar a «lo verosímil crítico» que Barthes (1972:8) exponía en *Crítica y verdad*: en pos de una serie de *valores* críticos —que sobre todo critican lo que valoran como desconocimiento, generalización o descontextualización del objeto de lectura— buscan dismantelar e invalidar una determinada *escritura de una lectura*). Más allá del ejemplo que traemos, y con la única intención de seguir pensado cómo habilitar e inventar modos singulares de leer, creemos que este tipo de críticas equivocan la exigencia que se le pide a un trabajo, mucho más cuando en la especificidad del texto de Del Barco tanto su propósito cuanto su modo de leer son expuestos y desarrollados largamente. En el artículo previo que retomo en esta ocasión para continuar mi lectura (cf. Milone, 2018) expuse lo que entiendo es la *operación* delbarqueana de lectura de Ortiz, operación que asume que «la poesía no se comprende, a la poesía se accede, no para comprender sino para salir de la comprensión» (del Barco, 2008:195). En este sentido, esta lectura procede desde la idea inicial de que la poesía no pide análisis o método de interpretación sino *entrega y abandono*. Se puede no estar de acuerdo con este modo, ciertamente; pero pedirle que haga algo que no se propone es, al menos, extraño. Del Barco abiertamente propone y realiza una lectura que combina una reflexión de corte filosófica vinculada a la *gelanssenheit* heideggeriana (serenidad del pensamiento ante el poema) con otra de corte ético del *otro modo que ser* levinasiano (que asume la suspensión de la propiedad del lenguaje y la razón ante ese «algo» que acontece *en y por* la poesía). Con la premisa de «dejar ser» al poema, justamente lo que se evita es la posibilidad (o, incluso, la exigencia) de una *interpretación correcta*; y se habilita una *lectura* que se reconoce falible y aproximativa.

6 Continuaremos indagando esta cuestión con algunas ideas de Virno (2013), sobre todo cuando sostiene que quien pregunta adquiere una actitud de *espera* ligada al estado de indeterminación en el que se encuentra el sentido en los enunciados interrogativos.

7 La referencia es al poema XXV de *Trilce*: «Y la más aguda tiplisonancia/ se tonsura» (Vallejo, 2007:45). Es por demás interesante la vinculación que puede establecerse entre Vallejo y Ortiz. Alzari (2009) ha dado unas pistas para pensar esta relación, no sin mencionar la «fonética personalísima» del poeta entrerriano.

8 Una «red melódica» se menciona en varias ocasiones, específicamente en el poema «En la noche un ruido de agua» de la selección aquí propuesta (Ortiz, 2020 I:151).

9 ¿Cuánto habremos de remarcar la importancia de la *ele* en esta inconmensurabilidad que es la poesía de Ortiz? Por un lado, está la *ele* tomada como fonema /l/ en el análisis de sus valores expresivos de «sugentes resonancias» (Contardi en Ortiz, 2020 II:11) y «sonoridades cristalinas» (Helder en Ortiz, 2020 II:700); por otro, está la *ele* tomada por la inicial del nombre no pronunciado más que en su letra inaugural, movimiento que (según Santiago Perednik, 1997:58) da cuerpo al mito: *Juanele*. Según Perednik, nadie nombraba así al poeta en Entre Ríos, sino con un «Juan Ortiz» a secas. Y pienso que no decimos lo que decimos en vano ni quizá todas las metáforas estén muertas para siempre: digo *Juan-Ortiz-a-secas* y pienso en dónde quedaría lo líquido de la *ele*. Incluso más: si acaso es posible imaginar una sequedad orticiana. Sin lo líquido, sin *Juanele*, ¿qué queda? En mi caja de herramientas está el inconfesable «control f» y la búsqueda de la palabra «líquido» (así: adjetivo, masculino) arroja solo algunas pocas menciones en toda la obra, por ejemplo: en el poema «El silencio del otoño» del libro *El álamo y el viento*, donde se menciona «un más allá líquido sumergible»; también en el poema «Sentí de pronto» del mismo libro, cuando dice: «hacia un celeste que es apenas líquido»; o en el texto «El vagabundo» de *Los amigos* donde menciona un «azul líquido». Las escasas menciones literales me conducen a pensar lo líquido *literal* como

mayormente *lateral*, o sea, confirmando la doble vía de la *ele*: como un valor mimofónico dado a una letra y como un aura mágica dada a una figura. Acaso importe menos la sustracción (imposible) de lo líquido (toda la poesía orticiana rebalsa de ríos) que la imaginación de su falta *literal*: ahí hay algo (¿un remanso?, ¿un vórtice?) para seguir pensando.

10 Quién sabe si aquí toda esta idea de una lingüística específica orticiana no estaría funcionando al modo en como Saussure veía sus famosos anagramas: con una «preocupación fónica» de la que no podía ahorrarse la duda de si se trataba de una fuerza inmensa o de un vacío engañoso. «¿La materialidad del hecho puede ser atribuida al azar?» (Saussure en Starobinski, 1996:113): esta pregunta cifra toda la potencia de una *idea*. En este campo fónico, Saussure se debatía entre una suerte de fe y la probabilidad del conjunto. Nosotras nos identificamos con este gesto de insistencia en la lectura y de intensidad interpretativa. Es a ese gesto que responde claramente la selección de poemas realizada. La propuesta de que cada poema elegido exponga y ratifique lo que pensamos es la clave de la *fon/ética*: un modo de entender la materia fónica, sí, en el enclave de la voz poética con la voz de afuera pero en el marco ampliado de la concepción de la lengua en tensión inter-rogativa.

11 Véanse, por caso, el v. 55 del poema «Ah, miras tú también...»; y los vv. 26 y 171 del poema «Ah, miras el presente...». No podemos responder en este momento si la cuestión del «mirar» es una casualidad o una clave.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Pre-texto.
- Agamben, G. (2004). Experimentum linguae. En *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (pp. 213–222). Adriana Hidalgo.
- Alzari, A. (2009). Juan L. Ortiz a través de César Vallejo: poesía, revolución y sensibilidad». *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Celarg. <http://www.celarg.org/trabajos/alzari.pdf>
- Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Siglo XXI.
- Bellesi, D. (2011). *La pequeña voz del mundo*. Taurus.
- Colmont, M. (2015). *En la naturaleza*. EDUNER.
- Contardi, M. (2020a). Escuchar la voz que está fuera del tiempo. En Ortiz, J-L., *Obra Completa*. Tomo II. Ediciones UNL.

- Contardi, M.** (2020b). Sobre *El Gualeguay*. En Ortiz, J.-L., *Obra Completa*. Tomo II. Ediciones UNL.
- Del Barco, O.** ([1996]2015). *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*. Alción Editora.
- Didi-Huberman, G.** (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G.** (2010). *Ante la imagen. Preguntas formuladas ante los fines de una historia del arte*. CENDEAC.
- García Helder, D.** (2020). Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave. En Ortiz, J.-L., *Obra Completa*. Tomo II. Ediciones UNL.
- García Valdés, O.** (2020). Imprecación y plegaria. En Ortiz, J.-L., *Obra Completa*. Tomo I. Ediciones UNL.
- Genette, G.** (1976). *Mimologiques. Voyage en Cratyle*. Édition du Seuil.
- Milone, G.** (2018). Una Alborada Desconocida. Juan L. Ortiz por Oscar del Barco. *Gamma*, XXIX(60), 90-102. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/grammar/article/view/4562/5768>
- Nancy, J.-L.** (2013). Hacer, la poesía. *Badebec*, 3(5), 155-163. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/60>
- Olson, Ch.** (2013). Verso proyectivo. En Muschietti, D (comp.). *Traducir poesía. La tarea de repetir en otra lengua* (pp. 369-384). Bajo la Luna.
- Ortiz, J.-L.** (2008). *Una poesía del futuro. Conversaciones con J.-L. Ortiz*. Mansalva.
- Ortiz, J.-L.** (2020). *Obra Completa*. Ediciones UNL.
- Páez, R.** (2013). *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Mansalva.
- Perednik, S.** (1997). Juanele y Ortiz. *Xul. Signo Viejo y Nuevo*, (12), 58-65.
- Starobinski, J.** (1996). *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Gedisa.
- Vallejo, C.** (2007). *Trilce*. Losada.
- Vallejos, B.** (2012). *El collar de arena. Obra reunida*. Ediciones UNL.
- Virno, P.** (2013). *Saggio sulla negazione. Per una antropología linguistica*. Bollati Boringhieri.

La poesía de Juan L. Ortiz y lo inapropiable

CLELIA MOURE Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina / ORCID 0000-0002-0097-605X /
cimoure@gmail.com / cimoure@mdp.edu.ar

Resumen

El artículo explora la condición enigmática de todo discurso poético anclada en la tensión irreductible entre significado y significante. En esa indagación se realizará una lectura, por fuerza muy incompleta, de la obra del poeta entrerriano Juan L. Ortiz poniendo el acento en la negatividad propia de su poética, concibiéndola como una obra crítica que indaga sobre los límites de la conciencia, de las posibilidades de la propia escritura. La poética ortiziana *sabe* y asume la distancia y la desposesión que marcan su decir. Indagaremos el espacio de esta tensión cartografiando algunas de sus operaciones.

Palabras clave: enigma poético / tensión / negatividad / obra crítica / desposesión

The poetry of Juan L. Ortiz and the inappropriable

Abstract

This paper explores the enigmatic condition of poetic discourses caused by signified and signifier's tension. The reading emphasizes the negativity in the poetry of Juan L. Ortiz, which will be conceived as a critical work that investigates the limits of consciousness and the possibilities of poetic writing itself. His poems know and assume the distance and dispossession of poetic writing. Likewise, this lyrical corpus presents a speaker in tension with the evoked landscape. In this paper we will map some poetic operations to search the literarial space of this tension.

Key words: poetic enigma / tensión / negativity / critical work / dispossession

Recibido: 4/4/2022. Aceptado: 11/7/2022

Para citar este artículo: Moure, C. (2022). La poesía de Juan L. Ortiz y lo inapropiable. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0084 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0084



Ráfaga del vacío, del abismo,
que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna
y vuelve los caminos arroyos helados hacia la nada.
Ráfaga del vacío, del abismo.

Visos, todo, visos sobre la gran sombra!
Juan L. Ortiz. «Ráfaga del vacío...» (De: *El alba sube*)

Introducción. Una sabiduría del enigma

El enigma de todo significar se aloja en la irreductible tensión entre significado y significante. El discurso poético nos recuerda como ningún otro esa diferencia insalvable. No obstante y con una tenacidad digna de mejor propósito, nos esforzamos por descifrar, por encontrar la clave del poema, por desentrañar su sentido último y único. La poesía de Juan L. Ortiz nos advierte y nos alecciona acerca de esa pretensión inútil. Hay en su escritura una distancia sostenida poderosamente entre el sujeto y el objeto de la enunciación, entre el poema y el mundo, entre el lenguaje poético y lo que llamamos «realidad», sea el paisaje, los hombres, mujeres y niños que habitan la poesía de Ortiz o la inasible experiencia que ella evoca. Lejos de disolverse en la escritura, dicha distancia la sostiene y la hace posible. Percibimos la negatividad propia del enunciado poético, esa potencia que interroga y asedia las condiciones de posibilidad del poema, los límites de la conciencia que lo enuncia y también de la conciencia que lo explora. No existe en el enunciado poético —no podría darse— el equilibrio final o la instancia tranquilizadora de la síntesis por vía unitiva; no hay fusión mística del yo lírico con el paisaje.¹ Rechazo ese camino interpretativo porque implica reponer consoladoramente las certezas ya muy envejecidas de la metafísica occidental, pero sobre todo, porque implica desoír la tensión instalada en el espacio del poema.²

No obstante y sin contradicción, la poesía de Ortiz tiende incesantemente al conocimiento del paisaje evocado, de la humanidad disuelta o diseminada en ese paisaje; indaga en la condición y el sentido de la existencia con una sed de comprensión infatigable, expresada en la interrogación cuyo signo solitario cierra tantos poemas sin que podamos adivinar dónde comienza. Ansias de conocimiento y desposesión del objeto son dos líneas de fuerza en tensión que atraviesan cada uno de sus poemas. Me propongo a continuación justificar estas afirmaciones que se me han impuesto en la lectura de la poesía de Ortiz desde que comencé a leerla, hace ya muchos años.

La mencionada tensión (entre significado y significante, entre ansias de conocimiento y desposesión radical de lo contemplado y enunciado, entre el poema y su objeto) cobija otra enorme cuestión problemática:³ la condición del sujeto en la enunciación poética. Los pronombres de primera persona y los verbos conjugados en primera eluden, siempre, en todos los casos, la deixis. No señalan a nadie que sea «exterior» a ese discurso; el yo del poema no puede ser homologado al yo autoral, y aunque lo demos por sabido, aunque no parezca posible a estas alturas del siglo seguir discutiendo esta cuestión aparentemente saldada en nuestros debates críticos, no obstante, muy a menudo se pasa por alto como si no existiera la dialéctica de identidad y diferencia que domina siempre la relación entre el yo de la escritura y el yo autoral.

Indisociable de estos debates se impone otro, más antiguo aún: la «vieja querrela» entre poesía y filosofía, de la que ya Platón hace historia en *República*.⁴ Afirmo que en Juanele hay *pensamiento*

del paisaje, de la humanidad, de la injusticia, del abismo y de la sombra que penetran la vida. Hay tensión crítica en la poesía orticiana: entendemos por crítica aquella actividad que —comprometiendo todas las facultades mentales— indaga sobre los límites de la conciencia, se enfrenta a ellos e interroga las condiciones de posibilidad de lo que observa y de sus propias estrategias de observación. Veremos de qué manera cada poema le da la espalda a la tradición hermenéutica que exige el desciframiento del sentido. La poética orticiana desconoce dicho imperativo hermenéutico porque conserva el misterio como su bien máspreciado⁵ y lo protege de toda posesión —siempre imaginaria— de su objeto. El poema *sabe* y asume la distancia y la desposesión que marcan su decir. Indagaremos en el espacio de esta tensión cartografiando algunas de sus operaciones.

Tal vez no sea del todo innecesario señalar que esta constelación de problemas es decisiva para nuestra comprensión del habla poética (la de cualquier autor pero en particular la de Ortiz) por cuanto allí, en el espacio abierto por la distancia siempre sostenida y la desposesión del mundo evocado, insiste el sentido. Y sin la insistencia del sentido, no habría poema.

Un canto desposeído

Elijo un poema de *El alba sube...* (cuyos primeros cinco versos elegí como epígrafe de esta reflexión) para comenzar a indagar en el conjunto de problemas que me he propuesto explorar sin eludir su dificultad, y sin negar su condición intratable que desafía los hábitos de nuestro pensamiento y los protocolos de nuestro trabajo académico.

Ráfaga del vacío...

Ráfaga del vacío, del abismo,
que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna
y vuelve los caminos arroyos helados hacia la nada.
Ráfaga del vacío, del abismo.

Visos, todo, visos sobre la gran sombra!

Ah, y mis hermanos, mis hermanos sedientos,
sobre cuyas espaldas se edificó la belleza,
y florecieron todas las gracias que sonrieron a los otros
los otros que no sintieron nunca
el perfume de sangre de las fragilísimas flores...
Mis hermanos esforzándose por saludar a la aurora!

¿Será esa belleza nueva,
la belleza que crearán ellos,
esa belleza activa que lo arrastrará todo,
un fuego rosa contra el gran vacío,
o el viento que dará pies ágiles a la mañana,
sobre esta enfermedad aguda, terrible, de la sombra?
(Ortiz, 2020:98)

El poema invita a ser releído, por cuanto su lectura está regulada por la insistencia de un sentido que no puede ser capturado, que fluye en un movimiento incesante, sin configurarse nunca según las exigencias de la lengua no poética (o de la lógica del habla, diríamos con Kristeva),⁶ sin disciplinarse ni caer bajo los imperativos del lenguaje comunicativo y socialmente determinado, aunque inscribiéndose en él.

No cometeremos la torpeza de creer que sabemos *qué es* el vacío, el abismo o la sombra en la poesía de Ortiz. Sí volveremos amorosamente a sus poemas y nos enfrentaremos a la ráfaga del vacío, del abismo, que nos obliga a formular de nuevo la pregunta final, y a participar de la sed de conocimiento que el poema no puede calmar: «¿Será esa belleza nueva/ la belleza que crearán ellos,/ esa belleza activa que lo arrastrará todo, (...)». No tenemos respuestas, sí habremos de insistir en la búsqueda: «un fuego rosa contra el gran vacío,/ o el viento que dará pies ágiles a la mañana,/ sobre esta enfermedad aguda, terrible, de la sombra?». Si aceptamos que el poema, como obra crítica, indaga sobre los límites de la conciencia y de las posibilidades de lo real, no deberíamos pedirle que responda a sus propias preguntas, por cuanto el texto poético tiene por contenido algo que no se encuentra en él.

Algo similar acontece en el primer poema de *El ángel inclinado*: «Fui al río...»

Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.

Regresaba
—¿Era yo el que regresaba?—
En la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!
(Ortiz, 2020:123)

No hay posibilidad de poseer el objeto que el poema nombra, y al mismo tiempo el río atraviesa al sujeto: doble desposesión que desconoce tanto las relaciones de pertenencia como las de identidad. Esa es la manera de vincularse el poema con el río, el modo de estar el río en el poema, el sujeto extasiado y perdido en la contemplación del río, en una enunciación siempre a distancia del paisaje evocado. Coincido, en este punto, con lo afirmado por Olvido García Valdés en el texto liminar de la edición citada, la más reciente de la *Obra completa* de nuestro autor:

Un diálogo consigo mismo, la palabra poética desenvolviéndose en preguntas, en el titubeo y la incertidumbre, en la necesidad y el no saber. Leer a Juan L. —leer poesía— implica la sensación de perdersnos, de no ver ya cuáles son los referentes; el hilo del sentido se devana y se entrelaza con otros, se enreda, lo perdemos, perdemos pie, y hay que aceptar esta pérdida del yo lector para poder acceder, entrar en la propuesta del poema. (García Valdés, 2020:7-8. Énfasis en el original)

El mundo es lo inapropiable y el poema se encarga de resguardar esa inapropiabilidad como su condición necesaria, por cuanto ese y no otro es el fundamento del habla poética. Hay en ella un goce dilatorio,⁷ un deseo nunca colmado de conocimiento, y una negación inevitable de aquello que se nombra. Esa negatividad le es propia, y funda el enigma de su decir.

A propósito quiero citar una excelente entrevista publicada en *Diario de Poesía* (en rigor se trata de un montaje de varias entrevistas publicadas entre 1969 y 1978, una de ellas realizada por la poeta Juana Bignozzi). Interrogado acerca del agobio que sin duda debería provocarle su empleo público en el Registro Civil, Ortiz afirma:

«Ya lo dijo el Dante (...) puedo estar en el lugar más inhóspito pero yo sé que está el sol de Dios, la luz de Dios...». El interlocutor replica asombrado: «¿Quiere decirme usted que tuvo nada menos que su sol de Dios?». A lo que el poeta responde: «Algo parecido que no puede llamarse para mí Dios, pero estaba la luz, estaba el paisaje, estaban muchas cosas. Una hierbita, un insecto, una mujer o un niño». (Ortiz, 1986:12)

Hay una inmanencia radical en la enunciación poética de Juan L. Ortiz. Eso «que no puede llamarse para mí Dios» actúa, como el Dios de Spinoza, en la sustancia misma del mundo, de su dinámica incesante y de su infinito poder de afección y de composición. En la misma entrevista leemos:

no veo en el paisaje, como Sartre dijo muy bien, solamente paisaje. Veo, o lo trato de ver, o lo siento así, todas las dimensiones de lo que trasciende o de lo que diríamos así, lo abisma. Es decir, la vida secreta por un lado y la vida no sólo con las criaturas que lo habitan o lo componen sino con las otras cosas con lo que está relacionado no solamente en el sentido de las sensaciones, diríamos. (12)

Un discurso que se tensa al extremo para tratar de decir lo que acontece en el poema: la vida en composición maquínica⁸ no solo con las criaturas que habitan el paisaje sino «con las otras cosas con lo que está relacionado»; el poema se acopla con un infinito campo de inmanencia cuyo devenir involucra a todo lo existente.

Acerca de algunos términos muy reiterados en su obra, como el sustantivo «luz», el poeta también vacila y no obstante acierta en la intuición de su propio hacer: «La sombra supone la luz. No es posible la existencia de una sin la otra. Están dentro de movimientos que los superan

a ellos mismos». Cuando se refiere al sustantivo «ángel» declara: «Es una manera de nombrar lo innombrable» (13)

En esa sabiduría del enigma se produce e insiste el sentido del poema orticiano, que evoca el paisaje amado (y todo lo que en él se mueve y se diluye) sin poseerlo nunca.⁹ El vacío, el abismo, el infinito, la sombra que arrecian insistentemente en su escritura nos envían a esa múltiple tensión y a ese deseo de conocimiento siempre diferido. Dice a propósito el poeta: «En lo individual, la insistencia para mí, ahora, en lugar de hacerme sospechoso de monotonía, me afirma en algo que está más allá de la conciencia» (12).

Las cosas últimas y secretas no se presentan como pura cifra oscura y silenciosa, puesto que ellas son nombradas una y otra vez, y en esa repetición insiste el sentido: «Ráfaga del vacío, del abismo,/ que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna/ y vuelve los caminos arroyos helados hacia la nada», «el perfume de sangre de las fragilísimas flores», «la aurora», «un fuego rosa contra el gran vacío», «el viento que dará pies ágiles a la mañana», y así podríamos seguir indefinidamente citando los elementos del paisaje transfigurados por la palabra poética, en un intento por penetrar y comprender, por nombrar, afirmar y gozar de esas «cosas últimas y secretas». No hay desciframiento sino búsqueda, interrogación sostenida. Un decir que asume lo inquietante, lo intraducible, lo *indecible* del mundo que —en una contradicción no excluyente, paradójica y productiva— *es nombrado* a través de un «sentido insistente actuante».¹⁰

¿De dónde nos asimos en el dulce naufragio?¹¹

Ya he aludido en la introducción a la problemática del yo en la poesía de Juanele. Me voy a detener ahora en algunas operaciones de escritura que evocan, con las dificultades del caso, esta relación del hablante con su propio decir y con el mundo evocado.

En el poema que he transcrito, «Fui al río...», observamos una particular condensación de procedimientos. Las dos estrofas del poema acompañan claramente dos momentos de la sutil conexión del yo con el paisaje. El primero está signado por el enfrentamiento y la separación: las voces de las ramas no llegan hasta él, el decir de la corriente se pierde, incomprendido. El segundo movimiento lo inicia el regreso («Regresaba» es la única palabra del verso 12) y está signado por «la angustia vaga» provocada por aquella separación. Pero «De pronto sentí el río en mí», y el dinamismo de la naturaleza impulsa el de la escritura; la brevedad de los versos, el ritmo que da el pulso de las íes acentuadas, la intensidad que le imprime la repetición con sus consonantes dobles: «sentí el río en mí,/ corría en mí/ con sus orillas trémulas de señas, (...) corría el río en mí con sus ramajes». Entre esos dos movimientos perfectamente diferenciados y contrarios pero afirmados ambos (en una reunión no sintética que evoca la especificidad del lenguaje poético), se sostiene la pregunta sin respuesta: «—¿Era yo el que regresaba?—». La cuestión permanecerá sostenida en cada recorrido, sin negar ni afirmar la reticencia primera del río y de las ramas, sin afirmar ni negar la identificación («Era yo un río en el anochecer»), y sin ser canceladas (ni la reticencia ni la identificación) por el atravesamiento final: «Me atravesaba un río, me atravesaba un río!». El río fluye («corría en mí», «me atravesaba») y el yo permanece a distancia aunque ya sin la separación inicial. Paradoja del decir poético que no habremos de resolver en la lectura, y que se repite con todos los seres y objetos que habitan y transitan el paisaje.¹²

Leamos los versos 7 y 8 del poema «Se extasía sobre las arenas...» recogido en *El agua y la noche* (Ortiz, 2020:57): «Iba mi ternura con los ojos grandes/ por los caminos de la tarde». Los términos acentuados son: Iba; ternura; grandes; caminos; tarde. El sujeto deambula y su deriva acompaña

el movimiento de la mirada que no enfoca en ningún objeto preciso y se disemina como él por los caminos de la tarde. La ternura con los ojos grandes conecta interior y exterior sin detenerse: la mirada no cae en el paisaje ni en el hombre; se extasia (en una inflexión verbal impersonal) y se disemina. La concentración de procedimientos asombra: son apenas dos versos. El final del poema nos afirma en esta intuición de lectura: «Mi corazón era transparente/ como esta luz llovida». La transparencia del agua y de la luz, una iridiscencia a punto de apagarse. Esa parece ser la condición del yo en esta escritura.¹³

El poema «Hay entre los árboles...» (Ortiz, 2020:99), de *El alba sube*, es el que le sigue al ya comentado «Ráfaga del vacío...» y dialoga con él. En la primera estrofa se afirma la existencia de un pensamiento sin sujeto (me refiero al sujeto fuerte y centrado de la filosofía moderna):

Hay entre los árboles una dicha pálida,
final, apenas verde, que es un pensamiento
ya, pensamiento fluido de los árboles,
luz pensada por estos en el anochecer?

Este poema se sostiene en la evocación de un pensamiento que fluye sin límites ni centro, pensamiento del árbol, de la luz. En la segunda estrofa se nombrará a los pájaros pero tampoco ellos asumirán la posición firme del sujeto:

(...) los pájaros, vacilan
quiebran, al fin, tímidas frases entre las hojas:
la pura voz delgada de ese pensamiento
que quiere concretarse porque empieza a sufrir.

Las frases tímidas y la voz delgada no pertenecen a los pájaros ni a los árboles ni al viento, es «la pura voz delgada de ese pensamiento». Como hemos anotado respecto del ángel, del espíritu, del paisaje otoñal, el pensamiento se afirma como lo que trasciende toda conciencia o percepción individual. Un pensamiento que «empieza a sufrir».

¿Sufrir por qué? Alado, tiembla hacia las nubes,
miedoso de perderse, de morir, (...)

En el inicio de la tercera estrofa no podemos decidir a qué sustantivo se aplicaría el adjetivo «Alado», ni de qué sujeto se predica: «tiembla hacia las nubes, miedoso de perderse, de morir». Lo indecible que arrecia en toda la poesía de Ortiz se presenta aquí potenciado por lo inapropiable en términos ontológicos, y lo inatribuible que desafía todas las imposiciones del lenguaje. En esta doble transgresión el poema desconoce radicalmente los presupuestos epistémicos de nuestra cultura occidental, racionalista y moderna, para postular un pensamiento sin sujeto, una vitalidad que fluye y atraviesa las cosas y los seres (el río, los árboles, los pájaros, el viento, las estrellas, la noche, la tarde, el silencio, el infinito).

La poética de Ortiz se inscribe en una potente discusión con la metafísica de la presencia que ha dominado el pensamiento occidental desde la antigüedad. Por ello considero necesario agregar

a esta breve reflexión un apartado en el que abordaré la consideración (apenas bosquejada) del vínculo entre la poesía de Ortiz y el pensamiento, su posible intervención en los debates epistemológicos que han atravesado el siglo XX, y su inscripción en una estética de la inmanencia.

Poesía e inmanencia

Versos leídos casi entre un doble vacío
 cuyo llamado tiene un encanto más fuerte
 que el mismo de la música, voz acaso encantada
 de la muerte, la noche ciega o iluminada?
 Juan L. Ortiz. «Versos leídos junto...» (De: *El alba sube*)

El último poema de *La rama hacia el este* (Ortiz, 2020:175–176) es de una intensidad y de una concentración de ideas que abisma y que desafía el interés crítico que nos anima. Leeré detenidamente este poema porque considero que hay en él una afirmación de la vida y la poesía ligados en un campo de inmanencia donde todo es dinamismo, afectos y composición en una «amistad delicada», una «amistad profunda» con el mundo. Luego me voy a detener en la explicación del sentido del término «música» en este y otros textos de Ortiz y volveré al poema para arribar a algunas conclusiones provisionales.

«Sí, la lucha de las fuerzas oscuras...» es el título, el primer verso y el sintagma que intenta nombrar «el gran drama» que tensa las posibilidades del lenguaje poético hasta crísparlo. El poema podría ser leído en clave alegórica o, digamos, metafórica. Podríamos leer las imágenes como la descripción de los inicios del otoño en el amado litoral entrerriano: «los paisajes lejanos prontos a desgarrarse», «la vana coalición del oro pérfido contra la estrella» o «las pálidas nieblas» de «Marzo» podrían ser imágenes confiadas a su poder de evocación de los cambios en el orden cosmológico dados por el equinoccio de otoño. Pero en el verso 6 se opera una disrupción que nos desvía hacia otro recorrido de lectura: «el destino de todos, la figura indecisa de nuestra futura relación o de nuestra alma integrada». La mención al destino, a la integración del alma (¿con el equilibrio del cielo del verso anterior?) introduce la nota humana que alerta sobre la insuficiencia de una lectura en clave otoñal de este poema. Es marzo, sí, es el otoño «Pero Marzo de pensamientos y de nieblas vino ya». Y a partir del verso 15 insiste la potente reiteración anafórica: «Yo sé». «Yo sé que este paisaje no es tan sólo un silencio celeste o un silencio dorado/ con las figuras perfectas de un recuerdo. Yo sé/ de otras criaturas arrancadas a las cosas y empujadas cruelmente a los caminos/ de la mañana ingrávida o la tarde infinita/ hasta hacernos desaparecer la mañana o la tarde bajo una angustia ambulante» (Ortiz, 2020:175).

Por todo lo que he sostenido en las páginas precedentes, no es el propósito de mi lectura descifrar esas imágenes, desde luego. Pero hay figuras muy potentes que nos obligan a *pensar*, precisamente, en la condición filosófica de esta reflexión del poema frente a la naturaleza que habla. La lucha de las fuerzas oscuras, la vana coalición del oro pérfido contra la estrella, anticipan otra lucha: «Es el momento adorable de una amistad delicada y triste con el mundo./ Luchamos por afirmar esta amistad profunda para todos» (Versos 26/27).

El final del poema se estira en una larga pregunta que prolonga los versos y hace avanzar cada línea sobre el margen derecho de la página, generando una tracción anómala o no habitual en

los poemas de Juanele hasta este momento de su producción, y así la lucha parece trasladarse también al espacio de la página. Considero necesario recorrer esa larga pregunta:

¿Por qué aún en la lucha de las sombras entre sí o de las sombras unidas contra la estrella,
 en la humana angustia de nuestras colinas puras y otoñales,
 hemos de despreciar el gesto envolvente o musical de la común dicha indefensa frente al sueño
 [lo la muerte
 el gesto amigo y triste de las cosas que respiran con nuestro mismo sueño,
 con el sueño en que todos, criaturas salidas de la noche y asidas de la mano podrán entrar mañana?

Las cosas respiran con nuestro mismo sueño y todos somos criaturas salidas de la noche, repito con el poeta. Hay una concepción de la vida humana en diálogo con el universo en la que se postula el valor «de la común dicha indefensa/ frente al sueño o la muerte». Esa dicha común se da en virtud de un «gesto envolvente o musical». En muchos poemas de Ortiz se nombra la música en un sentido que no es el convencional de esa palabra. Por ejemplo, en el poema «Otoño» de *El agua y la noche* se habla de «la misteriosa música en la que flotamos» (2020:78) y en los tres últimos versos de otro poema de *La rama hacia el este*, «Sentado entre vosotros...», se declara: «en el vacío infinito que ya empieza a absorbernos en el límite de las tardes,/ como una pausa profunda, casi vertiginosa, de un pensamiento musical,/ o de una música final que nos sumerge y en que, débiles hojas, flotamos...». En todos los casos percibimos la carga ontológica de los términos «música» o «musical», asociados a una potencia que nos absorbe, en la que «débiles hojas, flotamos», y al mismo tiempo otra valencia del término lo asocia al pensamiento: se trata de un pensamiento musical o de una misteriosa música.

A propósito me parece oportuno citar una vez más la entrevista de *Diario de Poesía* porque el poeta se refiere precisamente a este término:

yo tengo también un poco del simbolismo en el sentido musical, pero no en la música en sí, diremos lo que puede ser música para los oídos en el sentido literal, sino esa otra música, esa cosa que hay más allá de la música (...) la sugerencia de algo que está germinando y que va a florecer y que no puede definirse. Es decir el devenir, es decir el tiempo más que los momentos esos de la eternidad donde uno puede sentir como un vértice, una cosa que es dolorosa aunque sea de éxtasis, más que eso, algo que los traspasa, que los trasciende, que puede llamarse el tiempo. Como los orientales que escriben música que dicen que es lo que más se parece a la vida, porque es transcurso... (Ortiz, 1986:13)

Esta respuesta que parece, por momentos, algo vacilante, en la que se esfuerza por decir algo que no termina de ser dicho, el poeta explora y logra expresar con claridad el campo de inmanencia vital en el que se mueve su poética. No la música en sentido literal, sino «esa otra música, esa cosa que hay más allá de la música»; no los momentos que son de la eternidad, sino el éxtasis «que los traspasa, que los trasciende, que puede llamarse el tiempo». La música como lo que más se parece a la vida: su transcurso, su devenir. Ese proceso inmanente en permanente cambio, donde todo es cuerpo afectado y afectante, donde todo se conecta materialmente y es objeto de transformación, es el gran tema de su obra poética, es el universo de Ortiz.

En el largo poema que estoy cartografiando, el último de *La rama hacia el este*, reaparece esta potencia musical «envolvente» como vía de posibilidad para «la común dicha indefensa/ frente

al sueño o la muerte». Está claro, más allá de la evidente condición enigmática del poema, que se plantea una consideración de la vida como campo de inmanencia radical, donde todas las criaturas respiran con el mismo sueño, se enfrentan al mismo misterio, y donde el otoño no se agota en un cielo desgarrado o en las últimas rosas prontas a deshojarse: «Yo sé que este paisaje no es tan sólo un silencio celeste o un silencio dorado», afirma la voz poética con una contundencia rara en ella. Es un pensamiento del paisaje evocado que nos permite entrever una formidable vecindad de todo lo existente, en virtud de un *elan*¹⁴ —término francés empleado por el poeta en muchos de sus textos— inseparable de la escritura, un proceso infinito que atraviesa lo vivible y lo vivido, lo expresable y lo expresado.

El devenir de esta escritura, que compromete e impulsa el de nuestra lectura, nos presenta un mundo donde las cosas ya no están definidas por una cualidad distintiva sino por su potencia, y esa potencia es su modo de ser en el poema. En el mismo sentido se comprende la insistencia de lo impersonal, que traté de justificar en el segundo párrafo, condición de la escritura que habilita la desposesión de la que hemos hablado al comienzo de esta reflexión.

Un ritmo quebrantado. La escritura más allá de la lengua

Hay un cambio muy evidente en el ritmo y en la distribución de los versos en la página a partir de *La orilla que se abisma* (1971). Es posible que ese cambio en el estilo tenga que ver con los más de diez años (entre 1958 y 1970) durante los cuales el poeta mantuvo en silencio su escritura, pero no lo sabemos. Lo cierto es que los poemas de la década del setenta están atravesados por una potencia que los disgrega y en esa disgregación los hace más sutiles y enigmáticos. (¿Aludirá a esta potencia el verso 17 del poema «Las viborinas»: «lo desconocido que no llega a respirar»?).

El primer poema de ese libro se titula «El río». A medida que avanzamos en la lectura percibimos su discontinuidad. El poema se deshila en brevísimos versos, algunos de dos o tres sílabas, otros de más largo aliento, todos marcados por una vacilación que no se sostiene exclusivamente en un procedimiento sino en varios: los reiterados puntos suspensivos, los dos signos de interrogación que cierran (versos 4 y 12) pero que no se habían abierto, estirando así el límite de la pregunta; la insistencia de lo que no se ve, no se sabe, es imperceptible, huye o se abisma. Pero lo que da mayor sensación de desvanecimiento y dilución en el decir es la sintaxis extenuada y como pérdida de la mayoría de las frases, más otras estrategias de orden musical. No hay manera de percibir esos efectos sin la lectura completa del poema:

El río

El río,
y esas lilas que en él quedan...
quedan...

No se morirán esas lilas, no?

Y ese olvido que es, acaso, el de unas hierbecillas
que no se ven...

Pero qué rosas se secan, repentinamente,
sobre las lilas,
en el hilo de las diecisiete,

entre la enajenación del jardín
y la ligereza de las islas, allá, para sugerir hasta los iris
de lo imperceptible que huye?

Oh aparición de Octubre

abismándose en un aire que quisiese de lilas,
sólo de lilas,
para no ver el minuto
de que no saben, probablemente, por ahí
unas briznas...

(Ortiz, 2020:645)

He intentado respetar la distribución de los versos en el espacio de la página (tal como aparece en la edición que cito de la *Obra completa*) porque hay en ella —tal vez— una clave del sentido. Los versos se mueven en una oscilación entre el centro y los márgenes de la página, lo cual le otorga al poema un particular dinamismo; esto se observa muy marcadamente entre los versos 3 y 4, pero se da en todo el poema. Advierto, además, en varios momentos un ritmo sincopado. Si aceptamos que la síncopa refuerza el tiempo débil del compás alargándose hasta el tiempo siguiente (un silencio sin nota), el poema parece imitar ese procedimiento musical al sostener la palabra en el silencio: «y esas lilas que en él quedan.../ quedan...»; o: «(...) hierbecillas/ que no se ven.../ Pero qué rosas...».

Lo que observo en este cambio de ritmo poético con respecto a su obra anterior es la acción de una potencia invisible o inobservable (y por lo tanto indefinible pero actuante) que atraviesa el enunciado poético alterando la sintaxis y haciendo colapsar el orden del lenguaje. Las conexiones y las relaciones de referencia se desajustan, la puntuación se reduce casi obsesivamente a los puntos suspensivos y la musicalidad sincopada acompaña el desvanecimiento de la formalidad lingüística. Estas características revelan una máxima tensión entre la escritura y su instancia generadora que no es de orden verbal, o dicho con mayor precisión, que no se deja capturar por el orden del lenguaje y sus reglas de producción. El poema es el cuerpo de esta tensión entre la palabra y un querer–decir intraducible. Esta disimetría es rastreada en muchos otros poemas de Juanele, pero arrecia en su escritura con particular intensidad a partir de los libros publicados en la década del setenta.

Similar efecto de lectura provoca el cuarto poema de *La orilla que se abisma*, «Las “viborinas”», que se configura como una especie de balbuceo entrecortado. Los desplazamientos hacia ambos límites de la página que ya habíamos observado en «El río» se extreman, aumenta el número de versos constituidos por una sola palabra y la sintaxis aparece aún más crispada que en el poema anterior:

Las «viborinas»

Las «viborinas», bajo la lluvia, tiritan
y se doblan
sobre su propia gasa...

O es que, bajo el destino, en un juego de nieve
puerilmente

doblan

un a modo de melodía
que no puede, ay,
huir?

En el rocío que sube
ellas
más blancas que el día...

Y la luna dejó «viborinas» en la penumbra?
Y el suspiro de las sombras
dejó novias
en esta «orilla»?

Y lo desconocido que no llega a respirar
dejó
desvanecimientos en la hierba,
de cera?
hasta volver, él mismo, ya en sí, por ellos,
con las alas de la una,
para revelar a las gramillas
su brisa de «aquí»
mientras enciende, febrilmente, la del cielo,
que ha de deshojar
con un azul de escalofrío
después...
antes de ser, ay, otra vez, la herida de la nube
sobre la hoja que la divide
de qué cinc?

(Ortiz, 2020:651-652)

El extraño final de la primera estrofa: «un a modo de melodía/ que no puede, ay,/ huir?» parece resumir la naturaleza de este texto. O bien el verso 17: «Y lo desconocido que no llega a respirar». Los seres evocados se mueven, tiritan, se doblan; hay desvanecimientos en la hierba y alas que no sabemos a quién o a quiénes pertenecen; también el tiempo desconoce el orden convencional: «que ha de deshojar/ con un azul de escalofrío/ después.../ antes de ser, ay, otra vez, la herida de la nube» (versos 26/29, énfasis mío).

Este poema, como muchos otros de Ortiz, no se deja interpretar porque hay un más allá de la lengua operando en él, una fruición en la materialidad sonora de cada palabra, de cada silencio, una fuerza desconocida que no podemos nombrar ni definir y que desestabiliza las articulaciones del lenguaje para multiplicar al infinito las posibilidades del sentido.

He intentado justificar la poderosa percepción de lectura que ha provocado mi acercamiento crítico a la obra de este poeta fundamental: la de un decir siempre enfrentado a sus propios límites, regulado por un conocimiento sereno y agradecido de los afectos del mundo donde los seres y

estados de la naturaleza son concebidos como fuerzas o potencias capaces de existir en común. Una poesía que invita a experimentar la vida, sin pretensión de capturarla en una evocación descriptiva o precisa. En esto acuerdo plenamente con Veiravé (1965): hay en la poética ortiziana una sostenida exclusión o elusión de la metáfora. Esa reticencia tal vez pueda ser explicada por su aguda conciencia poética: no existe en ella el deseo de establecer semejanzas o analogías con lo real, ni siquiera a través del procedimiento metafórico. El poema más bien se desliza y fluye como el amado Gualeguay, en una evocación nunca completamente realizada. Considero necesario aceptar que algunos poetas como Juan L. Ortiz desafían la tendencia hermenéutica de nuestro *logos* crítico;¹⁵ tal vez sea hora de abandonarla.

Notas

1 He reflexionado sobre este problema y polemizado con algunas intervenciones críticas en un artículo anterior: «La ausencia de la dicotomía sujeto–objeto en la poesía de Juan L. Ortiz», cuya referencia encontrará el lector interesado en la bibliografía.

2 En uno de los primeros textos críticos sobre Juan L. Ortiz, publicado originalmente en 1933 y por obvias razones cronológicas, solo referido a los poemas de *El agua y la noche*, Carlos Mastronardi afirma: «Todo está realizado, resuelto en presencias, cumplido en órbitas regulares y en esplendores casi vegetativos. Y la conformidad feliz ocurre en nuestro contemplador, porque su íntimo anhelo y el mundo exterior coinciden invariablemente, sin distancias» (2020:648). Discrepo respetuosamente con el maestro Mastronardi, porque entiendo que —si bien la tensión alojada en los poemas se percibe con intensidad creciente conforme se desarrolla su poética, y el desajuste crispado de la lengua lo hará patente en los últimos poemarios— la experiencia de lo inapropiable está presente en la poética de Ortiz desde sus textos de 1924, como trataré de demostrar en las páginas que siguen.

3 Soy consciente, y no quiero dejar de señalarlo claramente, de que toda cuestión problemática lo es porque no se resuelve y por ello no será esa mi pretensión en el desarrollo de este breve trabajo crítico. Propongo que nos dejemos recorrer por la potencia del enunciado enfrentándose a lo inapropiable. Valgan como ejemplo estos magníficos versos del largo y enigmático poema «¿Por qué?», de *La orilla que se abisma*: «O —para resumir, si quieres— esos vínculos con alguien o con algo,/ de repente,/ o sobre los hilos que tal vez viniera adelgazando/ la fuente de nuestra noche.../ esos vínculos/ ante el deslizamiento de una vida que no es esta, no...? (...) Y lo que huye,/ no es, acaso,

lo que buscas o lo que te seduce/ desde la nieve de la onda?/ Y esa nube que cae, no es la que pone de pie a lo desconocido (...)» (Ortiz, 2020:659–660).

4 Podrían hacerse dos razonables objeciones a esta referencia. La primera es que Platón (particularmente en los libros II, III y X de *República*) rechaza la poesía «imitativa», y como queda demostrado en *Ion*, valora la poesía lírica o «inspirada». También en el *Fedro* los poetas comparten con los filósofos el nivel más elevado en la jerarquía de las almas. La segunda objeción podría sostenerse en la discutible vigencia de esta polémica. Como señala George Steiner en su colección de ensayos *Pasión intacta*, tal vez la querrela haya llegado a su fin. Cito al pensador vienés: «Es posible que la fraternal polémica entre la filosofía y la literatura, concretamente entre la ontología y la poética, haya llegado a su fin. Esta polémica da comienzo con la exclusión de los poetas del Estado ideal de Platón, un movimiento argumental y espiritual de efecto mortífero en virtud del genio literario y dramático del propio Platón. Después viene Aristóteles, quien reclama fines terapéuticos para la ficción trágica e incorpora la poética a la política de la cordura individual y cívica. Con la insistencia de Martín Heidegger sobre la unidad fundamental de *denken* o *dicten*, de las funciones intelectualmente preceptoras y poéticamente creativas; con la visión de Heidegger, según la cual el pensador auténtico y el verdadero poeta están necesariamente ligados al mismo acto y al mismo testigo del ser, es posible que el debate milenario, íntimo y agonístico, haya cerrado el círculo y llegado a su conclusión final» (Steiner, 1997:73).

Agamben por su parte, no considera que la polémica esté saldada: «En nuestra cultura, el conocimiento (según una antinomia que Aby Warburg hubo de diagnosticar como la

“esquizofrenia” del hombre occidental) está escindido en un polo estático–inspirado y en un polo racional–consciente, sin que ninguno de los dos logre nunca reducir íntegramente al otro. (...) Lo que de este modo queda suprimido es que toda auténtica intención poética se vuelve hacia el conocimiento, así como todo verdadero filosofar está siempre vuelto hacia la alegría. El nombre de Hölderlin (es decir de un poeta para quien la poesía constituía ante todo un problema y que había expresado la esperanza de que ésta se elevara al grado de la *μηχανή* de los antiguos, de tal modo que su procedimiento pudiera calcularse y enseñarse) y el diálogo que con su decir mantuvo un pensador que no designa ya su propia meditación con el término de “filosofía”, son llamados aquí a dar testimonio de la urgencia, para nuestra cultura, de reencontrar la unidad de la propia palabra despedazada» (Agamben, 2006:12–13).

5 Esta última hipótesis de trabajo está inspirada en el libro de Giorgio Agamben: *Estancias*, citado en la nota anterior.

6 Julia Kristeva llama «lógica del habla» al enunciado comunicativo que está regulado por la lógica 0–1, donde 0 es falso y 1 es verdadero. En relación dialéctica con ella, el enunciado artístico, situado en el espacio paragramático «donde el problema de su existencia y su verdad no se plantea» (1981:80), atraviesa esa polaridad y se inscribe en el código de la lengua pero negándolo y afirmando esa negación. Este desarrollo se encuentra en su artículo «Poesía y negatividad» de 1968 (1981:55–93).

7 Agamben alude en el ensayo citado al «proyecto poético que la lírica trovadoresca–stilnovesca ha dejado en herencia a la cultura europea y en la cual, a través del tupido *entrebecamen* [enlace] textual de fantasma, deseo y palabra, la poesía construía su propia autoridad convirtiéndose ella misma en la “estancia” ofrecida a la *gioia che mai non fina* [la alegría que no termina] de la experiencia amorosa» (2006:14).

8 Uso esta expresión de resonancias deleuzeanas y spinozianas para dejar establecido mi rechazo a la expresión cristalizada «en comunión». Lo que percibo y estoy justificando en este ensayo es una relación de composición entre los seres que el poema nombra, y entre el poema y ese mundo evocado que no se deja regular por las alternativas de la comunión, la fusión o cualquier otra vía unitiva, como ya he señalado. Entiendo que la dinámica vital en la poesía de Juan L. Ortiz responde más a la infinita capacidad de composición de lo que existe, entendiendo la vida y la literatura como campos de inmanencia.

9 En su artículo: «Trazados preliminares del mapa de la poesía de Juan L. Ortiz», Fabián Zampini afirma: «En la mesa de montaje siempre es más lo que se descarta que lo que finalmente es utilizado, son más las imágenes que quedarán archivadas que las que emergerán para delinear nuevos contornos del mundo —nuevas formas, otras historias, mapas inéditos. El mapa Ortiz será resultado de esa inédita experiencia de montaje: el mundo, la “realidad” objeto de su borrosa representación, continúa (continuará) sosteniendo su enigma» (2016:217).

10 Según la formulación de Julia Kristeva, en el espacio paragramático donde se produce el poema, el significante es siempre una recaída desajustada, y en virtud de ese desfase el sentido insiste sin estar contenido en una fórmula o fenotexto, esto es, en la parte observable, audible, del enunciado poético. De este modo el poema es un incesante «devenir de la generación en fórmula» (1981:104).

11 Tomo como título de este apartado el verso 3 de: «Poemas del anochecer» (Ortiz, 2020:70).

12 Este poema es recorrido por el poeta y ensayista Alfredo Veiravé en su «Estudio Preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz». Su interpretación recorre un camino por completo divergente respecto del que sigue mi lectura, por cuanto sostiene que la subjetividad del poeta se anula en la pregunta que, a mi juicio, sostiene la diferencia entre los dos momentos del poema y prepara el atravesamiento final. Dice Veiravé: «Esa necesidad de salvar su soledad con la compañía de las cosas últimas se le revela como lo que él denomina *una angustia vaga*. Momento éste en la vida del poeta donde se condensa una actitud de la subjetividad anulada en la relación con la realidad exterior: ¿Era yo el que regresaba?» (Veiravé, 1965:79). No hay, a mi juicio, resolución equilibrada o definitiva para la condición del yo poético: ni absorción anulatoria del yo, ni identificación simple con el paisaje. Insisto en sostener que si, como afirma Veiravé, tuviéramos ante nosotros «una actitud de la subjetividad anulada en la relación con la realidad exterior», no habría ninguna tensión instalada en el ambiguo decir del enunciado poético, y su producción de sentido quedaría cancelada antes de empezar a fluir.

13 Discrepo con lo afirmado por María Teresa Gramuglio respecto de la consideración del diseño de sujeto poético en la obra de Juan L. Ortiz. Leemos en su artículo de 2004: «Pues la poesía de Ortiz trabaja *contra* las concepciones del

“yo” que suponen la escisión entre sujeto y objeto, y *contra* las separaciones temporales y existenciales entre el yo que vivió y el yo que escribe; se niega a la construcción de un sujeto poético poderoso o heroico, y sólo recoge de la tradición romántica la fusión o comunión de ese sujeto con los mundos de la naturaleza y de todas las criaturas, por humildes y despojadas que sean» (2004:48. Énfasis mío). En primer lugar me resulta sorprendente la afirmación de que el poeta Juan L. Ortiz haya trabajado *contra* una determinada concepción del «yo», o bien *contra* la separación existencial entre el yo empírico y el yo textual. No veo cómo eso podría ser justificado en el análisis textual. En segundo lugar, son innumerables las citas textuales que podríamos dar (de las cuales he dado muchas en el presente artículo y en otro anterior) que sostienen de manera explícita la tensión entre sujeto y mundo evocado, y la inviable identificación simple y directa entre sujeto empírico y sujeto textual. Como he sostenido, hay una marca de infinitud y de inapropiabilidad en

lo que, con muchas dudas, he denominado «mundo evocado». El abismo, la ráfaga del vacío, la sombra, lo infinito, lo eterno, lo desconocido, lo otro, lo misterioso, lo negro, lo lejano... determinan una relación siempre disimétrica —Blanchot (1992)— con el sujeto que lo nombra. Adjetivos como: eterno/a, último/a/s, lejano, abismal, desconocido, innombrable, entre muchos otros, instalan una discontinuidad que no permite justificar la hipótesis de la coincidencia o de la identificación simple, ni la de la fusión o la comunión con el paisaje.

14 Acerca de este término dice el poeta: «Empleo *elan* en vez de impulso porque esta palabra me parece una palabra casi de mecánica natural, en cambio *elan* tiene una connotación de mayor sentido vital» (Ortiz, 1986:13).

15 Dice Nicolás Rosa en sus *Tratados sobre Néstor Perlongher*: «La convención retórica “tratado” debe ser leída paródicamente, en tanto toda la materia de este texto es absolutamente in-tratable en los límites ideológicos de nuestro *logos* crítico» (1997:21).

Referencias bibliográficas

- Agamben, G.** (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos.
- Blanchot, M.** ([1955]1992). *El espacio literario*. Paidós.
- García Valdés, O.** (2020). Imprecación y plegaria. Texto liminar. Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce. Obra completa* (pp. 7–15). Vol. 1. Ediciones UNL/EDUNER.
- Gramuglio, M.T.** (2004). Juan L. Ortiz maestro secreto de la poesía argentina. *Cuadernos hispanoamericanos*, (644), 45–57.
- Kristeva, J.** (1981). *Semiótica 2. Fundamentos*.
- Mastronardi, C.** (2020). Juan Ortiz y su poesía. En *Juan L. Ortiz. Obra completa*, Volumen II Hojillas (pp. 647–650). Ediciones UNL.
- Moure, C.** (2005). La ausencia de la dicotomía sujeto–objeto en la poesía de Juan L. Ortiz. *Cuadernos del CILHA*, (30), 365–377.
- Ortiz, J.L.** (2020). *En el aura del sauce. Obra completa*. Volumen 1. Ediciones UNL/EDUNER.
- Rosa, N.** (1997). *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Ars Editorial.
- Steiner, G.** (1997). *Pasión intacta*. Siruela.
- Veiravé, A.** (1965). Estudio Preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz. *Universidad*, (63), 67–106.
- Zampini, F.** (2016). Trazados preliminares del mapa de la poesía de Juan L. Ortiz. *Estudios de Teoría Literaria*, V(9), 213–221.

La poesía como espacio y visión

ROBERTO RETAMOSO Escuela de Literatura de Rosario «Aldo F. Oliva», Argentina / ORCID 0000-0001-5364-2160
/ robertoretamoso1@gmail.com

Resumen

Este artículo propone una lectura comparativa entre *La orilla que se abisma* de Juan L. Ortiz y la escritura de Stéphane Mallarmé. Para ello, analiza el problema de la configuración espacial y la composición icónica del texto sobre la página, concebida como un continente significativo con el que se vincula dialécticamente. De esta manera, se propone reconsiderar la dimensión rítmica de la poesía de Ortiz atendiendo al problema del espacio pictórico que implica la ruptura formal de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* del poeta francés.

Palabras clave: escritura / oralidad / ícono / lengua / río

Poetry as space and vision

Abstract

This article proposes a comparative reading between *La orilla que se abisma* by Juan L. Ortiz and the writing of Stéphane Mallarmé. To do this, it analyzes the problem of the spatial configuration and the iconic composition of the text on the page, conceived as a significant container with which it is dialectically linked. In this way, it is proposed to reconsider the rhythmic dimension of Ortiz's poetry, attending to the problem of pictorial space that implies the formal rupture of *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* by the French poet.

Key words: writing / orality / icon / language / river

Recibido: 28/4/2022. Aceptado: 8/8/2022

Para citar este artículo: Retamoso, R. (2022). La poesía como espacio y visión. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0085 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0085



La poesía y sus mutaciones históricas

La poesía —el discurso poético— se sostiene históricamente en constantes y variantes, continuidades y discontinuidades. Ellas acontecen tanto en el plano de su forma como en el de su sustancia, por decirlo con un lenguaje clásico. Si quisiéramos decirlo en cambio con un lenguaje formalista, podríamos decir tanto en el nivel de sus procedimientos como en el de sus materiales.

Lo cierto es que, se llame como se las llame, la poesía siempre supone dos facetas absolutamente imbricadas, o dos aspectos que solamente pueden pensarse como el anverso y el reverso de una misma manifestación.

De una manifestación modelada por operaciones singulares que componen la figura que se imprime a (sobre) la palabra.

Si esto vale como principio general para caracterizar la poesía, debemos agregar que, a lo largo de la Historia, el dibujo de esa figura y la sustancia de esa palabra sufren evidentes mutaciones.

Por decirlo abruptamente: lo que en sus orígenes se presentaba como un habla basada en una sustancia fónica, derivó en las inmediaciones de nuestro presente en una escritura labrada sobre una sustancia gráfica. Y lo que se percibía como una forma oral, pasó a ser una forma escrita.

No se trata, claro está, de una mutación instantánea: supone, por el contrario, un despliegue que comprende siglos.

Pero puede señalarse a la era de la imprenta como aquella que abre esa transformación, y a lo finisecular decimonónico como aquello donde se consuma. Porque no bastaba el mero grafismo para que ese pasaje alcanzara su plenitud. Fue preciso algo más: que el texto gráfico se desligase de la linealidad original del discurso poético.

En el comienzo de la era de la imprenta, y hasta bien avanzada su proyección histórica, el texto impreso funcionó como transcripción del discurso oral. Fue un tiempo donde los rasgos de sonido y grafía, de voz y escritura, no se diferenciaban nítidamente, dado el carácter vicario del texto respecto de la oralidad.

Sin embargo, el devenir histórico —nunca uniforme, jamás teleológico— iba amasando su divorcio. Cuando los medios gráficos llegaron al punto más alto de su despliegue secular, y la edición de textos involucró al diseño de manera intensa (en un gesto que, de todos modos, no debería pensarse como algo inédito: los códices medievales ya sabían lo que era el diseño, pero en formato único en vez de seriado), periódicos, revistas, carteles y afiches comenzaron a exhibirse como textualidades que se sustraían de la pura linealidad.

Los textos modernos, por así decirlo, se mostraban ahora como un universo de inscripciones sobre un espacio bi dimensional. Sobre un espacio plano, sobre un continente espacial, donde los signos gráficos cobraban sentido no solo por lo que decían sino además por dónde lo decían: el lugar de esos signos, su ubicación tópica, adquiría de pronto significación.

Esas transformaciones textuales no fueron ajenas a la escritura poética: la penetraron, le imprimieron su configuración y su sentido, la tornaron visible, trasladándola del sitio de la pura notación de la voz al lugar otro de la inscripción icónica.

De manera que, en esta nueva instancia discursiva de la poesía, el valor —saussureano— de los signos estaba dado no solo por sus relaciones opositivas, negativas y diferenciales, sino además por sus relaciones *espaciales* —y aquí lo espacial no debería entenderse únicamente como posición, ya que supone asimismo dimensión o tamaño— que se volvían, notoriamente, significantes.

Así, en el momento de su máxima inflexión, la poesía moderna deviene en composición visual. Ello supone una mutación profunda respecto de su forma y su sustancia clásica: la poesía ya no es solamente *algo para oír*, sino *para ver*. Porque la lectura implica ahora no solo el reconocimiento de un devenir lineal —propio de la poesía tradicional— sino la percepción de un espacio compuesto por —o que contiene— dos dimensiones, en el cual los signos encuentran lugar.

La lectura poética se convierte entonces en un recorrido óptico sobre la página. Un recorrido desprendido del orden lineal, y expuesto a un conjunto de posibilidades aleatorias en cuanto a los modos de su desarrollo. Puede comenzar en distintos lugares del texto, del mismo modo en que puede concluir también en lugares diversos.

Y el poema deja de ser una palabra hablada que se transmite desde el lugar del hablante al del oyente, para convertirse en un espacio gráfico que (nos) convoca a construir las formas de su recepción.

El paradigma Mallarmé

Admitamos lo hiperbólico de lo dicho hasta acá, y su valor de sinécdoque. Está claro que no toda la poesía moderna contiene esos caracteres.

En rigor, esos caracteres son propios de un poeta —Stéphane Mallarmé— y aún más, de su último poema, conocido por una frase diseminada en su texto que dice *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

A esa frase Mallarmé la concibe como una expansión del título (*Un coup de dés*), al modo de una línea axial fragmentada o discontinua, como si se tratase del eje de un sistema estelar carente de regularidad y orden, al contrario de lo que ocurre en la naturaleza.

De manera que ese poema postrero se sustrae de la nominación entendida solamente como punto y lugar inicial. Ello representa una ruptura respecto de la práctica textual habitual, incluso la del propio Mallarmé, que no desdeñaba el uso del título acotado —véase títulos tan sugerentes como *Le Tombeau D'Edgar Poe*, o *Le Tombeau De Charles Baudelaire*, pertenecientes a una serie dedicada a las tumbas—, lo cual hace pensar en lo excepcional de su último texto, por lo menos desde esa perspectiva.

¿Pero lo no titulado de modo convencional tiene que ver, en todos los casos, con lo excepcional? No parecería que así sea; sin embargo, en el contexto de una cultura que hace del nombre, sobre todo del propio, un signo de identidad, lo no titulado convencionalmente puede leerse como otra clase de signo. Como un signo que tal vez vincula, en tanto manifestación y correspondencia, la ausencia de un título riguroso con la difuminación de la figura de autor.

Si la cultura moderna entroniza esa figura, Mallarmé se revela como alguien que interpela semejante mitología de origen romántico. Ya en 1968 Roland Barthes sentenciaba que «toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir el autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector)» (1987:67). Y aunque ello sea un rasgo que distingue a toda su poética, su texto último intensificará dicha tendencia, haciendo de esa escritura el medio, la materia y el territorio donde el lenguaje se potencie hasta límites inauditos: casi como un aparato o un ser autónomo, que procede por sí mismo, prescindiendo por completo de dios, padre o tutor.

El poema como despliegue espacial y estallido sintáctico

En mayo de 1897, un año antes de su muerte, Mallarmé publica su último poema en la revista *Cosmópolis*. Fue la única edición que llegó a ver, aunque el texto siguió publicándose después de su muerte bajo el formato de libro, tal como él había pretendido que fuese.

Que haya aparecido en una revista muestra la ligazón profunda que lo unía con los medios gráficos propios de la época, y la voluntad de editarlo en un contexto de carácter gregario, por fuera del campo de las ediciones personales o individuales. ¿Primó la necesidad de hacerlo público? Tal vez, tanto como el deseo de exponer ese texto que representaba una ruptura con todo lo anterior.

La pieza era una obra singular. Su texto se desplegaba a lo largo de pares de páginas —nunca sobre una sola—, transformando de ese modo el espacio unitario donde practicar la escritura. Esa expansión del soporte material del texto estaba acompañada por una expansión notoria de sus formas gráficas, en un doble sentido: por una parte, las frases se extendían constantemente hasta llegar a espacios en blanco que las fracturaban, para continuar después, y por otra los tipos de letra variaban permanentemente, ya que se utilizaban siete tipos distintos, además de alternar sus caracteres entre los trazos convencionales y los trazos en cursiva.

Los versos, a su vez —de diversas medidas—, podían comenzar sobre el margen izquierdo de la página, o sobre un lugar situado en el centro, e incluso sobre su sector derecho. Todo ello provocaba un efecto sorprendente para la época, porque el poema se presentaba al modo de una obra pictórica o de carácter plástico.

En su publicación en *Cosmópolis* el poema se hallaba precedido por un pequeño prefacio, donde el autor daba cuenta de sus propósitos estéticos. Allí decía lo siguiente:

En efecto, los «blancos» tienen importancia, impresionan de entrada; la versificación los exigió, como silencio en tomo, hasta tal punto que un fragmento, lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, alrededor de un tercio de la página: no transgredo esta medida, solamente la disperso. El papel, la página interviene cada vez que una imagen, por sí misma cesa o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, según la costumbre, de fragmentos sonoros regulares o «versos», sino más bien de subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante en que aparece y dura su concurso, dentro de cierta escenificación espiritual exacta, el texto se impone en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor, latente en razón de su verosimilitud. (Mallarmé, 1982:157)

Se advierte en primer lugar la importancia que concede Mallarmé al blanco, al que piensa como silencio en torno de los versos. Silencio, que puede ser mutismo, pero no por ello ausencia de significación. Por otra parte, su presencia es predominante, dado que el texto no debe ocupar más de un tercio de la página. Esta, asimismo, lejos de pensarse como un mero soporte de las inscripciones, se concibe dialécticamente en sus vínculos con el contenido: acoge a la imagen en su sucesión, que representa *subdivisiones prismáticas de la Idea*, otorgándole su sentido último por medio de esa dialéctica.

La Idea —noción ciertamente simbolista y metafísica— es entonces aquello que la página alberga, a través de ritmos que se dibujan como movimientos:

La ventaja literaria, si tengo derecho a decirlo, de esta distancia trasplantada que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí, parece consistir tanto en una aceleración como amortiguación del movimiento, escandiéndolo, incluso intimándolo de acuerdo a una visión simultánea de la página... (159)

Claramente, la dimensión verbal del texto —donde se hallan las palabras, los versos, los fragmentos— queda subsumida por su percepción visual: todo está dispuesto para ser visto antes

que escuchado, incluso el movimiento, cuya percepción, más que auditiva, es de carácter visual. Pero el prefacio no deja de practicar giros argumentativos o de pensamiento, ya que esa percepción gráfica, o icónica, se acerca asimismo a una notación musical, que puede ser leída en voz alta, estando signada esa lectura por las diferencias de los tipos gráficos:

Agréguese que de este empleo al desnudo del pensamiento con contradicciones, prolongaciones, fugas, o por su mismo diseño, resulta una partitura para quien lo lee en voz alta. La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, impone su importancia a la emisión oral, así como la disposición, en la mitad, arriba o abajo de la página, indicará que sube o desciende la entonación. (159)

Mallarmé piensa, de ese modo, al texto como partitura, otro sistema de notación que se sustrae del orden puramente lineal. Una partitura —un texto musical— no se lee meramente como una sucesión de sonidos sobre un plano horizontal, sino como una combinación de unidades que se vinculan también de forma vertical. La partitura inscribe, por lo tanto, una dimensión volumétrica, espacial, donde sus unidades —a diferencia de las que son propias de la lengua— pueden ejecutarse simultáneamente, y en ello radica una de sus grandes diferencias respecto de la poesía y su escritura alfabética.

Aunque más allá de esas cuestiones escriturarias, lo más relevante acaso sea el hecho de que, pensado como partitura, el texto deviene en representación gráfica de lo que podrá entonar una voz. O por decirlo de otra manera: el texto puede pensarse como una suerte de notación que anticipa y prevé —o provee— las formas de lo que sería su ejecución verbal.

De ese modo, el pensamiento de Mallarmé invierte la relación establecida entre palabra y gráfica. Porque si hasta entonces la escritura se pensaba convencionalmente como la transcripción de una palabra —que la antecede tanto lógica como cronológicamente—, ahora es el texto, la inscripción, lo que precede a la voz. Y no solo eso: por precederla, incide además en su configuración y en su modulación sonora. La diferencia no es para nada menor.

Mallarmé no desconoce el material con el que trabaja, pero imagina que podría estar modelado —influenciado, dice— por la música, en tanto ideal estético:

Hoy, sin presuponer el futuro que tendrá este texto, nada o casi un arte, reconozco que esta tentativa participa imprevistamente de búsquedas singulares y caras a nuestra época: el verso libre y el poema en prosa. Su convergencia se cumple bajo una influencia, lo sé, ajena: la Música escuchada durante el concierto. Porque me parecieron que muchos de sus «modos» corresponden a las Letras, los retomo. (159)

Mallarmé confiesa, de esa forma, que retoma muchos de los modos propios de la música. No resulta extraño cuando se recuerda su filiación simbolista, y el valor que el simbolismo otorga a los aspectos musicales del lenguaje. Esa hipervaloración del sonido de las palabras anticipa, por otra parte, ciertas tendencias vanguardistas del siglo XX, como el Futurismo Ruso, que concibe la posibilidad de un lenguaje poético donde el sonido sea un universo autónomo respecto del sentido. Un lenguaje similar al de los pájaros, sostenía Klebnikov (1984), hecho música, y carente por lo tanto de cualquier tipo de significado.

Situado en esa encrucijada donde el lenguaje aspira a volverse música —tal como preconizaba la doctrina simbolista— y no un medio de comunicación, Mallarmé encuentra un ritmo no solo

en la prosodia verbal, sino además en los recursos eufónicos y en los hiatos regulados —como si se tratase de puntuaciones sonoras— que sostiene una sintaxis tan expansiva como sorprendente.

Desde esa perspectiva, la sintaxis se muestra como un registro fundamental de la escritura del texto. En él parecería no haber diferencia entre el campo de lo sintáctico y el campo de lo discursivo, porque la sintaxis se expande y se despliega hasta tal punto que su dominio específico termina superponiéndose con el espacio propio del discurso impreso. ¿Y qué es lo que posibilita ese crecimiento desmesurado e inaudito de la sintaxis? La potenciación de los propios mecanismos de multiplicación que ella contiene, reproduciendo incesantemente los vínculos de subordinación y coordinación en el interior del espacio oracional.

La sintaxis de Mallarmé prueba aquello que sostiene axiomáticamente la lingüística generativa, al afirmar que una frase puede desplegarse de manera ilimitada: dado su componente semántico de base, que respeta de modo universal la estructura Sujeto/Predicado (lo que traducido al léxico transformacional debería anotarse como SN/SV), la sintaxis puede amplificarse, mediante operaciones de incrustación o coordinación, sin que haya teóricamente limitación alguna para ese proceso auto reproductivo.

De manera que Mallarmé parece demostrar lo que afirmará el transformacionalismo medio siglo después. Pero sin llevar a la práctica la plenitud de su teoría, porque si bien su texto se muestra como el despliegue incesante de una única oración —propósito del que era absolutamente consciente—, esa oración no se lee como una estructura completa y acabada.

Por el contrario, la sintaxis de Mallarmé se lee como una sintaxis fallida, donde las secuencias subordinadas o coordinadas respecto de la estructura oracional fundamental, e incluso subordinadas y coordinadas respecto de otras estructuras dependientes, o adjuntas en relación con esas secuencias derivadas, muchas veces no llegan a su término.

Ello se debe a una multiplicación ya no de las estructuras sintácticas, sino a procedimientos de elisión, que van suprimiendo sintagmas a nivel de las cadenas gramaticales manifiestas.

Puede decirse, en tal sentido, que la sintaxis mallarmeana es tan extensa como lacunar; tan profusa como inacabada, como si en ella también se cumpliera la dialéctica entre inscripciones y blancos de la que hablábamos anteriormente.

Julia Kristeva analizó pormenorizadamente estas características de la sintaxis mallarmeana en su libro *La révolution du langage poétique*. En esa obra, estudia la sintaxis de Mallarmé partiendo de un modelo lingüístico transformacional, a partir del cual concluye que en su texto se reconocen dos tipos de transformaciones sintácticas de superficie: inversiones, aposiciones y elipsis cuya estructura profunda puede reconstituirse, y encajamientos infinitos (incrustaciones o recursividades) junto con supresiones no recuperables, cuya estructura profunda no puede ser reconstituída (Kristeva, 1974:269).

Semejante tipología distingue, claramente, aquellos casos donde la estructura profunda es recuperable, de aquellos donde esa posibilidad está vedada. La aserción es tan contundente como en cierto sentido escandalosa, puesto que el segundo caso atenta contra los principios mismos del generativismo, que afirman la posibilidad de reconocer o reconstituir la estructura semántica de base en cualquier ocurrencia lingüística de superficie. Pero la teoría lingüística generativista o transformacional aspira a la exhaustividad y a la completitud del sentido, en consonancia con su epistemología racionalista y de formalización matemática, mientras que la escritura de Mallarmé parece empeñarse —como toda poesía— en poner en entredicho esa clase de axiomas.

Julia Kristeva admite, como se ha indicado, la posibilidad de encajamientos y supresiones cuya estructura profunda no puede reponerse. Ello no significa tan solo reconocer fenómenos verbales irreductibles para la teoría: significa admitir al mismo tiempo que la poesía puede provocar fracturas, quiebres, en el vasto horizonte del sentido. No pretendemos decir con esto que nos conduzca necesariamente hacia el terreno del *non sense*, como suele llamársele; queremos decir, más bien, que nos sustrae a la creencia en el sentido concebido como absoluto y totalidad, convicción muchas veces presente bajo el ropaje de lo verdadero, cuando no es más que una deidad a la que se venera sin que nadie lo reconozca.

De París a Paraná

Más allá de la sílaba inicial, diríase que París y Paraná prácticamente no tienen cosas en común.

Desde el punto de vista de la etnografía, de la antropología cultural, de la historia literaria, de las condiciones sociales de producción y recepción de los discursos, del desarrollo económico y de las posiciones de poder a nivel internacional, no habría demasiados rasgos que permitieran asociarlas: son, por así decirlo, dos universos absolutamente diferentes, situados en escalas imposibles de homologar, donde lo que en una es una suerte de fastuosidad cultural de carácter imperial, en otra es minoridad, recogimiento, potencia más escasa y, sobre todo, lateralidad. Una lateralidad al cuadrado, por otra parte, puesto que esa condición la afecta en primer término respecto de la metrópolis nativa, y en segundo lugar respecto de la metrópolis francesa.

Pese a ello, lateralidad está muy cerca de litoralidad, la cualidad propia de aquello que el diccionario de la RAE define como *orilla o franja de tierra al lado de los ríos*: el litoral. Y si esa franja no solamente dibuja el margen de un cierto territorio al costado de un río, sino que además lo rodea, estaremos en presencia de un fenómeno físico y geográfico extraordinario, como es el de un litoral que circunda o circunscribe regiones, a la manera de una frontera natural que demarca un territorio tanto como lo protege.

Cuando ello ocurre, el litoral deviene en un cosmos propio, autónomo, autosuficiente, donde el universo todo en él se revela. Quizás no todos quienes moran ese litoral puedan percibirlo, pero si se trata de un poeta agudísimo, dotado de una sensibilidad exquisita, formado en lecturas ancestrales provenientes muchas veces de tradiciones distantes —la china, la hispánica, la francesa—, munido de un lenguaje singular en su notoria modulación musical, la epifanía de esa revelación cósmica es inmediata, tanto como una experiencia mística.

En Entre Ríos ese poeta existió, y se llamó Juan Laurentino Ortiz, públicamente conocido como Juan Ele Ortiz.

La experiencia vital y poética de Ortiz es única y singular. Cuando pudo mudarse a la metrópolis nacional para medrar con su poder cultural —triste remedo del poder imperial francés— optó por quedarse en su Entre Ríos natal, fiel a las raíces que lo ligaban con ese territorio litoraleño.

Allí Ortiz descubrió, comprendió y asumió tempranamente que ese mundo era su mundo, y que su misión en la vida, si tal cosa pudiera decirse, no era otra que poetizarlo, que cantarlo, con esa voz leve, volátil, que lo caracterizaba, transcripta en la similar levedad de su escritura poética.

Por eso, hizo del río el principal motivo de su poesía. No desde una mirada situada exclusivamente en la naturaleza, sino en el mundo del río, que es algo bien diferente. Porque ese mundo fluvial, litoral, es un cosmos que crece y se ordena a partir de la corriente acuática: está hecho de infinidad de criaturas vivientes —animales, vegetales, humanas— que padecen la crueldad

de una sociedad injusta y violenta, pero en las que alienta una gracia o un soplo divino, que les confiere dignidad y plenitud ontológica.

La poesía de Ortiz es por ello piadosa y mesiánica: contempla a ese mundo no solamente como espectáculo sino también como promesa o anuncio de un porvenir redentor. No solo habla *de él*: habla *con él*, convirtiéndolo en un interlocutor amoroso, al que la palabra poética invoca y convoca, llamándolo sin principio ni fin.

De manera que esa poesía, volcada en sucesivos libros a lo largo de su vida, no parece tener otro destino que el de cantar al río, representándolo. Es, en tal sentido, literalmente *monotemática*. Pero monotemático no tiene acá un sentido descalificador: es, por el contrario, un calificativo que destaca la inagotable riqueza de un tema, su significación inconmensurable, dado que no encuentra límites para su despliegue. Sin embargo, ese tema único y constante reconoce distintos modos de tratamiento. En los primeros libros el río se muestra como un lugar axial, a partir del cual se despliegan el territorio físico, las poblaciones, los habitantes de ese paisaje, los cambios luminosos de las horas y los días o los cambios de clima provocado por el paso de las estaciones. Mientras que, hacia el final de la obra, cuando se publican por primera vez los dos libros finales —*El Gualeguay* y *La Orilla que se Abisma*— la poesía se vuelca por completo sobre el río que, sin dejar de ser el centro del cosmos, se convierte prácticamente si no en objeto único, al menos en el objeto que prevalece sobre todo lo otro.

Cantar el río. Si ese es el propósito fundamental de Ortiz, su poesía —por mimetismo, por contaminación de sus formas, por involuntario deseo de plegarse sobre el río como si se tratase de envolverlo— deviene asimismo fluyente y constante, y por lo mismo, continua.

El Gualeguay está compuesto por un único poema homónimo, de carácter cosmogónico, que abarca miles de versos, mientras que *La Orilla que se Abisma* está compuesto por treinta y siete poemas de diversa extensión, varios de los cuales superan la decena de páginas.

En un caso y en otro el discurso fluye como si buscara trascender cualquier tipo de límite. Y si *El Gualeguay* es un solo poema que se extiende sin solución de continuidad, los treinta y siete poemas de *La Orilla que se Abisma*, delimitados como tales en el interior del libro, se leen igualmente como una continuidad a la que no clausura el límite del poema, cuya forma es siempre variable, siempre irregular, siempre sustraída de las simetrías y los equilibrios propios de la poesía clásica.

No resulta indebido decir que esa fluencia irregular, que ese ímpetu variable que sostiene el transcurrir de los versos, termina leyéndose como un reflejo del río. Como un reflejo que reproduce en la página ese devenir insistente y constante, que parece milenario y eterno, al igual que el río. Que crea una ilusión óptica por la cual su corriente parece detenida e imperecedera, como si en ello se exhibiera una eternidad absoluta.

¿La poesía es también absoluta? En Ortiz parecería serlo, justamente cuando se revela como instante epifánico —ese instante irreplicable donde la poesía adviene— sustrayéndose del tiempo y del devenir, para ofrecernos una imagen fugaz —¿equivoca, aparente, certera?— donde se muestra en plenitud, aunque sea tan solo en la evanescencia de lo que no es más que un momento.

La Orilla que se Abisma

Recién cuando la Editorial de Rosario publicara la obra completa de Ortiz, bajo el título de *En el aura del sauce*, en los años 1970 y 1971, vio a la luz su último libro, hasta entonces inédito.

Sin representar un cambio abrupto en la orientación que su poesía había mantenido hasta entonces —en todo caso y, por el contrario, profundizándola— el libro se mostraba como un texto donde la escritura desplegaba aspectos icónicos que, probablemente, habían permanecido en estado de latencia.

Lo cierto es que ahora los poemas se exponían como auténticas construcciones visuales, plásticas, donde los versos trazaban líneas irregulares de distinta extensión, que comenzaban en distintos lugares de la página, y se hallaban rodeados por espacios en blanco con los que establecían relaciones de sentido ya que, practicando un adelgazamiento de su sustancia y su textura, parecían diluirse en el blanco al igual que una palabra agónica se hunde en el silencio.

¿Era eso una réplica de la escritura mallarmeana? No es fácil sostenerlo de manera tajante.

Es conocida la afición de Ortiz por los simbolistas, no solo franceses sino también belgas, y resulta innegable que leyó a Baudelaire y a Mallarmé. De todos modos, la reproducción del modelo escriturario que brinda *Un coup de dés* puede deberse tanto a una deliberada voluntad de mimesis cuanto a la apropiación de ciertos recursos compositivos propios de la cultura de la época.

Sea ello como fuese, lo cierto es que, en este libro final, Ortiz escribe de manera similar a como lo hiciera Mallarmé en su poema último. Similar es la construcción gráfica de los poemas, similar el uso de los blancos, similar incluso la sintaxis, que aquí también se expande de manera incesante, al modo de un aparato o un organismo lingüístico que estuviese auto reproduciéndose sin fin.

Sin embargo, en ese orden específico se encuentra una diferencia significativa: la poesía de Ortiz, en vez de caracterizarse por la fractura sintáctica, se caracteriza por la potenciación de sus articulaciones. Por ello, la linealidad del texto se pierde *no por un defecto* o una fractura de la sintaxis —como ocurre en Mallarmé— sino *por un exceso*, que permite la expansión ilimitada de la estructura oracional mediante numerosas operaciones de subordinación y coordinación.

Lo que en *Un coup de dés* aparecía fracturado, fragmentado, acá se muestra sin solución de continuidad. Es verdad que, en el despliegue de esas articulaciones ilimitadas, muchas veces el eje de los vínculos se pierde en numerosos cursos derivados, que se desprenden de él gracias a múltiples procedimientos de incrustación (hipotaxis) o de adhesión (parataxis). Esa proliferación de lo articulatorio resulta inaprehensible en términos de escucha (percepción auditiva), y solo puede ser aprehendida por medio de la lectura (percepción visual), lo cual supone una capacidad de memoria superior a la memoria propia del registro auditivo.

Así, la poesía de Ortiz demuestra que, al igual que la poesía de Mallarmé, se trata de una composición gráfica que *exige ser aprehendida visualmente*. Aunque en ella la lectura no se produce de manera aleatoria sino regulada, puesto que lo que en principio se exhibe como una percepción progresiva de los signos exige luego de movimientos retroactivos, capaces de reconocer antecedentes remotos cuya memoria se ha perdido en el decurso de esa progresión.

La poesía de Ortiz reclama, de tal forma, una lectura *en vaivén*. No solo porque el reconocimiento de los vínculos sintácticos —donde predominan las dislocaciones a la manera de los hipérbatos— obliga a ello, sino también por su peculiar utilización de los signos de interrogación. Los versos orticianos carecen siempre del signo de pregunta inicial, y cuentan tan solo con el signo de interrogación final, lo que hace que una extensa secuencia de versos enunciados de modo afirmativo se revele, al concluir, como pregunta: ambas modalidades sintácticas terminan entonces superponiéndose, multiplicando el sentido del enunciado al sustraerlo del puro devenir lineal.

Como la de Mallarmé, la escritura de Ortiz parece empeñarse en demostrar las diferencias irreductibles que la separan de la oralidad. Si en el poeta francés ello se reconoce, por ejemplo, en la variedad de signos tipográficos y de su formato, que terminan leyéndose como un exceso escriturario que desborda todo tipo de equivalencia respecto de lo fónico, en Ortiz la irreductibilidad se revela en el uso de los signos de puntuación que, como es sabido, tampoco admiten una correlación inequívoca respecto de la voz. Esa falta de correlación supone, de todas formas, gradaciones: si las tildes pueden representar adecuadamente el carácter acentual de un fonema, y la coma o el punto la detención de la voz, los guiones, las barras, los dos puntos o los puntos suspensivos no encuentran esa posibilidad de representar inequívocamente lo oral. Son puras y simples convenciones, que podrán ser ejecutadas del modo en que cada lector quiera o pueda hacerlo.

Por ello, en los versos orticianos esa clase de signos se utilizan de forma escasamente convencional. Los puntos suspensivos no solo suceden a los versos: en ocasiones los interrumpen, como si fuesen un signo de elipsis. De igual modo, los dos puntos, utilizados habitualmente después de un vocablo, pueden aparecer después de signos suspensivos, provocando una multiplicación —espaciamiento— de esas notaciones en principio mudas: si convencionalmente representan el comienzo de una secuencia explicativa, en este caso significarían la explicitación de aquello que una elipsis ha sustraído del texto. No habría mejor forma de jugar con el nivel de lo dicho y lo no dicho, o con la presencia del silencio al lado de la palabra, según una dialéctica que evoca aquella que se lee en Mallarmé.

Así, en *La Orilla que se Abisma* la escritura también trastoca y disloca la linealidad, provocando con ello configuraciones gráficas que no pueden ser leídas como simple transcripción de un discurso oral. Por el contrario, al igual que en la escritura mallarmeana, el texto dibuja un objeto visual, una construcción plástica, que reclama ser vista. Un objeto que solicita ser mirado, para encontrar en su forma gráfica un sentido que excede y desborda lo literal de sus versos. ¿Un sentido quizás litoral?

Los poemas como dibujos del río

De modo evidente, el dibujo que trazan los poemas sobre el blanco de la página es un dibujo del río. Lógicamente, no se trata de un dibujo de carácter mimético, que aspire a una reproducción de corte realista de su objeto, puesto que se trata más bien de una suerte de representación diagramática del río. Conviene detenerse en esto.

Un diagrama es, según el diccionario de la RAE, una *representación gráfica, generalmente esquemática, de algo*. Entonces: representación gráfica sí, pero esquemática. ¿Y qué es un esquema? Acudamos nuevamente a la RAE, fuente muchas veces discutible pero al mismo tiempo inevitable para intentar establecer las acepciones posibles de un vocablo. Según ella, un esquema es *una representación gráfica o simbólica de cosas materiales o inmateriales, y a la vez resumen de un escrito, discurso o teoría atendiendo solo a sus líneas o caracteres más significativos*.

De manera que si tomamos ambas acepciones veremos que se puede hablar de esquema de cosas materiales —en este caso el río—, al que podríamos concebir, extendiendo su sentido hacia la otra acepción, como un dibujo que atiende a sus líneas o caracteres más significativos. De manera que, si hay esquemas de cosas materiales, ellos también pueden suponer la representación de sus rasgos distintivos. Se trataría, así, de representar las partes de un objeto respetando sus relaciones y sus proporciones formales: el diagrama sería de tal modo una especie de reproducción gráfica, y por lo mismo visual, de la estructura de ese objeto.

Se advertirá que estamos prácticamente ante la noción de ícono —o signo icónico— propuesta por Peirce. Al definir y clasificar a los íconos afirma: «Cualquier imagen material, tal como un cuadro de un pintor, es ampliamente convencional en su modo de representación; pero considerada en sí misma, sin necesidad de etiqueta o designación alguna, podría ser denominada un hipoícono» (1974:46). Y a partir de esa denominación, sostiene:

Los hipoíconos pueden ser clasificados a grandes rasgos de acuerdo con el modo de Primeridad que comparten. Aquellos que comparten cualidades simples, o Primeras Primeridades, son, imágenes; los que representan las relaciones, primordialmente diádicas, o consideradas como tales, de las partes de algo por medio de relaciones análogas entre sus propias partes, son diagramas; aquellos que representan el carácter representativo de un representamen representando un paralelismo en alguna otra cosa, son metáforas. (47)

La pulsión taxonómica que caracteriza a Peirce lo lleva en este caso a distinguir entre imágenes, diagramas y metáforas. Y de los diagramas, como citamos más arriba, que son íconos que representan las relaciones de las partes de algo por medio de relaciones análogas entre sus propias partes. Un diagrama es, de tal forma, una especie de equivalente que reproduce, de manera analógica, las relaciones de los elementos que constituyen un objeto por medio de las relaciones entre sus propios elementos.

Las categorías de Peirce, de raigambre absolutamente lógica, están en las antípodas de lo figurativo, si bien una imagen puede aproximarse. No así el diagrama, que siempre supone un modo de representación —de significación— mucho más abstracto, pero que no por ello deja de sugerir una forma en la que se reconoce lo esencial de un objeto. Eso es lo que ocurre con los poemas de *La Orilla que se Abisma*, cuyos versos dibujan un curso sinuoso, hecho de cauces y brazos, de ramificaciones y bifurcaciones, que bien podrían leerse como un diagrama del río trazado por su propia escritura.

Estamos, así, en un campo cercano a lo caligramático, tan bien cultivado por Apollinaire y del que dio testimonio el espantapájaros de Gironde. Es obvio que ellos buscaban el dibujo figurativo de sus objetos, lo cual no parece ser el propósito de Ortiz. Pero aun cuando no haya sido esa su finalidad, lo cierto es que las formas del río penetran su escritura, la moldean, la modulan, para desplegarse sobre el blanco de la página como esa forma análoga de la que hablaba Peirce.

Es que hay en Ortiz una fuerza escrituraria, una potencia, que lo lleva a trabajar inexorablemente con los aspectos gráficos del texto. Bien recuerda Hugo Gola, en el excelente prólogo que escribiera para la primera edición de su obra completa, que Ortiz sospechaba de los idiomas occidentales, a los que consideraba rígidos y lineales, y hechos *como para dar órdenes*. Y agregaba al respecto que, para él, «sólo el ideograma chino, tan próximo a la música, constituye un instrumento apto para captar los estados variables, indefinidos, contradictorios, imprecisos del sentimiento poético» (Gola, 1970:14).

La proposición es tan sorprendente como sugestiva. Está claro que el ideograma, situado también por fuera de la representación gráfica de los sonidos de una lengua —y ubicado en el campo otro de la representación icónica de las ideas o de los conceptos— era en todo caso un modelo o —si se prefiere— un ideal al que no resultaba posible alcanzar. Pero que, en tanto que tal, debía producir una atracción seguramente incontenible.

Debe ser entonces por ello que la poesía orticiana, alojada por las coordenadas espaciales y temporales de Occidente, no deja nunca de proyectarse hacia esa zona de alteridad irreductible que la confronta con sus propias particularidades, con su singularidad histórica, poniendo en entredicho su posibilidad de alcanzar lo absoluto y lo universal.

No obstante lo cual, paradójicamente, en esa imposibilidad arriba a su inconmensurable grandeza. Esa grandeza que está dada por su capacidad de trascender el dominio del logocentrismo, liberando a la letra de la sumisión al sonido, y entregándola a un despliegue que la convierte en una poesía otra, en una poesía muda que logra acaecer como figura visual.

Lo ajeno y (en) lo propio

La presencia de *Un coup de dés* como modelo textual en *La Orilla que se Abisma* es evidente.

Sin embargo, no podemos afirmar que esa presencia haya obedecido a un propósito deliberado por parte de Ortiz: es sabido cuánto de no intencional, de azaroso, de contingencia imprevista, supone la escritura poética.

Por ello, ante esa escritura, importan los efectos, los resultados, más allá del campo limitado de los designios autorales. Y esos efectos, o resultados, tienen en este caso la propiedad de lo sorprendente: que en una región tal alejada de París —y de Europa—, un poeta asimismo alejado de los centros nativos de su mismo país haya logrado hacer suya la escritura mallarmeana, no puede menos que sorprendernos. Por el modo en que lo hizo, y el sentido con que lo hizo.

Porque —y esto es notorio— Ortiz ni mima ni repite el texto de Mallarmé. No es un epígono empeñado en reproducir, de la mejor manera posible, algo que no le es propio ni le pertenece. Si se tratara de ello, no estaríamos en presencia de un autor verdadero, sino de un impostor, de esos que siempre abundan en los países que hablan lenguas provenientes de otros lugares, y que han sufrido un destino histórico de colonización.

En ese sentido, la escritura orticiana representa todas las complejidades, contradicciones y paradojas que supone escribir en (con) una lengua surgida en otros entornos. Porque una lengua originada en otras latitudes impone siempre tradiciones, miradas, o percepciones del mundo, que impregnan el habla de quienes la practican.

Una lengua no es tan solo un sistema de signos. Y si se dice tal cosa, debería precisarse que los signos no son simples convenciones, ya que se trata de entidades lingüísticas enraizadas en sustratos extra verbales, que le imprimen las características de sus formas y usos. Ello torna compleja y contradictoria la posición de los hablantes coloniales, o de quienes escriben en una lengua originada en otros contextos.

Y más contradictoria y compleja la torna cuando ese colonialismo se despliega, a lo largo de la historia, por medio de diversas sedimentaciones lingüísticas. Si en nuestra región el coloniaje cubrió en sus inicios con su magma hispánico la vida de los pueblos, en un momento posterior esa lava resultó francófona, al menos en el plano de la cultura ilustrada. Esas sucesivas capas simbólicas —en el sentido más amplio del término— inhumaron las lenguas y las culturas nativas, promovieron con sus restos un mestizaje vasallo, generaron culturas subordinadas aun en su hibridez, y produjeron individuos letrados con escasa capacidad para reconocerse distintos respecto del mundo de los colonizadores.

En el caso de Ortiz —como en el de tantos otros— su lengua congrega todas esas capas simbólicas extranjeras. Pero una lengua puede utilizarse de distintas maneras, puesto que

sus signos no solo representan cosas, sino que, al hacerlo, ponen de manifiesto miradas, valoraciones, convenciones sociales, que constituyen sus raíces auténticas.

Ello significa que, en contextos sometidos por una expansión colonialista, la presencia de las lenguas coloniales se enfrenta con el disloque que se produce entre los signos y el habla, porque ahora las raigambres son otras, lo sepan o no los hablantes y los escribas que habitan los territorios colonizados.

Para algunos, ello no representará conflicto ni problema, en la medida en que no aspiren a decir cosas diferentes de las que dice la lengua imperial. Sí lo representará, en cambio, para aquellos que pretendan hablar de sus propias raíces, por medio de esa lengua heredada e impuesta.

Cuando ello ocurre, se trata de decir y escribir desprendiéndose de esa cosmovisión original que toda lengua supone, para asumir una perspectiva autónoma y consustancial, aun dentro del marco lingüístico heredado. Dicha tarea no resulta sencilla ni fácil, puesto que supone expurgar lo extraverbal que nutrió hasta entonces al lenguaje, y convertirlo en un instrumento expresivo de nuevas raigambres.

Ortiz fue uno de los tantos autores en lengua española que pudo lograrlo, adecuando sus palabras al entorno que les daba vida. Por ello, supo construir una lengua que integraba vocablos propios de su región, referidos a seres locales del reino vegetal, animal y humano.

Esa lengua poseía toda una onomástica y toda una toponimia; un léxico y un discurso compuesto por diversos registros que abarcaban desde arcaísmos españoles hasta expresiones propias de los hombres isleños, absorbiendo asimismo términos que provenían de distintos orbes lingüísticos: el de otros idiomas europeos, desde ya, pero también el de las lenguas nativas, aborígenes, como la de los pueblos guaraníes.

El lenguaje de Ortiz fue, desde esa perspectiva, ciertamente políglota. Habló numerosas lenguas, más o menos cercanas o más o menos lejanas, y aunque no llegó a hablar los idiomas de Oriente, los concebía como un modelo a seguir.

Por lo mismo, habló distintas lenguas poéticas, que son siempre una lengua común transmutada en el habla singular de un autor. Habló, así, la lengua de Rilke, la de Cummings, la de Keats, la de Maeterlinck.

Y habló, asimismo, la lengua de Mallarmé, que fue en su instancia final una lengua gráfica, y asimismo muda, que debía leerse —mirarse— en vez de decirse.

Con esa lengua visual, Ortiz compuso su último libro. Al igual que Mallarmé, lo trazó como dibujo, como ícono, incluso como diagrama, para representar figuradamente al río.

Pero no escribió lo mismo, ni compuso lo mismo. Su propósito poético, aquel que lo llevaba a cantar un universo irreductible respecto del universo del poeta francés, le hizo escribir con esa lengua otra cosa: las formas del río donde, para él, se revelaba el mundo.

Se apropió de esa lengua, entonces, pero no para decir algo idéntico. Lo hizo, por el contrario, para cantar ese universo litoral que en su letra devendría en su obra mayor, haciendo de las lenguas otras —de todas— el singular instrumento de su voz genuina.

Por eso pudo lograr algo extraordinario, que traza en la región los caminos hacia una literatura nativa: utilizar las lenguas que instauraron las potencias imperiales, para significar con ellas las representaciones, los símbolos, la imaginería, en las que un mundo propio y situado —e históricamente acallado— clama por poder decirse.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós Comunicación.

Gola, H. (1970). *En el aura del sauce I* («Prólogo»). Biblioteca.

Mallarmé, S. (1982). *Un coup de dés*, en *Stéphane Mallarmé, Poesía* (Edición Bilingüe). Plaza & Janes.

Traducción de Corvea, F.

Klebnikov, V. (1984). *Antología poética y estudios críticos*. Laia.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Du Seuil.

Ortiz, J.L. (1971). *La Orilla que se Abisma*, en *En el aura del sauce III*. Biblioteca.

Peirce, Ch. S. (1974). *La Ciencia de la Semiótica*. Nueva Visión.

Juan L. Ortiz: libro, vida, cosmos

LAURA SOLEDAD ROMERO Universidad Nacional de Rosario / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0002-3572-598X / laurasoledadromero@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone volver a la problemática del «autor» desde diversas lecturas de la obra y figura de Juan L. Ortiz con el fin de interrogar las dicotomías subyacentes que responden a presupuestos metafísicos propios del sujeto moderno. Consideramos que los pares dicotómicos ocultan los modos de relación de distintas esferas de esta obra, por lo que una lectura que ponga en tensión estos presupuestos abriría una nueva dimensión ética y política y, en última instancia, una manera diferente de plantear la relación entre poesía y política. A partir de allí esbozaremos un posible desplazamiento del autor hacia el escritor en relación con una cierta subjetividad de lo viviente que retoma los vínculos entre literatura y vida.

Palabras clave: figura de escritor / mito / política / sujeto soberano / poesía argentina

Juan L. Ortiz: book, life, cosmos

Abstract

This paper aims to return to the problem of the «autor» from different readings of the work and figure of Juan L. Ortiz in order to question the underlying dichotomies that respond to metaphysical assumptions of the modern subject. We consider that the dichotomous pairs hide the relationship modes of different spheres of this work, so a reading that puts these presuppositions in tension would open a new ethical and political dimension and, eventually, a different way of considering the relationship between poetry and politics. From there we will outline a possible displacement of the author towards the writer in relation to a certain subjectivity of the living that takes up the links between literature and life.

Key words: writer figure / myth / politics / sovereign subject / Argentine poetry

Recibido: 30/6/2022. Aceptado: 23/8/2022

Para citar este artículo: Romero, L.S. (2022). Juan L. Ortiz: libro, vida, cosmos. *El taco en la brea*, (16) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. e0086 DOI: 10.14409/el_taco.8.16.e0086



Flor
de la noche
hecha solo
de resplandores,
pero brotada
de un suave secreto
del cosmos.

Juan L. Ortiz

Introducción

El presente trabajo parte de una conjetura cuya premisa se centra en que la obra del poeta Juan L. Ortiz ha sido recepcionada por una gran parte de la crítica a partir de una lectura que se presenta como dicotómica. Tal dicotomía pervive en las lecturas que dividen, a grandes rasgos, el carácter metafísico de esta poesía (contemplación, naturaleza) de la dimensión predominantemente social a la que la lectura política daría respuesta.

La problemática resulta aún más clara cuando se plantea la «relación» entre el poeta (sujeto de la enunciación, yo lírico, autor, etc.) y el objeto (medio natural, social, cultural, etc.). Este «encuentro» de cierto sujeto con cierto mundo (textual, extra textual) intentaría acortar o subsanar la distancia entre ambos polos (sujeto/objeto). En la crítica sobre Ortiz esta problemática se «sintetiza» en un vocabulario que, si bien se rescata de la propia poesía y del propio autor, adquiere un matiz de clausura del problema. Se habla de fusión, comunión, síntesis, simbiosis y otras muchas y variadas formas de relación tendiente a la síntesis.

Esquemáticamente, el problema puede plantearse, por un lado, en términos de la relación del sujeto de la enunciación con el enunciado; en este sentido, la cuestión permanece interna a la lógica del texto y corresponde a la relación del poeta con la naturaleza: la consideración metafísica del existente en el mundo (correlativa de la consideración metapoética de la fusión con el paisaje) que podría ser entendida como una unión al modo «oriental» en el sentido de una identidad sin mediación (Romero, 2019:18).

Por otro lado, la atención a los problemas sociales y políticos vuelca a la poesía y al poeta a una relación de exterioridad, una relación extra textual, del poema con el mundo. En esta clave, la atención a los motivos sociales y políticos ubican esta obra en la tradición de la poesía social argentina (clave de la cual resulta el concepto de «mediación» propio de Occidente: el pasaje, el movimiento que se da a través del discurso).

Nuestro interés será abordar las distintas líneas de lectura de esta obra atendiendo a los lineamientos de la deconstrucción derridiana como una estrategia mediante la cual se propone una dislocación del constructo de la metafísica occidental que consiste en la constitución de la razón occidental logocéntrica¹ sobre la que se sostiene también la subjetividad, entendida como subjetividad moderna y que se relaciona de manera directa con la figura de autor como autoridad.

Desde luego, existen varias voces que desestabilizan estos entramados. Nosotros nos valdremos principalmente de los trabajos de las críticas Delfina Muschietti y Clelia Moure, lecturas que a todas luces rebasan las consideraciones dicotómicas y reconducen a otras posibilidades interpretativas.

A partir de allí exploraremos las porosidades y zonas de tensión que, sino rehúyen, al menos configuran otras potencias para plantear una (otra) posible subjetividad.² Finalmente, nuestra propuesta recalará en la posibilidad de una subjetividad de lo viviente en el espacio de la escritura en constelación con el espacio cósmico, recuperándolo en su dimensión no trascendente.

La mostración del problema

Jacques Derrida, en los seminarios titulados *La bestia y el soberano*, señala el lugar del *quién* y del *qué* como lugares de la metafísica occidental que pueden ser pensados como los tradicionales del sujeto y del objeto. A lo largo del seminario se pregunta en el supuesto quién (soberano) y qué (bestia) para mostrar de qué modo bestia y soberano se confunden haciendo temblar la autoridad que decide «quién es quién» y «qué es qué». Ahora bien, nos interesa retener esta disposición porque la pregunta acerca del *quién* remite al sujeto metafísico que es al mismo tiempo agente en el mundo. Además, la constitución del sujeto en la época moderna implica ese aspecto de «poder» que supone ser centro de los modos de ser que constituyen el fundamento de lo que es en tanto «humano».

En un diálogo con Jean-Luc Nancy publicado bajo el título «Il faut bien manger ou le calcul du sujet», Derrida expone una serie de elementos que definen el modo de ser sujeto desde un punto de vista metafísico: el *ser-yecto* de la sustancia que hace que el *hypokeimenon* haya sido caracterizado desde la estabilidad, la presencia permanente y el mantenimiento con relación a sí (Derrida, 1989). Como sugerimos, esta concepción metafísica del sujeto se anuda en el concepto de soberanía, que se propone como el autoposicionamiento de un sí mismo: «El concepto de soberanía implicará siempre la posibilidad de esa posicionalidad, de esta tesis, de esta tesis de sí, de esa autoposición de quien plantea o se plantea como *ipse*, el mismo, sí mismo» (Derrida, 2010:93).

Derrida plantea que la «posicionalidad» en la cual se inscribe la soberanía permite sujetar al sujeto a la ley, al orden, en virtud de su conciencia (93). Esos mismos modos de la subjetividad que Nietzsche postuló como los modos de la conservación de sí. Recurrimos al concepto de soberanía para mostrar que el sujeto moderno se erige como soberano y en ese movimiento se autoposiciona como un sujeto de cálculo de todo lo viviente, una razón calculadora cuya razón es siempre la del más fuerte.

Dice Daniel Link en las «Apostillas» a ¿Qué es un autor? de Michael Foucault:

Klossowski, como Bataille y Blanchot —propone Foucault— hacen explotar la evidencia originaria del sujeto y hacen surgir formas de experiencia en las que la descomposición del sujeto, su aniquilación y el encuentro con sus límites muestran que no existía esta forma originaria y autosuficiente que la filosofía clásicamente suponía. (2010:66)

En la célebre conferencia dictada en 1969, Foucault³ denominó «orden del discurso» a los modos de producción, circulación y apropiación de los recursos en una cultura. En ese orden, la función autor es un proceso destinado a controlar el acontecimiento discursivo. Solo es posible comprender el control que ejerce la figura de autor si revisitamos la teorización de «discurso».⁴ Entonces la atribución de un discurso a un autor es para Foucault uno de los mecanismos de control de

desconocimiento de la especificidad del discurso en tanto acontecimiento. Lo que proponemos retener es una singularidad propia del carácter acontecimental del discurso:

En la escritura no funciona la manifestación o la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer. (Foucault, 2010:12)

Lo que Foucault señala es que la muerte del autor como tema y problemática es recepcionada desde hace tiempo por la filosofía y la crítica, pero sostiene que no es seguro que se hayan extraído todas las consecuencias de esta constatación ni que se haya tomado «con exactitud la medida del acontecimiento» (13).

Cabe destacar que cuando Foucault habla de autor, no se refiere a una persona empírica sino a una función discursiva. Como señala Alberto Giordano, «autor» querría decir «referente» en dos sentidos: quién refiere y a quién referir, y es en este último sentido como se denota que la palabra está ligada etimológicamente con la de autoridad (1986:81). Autor entonces es quien autoriza (a nosotros lectores). La cuestión radica, como bien señala Mariela Blanco, en un problema epistémico que se explicita en el lugar de la autoridad (autor) ante el texto:

Se trata, como la propia Kristeva lo enuncia, de dejar sentada la muerte del sujeto, pero creo que se hace necesario destacar una vez más el blanco del ataque: el sujeto cartesiano en el ámbito metafísico y, en el caso de la problemática que nos ocupa, del autor en tanto autoridad en la que recae la responsabilidad de cerrar el sentido del texto. (2006:155)

Quisiéramos reforzar la idea de que el sujeto es una construcción de sentido que, como toda construcción metafísica, es, como vimos con Derrida, también política y, como tal, trae aparejadas consecuencias en el mundo.

Un segundo punto radica en la problemática del autor que no es ajena a la del sujeto, pues se anudan en el propósito de otorgar autoridad sobre el texto en un intento de clausura del sentido a la manera de un gesto soberano. Esta sujeción del autor en el sujeto se manifiesta de modo radical a través de ciertos presupuestos de las lecturas críticas de la poesía de Ortiz: el sujeto (autor) instauraría un «real» como soporte de un sistema axiológico, en definitiva, una verdad última que concluiría en la coincidencia entre el ser y la verdad (al mejor estilo hegeliano), y cuya dimensión presupondría atravesar (transustanciar) del autor al texto, y de la cual nosotros (lectores) podemos «participar» (siempre de modo aproximativo) en la vivencia del autor.

En relación con esto, Moure constata la reiterada lectura de una operación sintética entre autor y poesía, la cual no admite «restos» (interpretaciones) sino que se corona con la certeza de la documentación:

Los pronombres de primera persona y los verbos conjugados en primera eluden, siempre, en todos los casos, la deixis. No señalan a nadie que sea «exterior» a ese discurso; el yo del poema no puede ser homologado al yo autoral, y aunque lo demos por sabido, aunque no parezca posible a estas alturas del siglo seguir discutiendo esta cuestión aparentemente saldada en nuestros debates críticos, no obstante,

muy a menudo se pasa por alto como si no existiera la dialéctica de identidad y diferencia que domina siempre la relación entre el yo de la escritura y el yo autoral. (2022:2 – ver en este número)

Compartimos con Moure la percepción de los reiterados solapamientos entre dos instancias que a priori deberían ser diferenciadas, pero que se anudan hasta fundirse o confundirse en un todo.

Del autor a la vida

Podemos virar el eje de discusión y pensar en la fórmula escritura y vida. Acontecida la «muerte del autor» en favor de las nociones de «texto» y «escritura», Barthes comenzó a interesarse en lo que designó a grandes rasgos «nebulosa autobiográfica» (2005:276) para escapar del género y pensar en diversas modulaciones de lo biográfico. Escrituras de vida: el concepto de «escritura» recupera en esta fórmula un sentido calibrado que atiende al nexo indisoluble entre biografemática y tanatografía. Vida, muerte y escritura se reclaman entre sí: la división, la fragmentación, la ruptura, incluso la pulverización del sujeto, definen el nuevo principio desde el que volver a pensar sus relaciones, ya no bajo el modelo de la adecuación entre la vida y la escritura, sino de las escrituras, y los fragmentos, de los planos de vida (Podlubne y Yelin, 2021:1-2).

Las críticas señalan que se «retorna» desde la «nebulosa biográfica» pero que tal retorno no implica, como lo argumentan Julio Premat (2009) y Marcelo Topuzian (2014), una vuelta sin más o la corrección de posiciones anteriores. Pues lo que implica el retorno no son los aspectos psicológicos o compromisos políticos, sino

la intensidad de un cuerpo que escribe, una afectividad que desborda la biografía como género, que invade la obra, que desestabiliza y problematiza lo que ha sido pensado acerca de esa relación causal —«No es la vida la que se parece a la obra; la escritura conduce» (Barthes, 2005:279)— a través de la experiencia de la íntima animalidad. (Podlubne y Yelin, 2021:2)

Escritura y vida serán repensadas en el transcurso de este trabajo, pero si nos atenemos a los procesos de lectura (habituales en la crítica ortiziana) que retornan a esta cuestión constataremos que dicha fórmula, en general, reproduce, casi sin fisuras, sin pérdida, mediante cierta concepción de la «experiencia», la vida del poeta en el texto. Allí ingresa como significante la historia personal de la militancia política y la relación de esta con su poesía.

Parecería que la obra poética de Ortiz con relación a lo político o a las problemáticas sociales no podría estar escindida, y de hecho no lo está, de su vida, de la inscripción de una vida privada y también pública. Amplia bibliografía se ha escrito sobre la vida y obra de Ortiz, un poeta que cuenta con una *Obra Completa* y un amplio trabajo crítico seleccionado por Sergio Delgado, quien inaugura la disposición sobre los materiales llamándolo el «archivo Ortiz» (2005:20).

Hugo Gola, por ejemplo, reitera la alianza de la vida del autor con la obra, pero lo lee dialécticamente reinsertándolo en los esquemas dicotómicos:

Nada de lo expresado en los poemas podía ser ajeno a la experiencia cotidiana del poeta. Nada de lo experimentado con la palabra podía distanciarse de su existencia. Vida y poesía debían entonces ser construidas juntas, apoyándose una en la otra, alimentándose una de la otra, constituyendo ambas los polos de una dialéctica que se repetiría para siempre. (2005:105-106)

Todo indicaría que la cuestión entre vida, donde evidentemente se solapan la del autor, escritor y el poeta, y obra (libro, tarea poética, mundo), alojaría un espacio intermedio para, nuevamente, reanimar la cuestión de la subjetividad que, lejos de estar saldada, se revitaliza constantemente, sobre todo, y esto es significativo, desde el fallecimiento del poeta.

De reciente aparición, el libro de Mario Nosotti, *La casa de los pájaros. Notas sobre la vida y la obra de Juan L. Ortiz* (2021), podría ser un ejemplo de que la cuestión no está clausurada en modo alguno, sino que pervive una y otra vez en el imaginario de críticos y lectores. A través de un poema, cuyo título es el título del libro, Nosotti reconstruye una biografía y traza algunas líneas por las cuales vida y obra serían inseparables. El libro abre con una cita de Alfredo Veiravé para señalar cierta tarea imposible que consiste en revivir la experiencia del poeta. Me permito retomarla porque muestra el carácter sintomático de lo que estamos describiendo:

Para volver a crear el poema es necesario aproximarse, revivirlo en él y en uno mismo, repetirlo en la memoria, sacarlo de su discurso y confortarlo fuera del texto todas las veces que aquel vuelva a reclamar-nos por su propia vida independiente. Sin ilusionarse mucho acerca del valor de los resultados de esa operación, quizás, alguna vez, no siempre, toquemos y comportamos una visión semejante a la que creó el poeta. (Veiravé en Nosotti, 2021:7)

Parecería reinstalarse una vez más la pregunta por *quién* escribe, o más aún, por *quién es* Juan L. Ortiz, recorrido explorado desde la autopoición de la figura del lector (él mismo). Si bien, como señala Luis Chitarroni en la contratapa del libro, al hacer una biografía entre ensayo y diario de escritor, las categorizaciones son más flexibles, la lectura deriva en una contaminación entre autonomía textual y mito que el propio poeta avala. Sin embargo, el paso por revitalizar la experiencia del paisaje, la búsqueda y recorrido por la casa de los pájaros, entre otros hallazgos ¿no remitiría una vez más al encuentro con un «real» que se da en la percepción de quien lo experimenta? ¿No se abre otra vez un pacto fenomenológico donde la vivencia se encuentra por fuera de la escritura o, como mínimo, desde la escritura hacia el mundo?

Resulta significativo cómo la figura del escritor es recepcionada de modo que la obra y el personaje conforman un continuo intertexto. Dice Nosotti con respecto a la reconstrucción, es decir a la invención, del personaje (antes de «Juanele»): «Ese origen no es solo cronológico; el tiempo descompone a veces su linealidad en el mito, es el mito el que habremos de deconstruir» (2021:23). En ese sentido, el mito instaura un espacio por fuera del tiempo y es su continua reproducción lo que en todo caso lo hace presentarse a «él mismo» sin pérdida. Este libro vuelve a testimoniar algo que la crítica desliza de manera más o menos lateral a lo largo de la llamada «figura ortiziana». En ella se solapan varios tipos de «sujeto»: uno que ni siquiera escribe porque es mito, uno que escribe (el poeta), otro que milita y escribe (poeta militante). Pero también, en lecturas más textualistas, un sujeto que contempla, otro que se fusiona con el paisaje, otro que canta a la naturaleza. Siempre se trata, «dentro» o «fuera» del texto, de un sujeto soberano, incluso si desaparece en aquello en lo que se fusiona.

Es por demás evidente que este trabajo no podría dar cuenta de la historia de la poesía argentina, hacerlo nos llevaría a desviar los modestos límites que nos hemos propuesto. Además, nuestra conceptualización para la lectura encuentra eco en cuestiones que, si no son universalizables, al menos poseen rasgos generalizables dentro de un entramado de la metafísica occidental, ejemplo de esto es la cuestión del sujeto en las derivas del pensamiento moderno.

No obstante, podemos señalar que algunos escritores e historiadores de la poesía argentina quisieron incorporar a Ortiz al canon de la poesía social y/o comunista. Tal es el caso de Álvaro Yunque que en 1943 publica *La Literatura social de la Argentina*, en cuyo prólogo anticipa sus intenciones afirmando: «El poema sin inquietud ideológica se ha excluido de él, deliberadamente, tan deliberadamente como de las “antologías” habituales se excluye el poema con inquietud ideológica» (1943:2). En el libro los poetas son nucleados por grupos finalizando con «poetas comunistas», escogiendo del poeta entrerriano el poema «22 de Junio».⁵ Agustín Alzari, leyendo la incorporación del poema, sostiene: «En los poemas donde ingresa la política, suelen ser sus “compañeros” o “camaradas” ese otro del diálogo» (2012:21), diferenciándolo de otros poemas que buscan sus referentes en los interlocutores no partidarios o no comprometidos. Al introducir el vínculo entre poesía y política y señala:

La potencia del poema reside en el modo sutil pero explícito en que Ortiz supedita las posibilidades de la poesía al orden reinante: «Pensáis que una lívida muerte de hierro sobre el sueño/os podrá permitir decir la rosa, es decir el vuelo de la mariposa?». Atento a esa inminencia es que lanza el llamado de unión a la causa, específicamente orientado hacia aquellos otros poetas que desdeñan los vínculos efectivos entre la poesía y la política. (Alzari, 2012:21)

Quisiera detenerme en esta apreciación que pareciera restituyente de una concepción clásica de lo político como cuasi netamente partidaria. Se entiende por emergencia histórica que dentro del partido comunista haya quienes colaboraron con Ortiz en la difusión, en el lugar de poeta comprometido y comunista, como uno de los modos de acción sobre la cultura del momento. Ahora bien, como señala el mismo Alzari, la puesta en escena de Ortiz se concreta con la *Obra completa* cuando el partido comunista ya no cuenta con los espacios participativos sociales y políticos. Sin embargo, la idea de «ingreso» presupone la existencia de un exterior al texto, un material histórico que tiene un correlato real y por ende verdadero. No desestimamos en modo alguno el compromiso político (y hasta partidario) que se puede leer en el poema, sino que redoblamos la apuesta argumentativa aventurando que la política no ingresa en la poesía de Ortiz, sino que organiza con el texto una trama más extraña que tiene que ver con los modos de vida y de existencia que se manifiestan a lo largo de toda la obra y no solo en sus poemas considerados «comunistas».

Entonces, lo que se trata de señalar es, no los riesgos, sino los límites que encuentran este tipo de lecturas; como si, otra vez, vida y obra se manifestaran al modo de un silogismo lógico cuyo entramado se sostiene en la coincidencia del ser con la verdad, atributos por demás enunciados de la subjetividad moderna. Por lo cual sería deseable ampliar o, mejor aún, desbordar el concepto de lo político, para dar cabida a todo aquello que habita la poesía ortiziana *sin ser sujeto* o sin ser un *quién*.

Por supuesto, resuena aquella dificultad que señalaba Martín Prieto para categorizar, encasillar, dar nombre al suceso que significó esta poesía (2005:112). Para Prieto, la obra de Ortiz aparecía a mediados de siglo como inclasificable dentro las tradiciones de la poesía argentina (2005:117 y 2006:357-359).

Sin embargo, sería una falta de comprensión histórica no corresponder la formación de sistemas discursivos con las condiciones materiales y políticas que acontecían mientras se gestaban las primeras lecturas de Ortiz en la academia. Más concretamente en la Universidad Nacional

de Rosario y más precisamente Edelweis Serra, quien publicó lo que se conoce como el primer libro sobre Ortiz y lo hizo desde una perspectiva semiológica. El libro ya declara sus intenciones desde el título: *El cosmos de la palabra. Mensaje poético y estilo de Juan L. Ortiz* y se presenta como un «Ensayo de investigación del sistema estilístico–semántico de la obra del autor», publicado en 1976, año del golpe de estado que iniciaría la dictadura militar en Argentina. A todas luces Serra momifica la imagen del escritor «Juanele» en un pseudo orientalismo, pero lo ubica en consonancia con un espíritu católico, esto es, sin posibilidad dialéctica, sin oposición ni movimiento, lo que resulta útil para el borramiento y la disgregación de las huellas de la vida en la obra orticiana:

El animismo orticiano como forma estilística impone su existencia literaria por sí mismo, es decir, como lenguaje de lo indescriptible e inexpressable, como concretización del misterio. De modo que resulta ser una obsesión expresiva correspondiente a una presencia sentida, pero oculta, de lo sobrenatural, aunque manifestada en el ritmo universal del cosmos perseguido por la palabra que funde lo objetivo y lo subjetivo, el yo y el no–yo. (Serra, 1976:56)

El fragmento que escogimos condensa algunos presupuestos que sería deseable indagar. Por un lado, el lenguaje que hace presente al misterio y en consecuencia con ello la «fusión» de lo objetivo y subjetivo que a la vez Serra identifica sin más con el yo y el no yo. Lo que discutiremos será la existencia de dos polos tan bien definidos e identificados, y que la fusión de los mismos radique en su «obsesión» o principal interés poético. En otro sentido, habría que preguntarse por la equivalencia que se esboza entre lo subjetivo (yo) y lo objetivo (no yo). Creemos que estas categorías despliegan una tradición filosófica que no es deseable perder de vista.

Decíamos que la trama del sujeto toma diversas formas en las lecturas y todas ellas surgen o se manifiestan como modos de subsanar dos grandes problemas que han hegemonizado a la crítica orticiana que esquemáticamente se podrían representar como: la concepción de la naturaleza, en la que se interroga el vínculo entre el poeta y la belleza del paisaje como estado de armonía; y la cuestión social y política, con sus motivos de la pobreza material, la injusticia y la desarmonía.

En relación con estos intentos de conciliación que tienden a una teleología de la síntesis, Moure señala lo siguiente:

No existe en el enunciado poético —no podría darse— el equilibrio final o la instancia tranquilizadora de la síntesis por vía unitiva; no hay fusión mística del yo lírico con el paisaje. Rechazo ese camino interpretativo porque implica reponer consoladoramente las certezas ya muy envejecidas de la metafísica occidental, pero sobre todo, porque implica desoír la tensión instalada en el espacio del poema. (2022:2 – ver en este número)

El comienzo de la lectura de Ortiz, por una parte de la academia, se tiñó de un «orientalismo» o un misticismo que no permitía, por el carácter mismo de su enunciación, incorporar el acontecimiento de lo político, es decir, el movimiento propio de lo político siguiendo las huellas de la historia argentina. Esta lectura resultaba en sintonía con un régimen totalitario que reprimía cualquier manifestación, y más aun tratándose de un escritor abiertamente comunista. La filiación política del poeta fue deliberadamente marginada, sumado a la consideración parcial y tendenciosa de una poesía con un mensaje cósmico que hacía clara referencia a la armonía dentro

del sistema, armonía que siendo metafísica también respondía al *statu quo* que se resistiría a cualquier cambio por medio del accionar político o revolucionario. En esta constelación ubicamos esa primera lectura de Serra, una lectura con una fuerte impronta religiosa católica que reniega del carácter histórico y político de su tiempo.

Sin embargo, basta explorar en los márgenes para permitir la expansión del repertorio de lecturas orticianas que en esa misma época se hacían de la obra. Este recorrido será transitado en gran parte por las revistas y diarios que ocuparán un protagonismo sumamente relevante. El estudio de estas publicaciones periódicas es una herramienta epistemológica necesaria para señalar que algunos de los mitos orticianos no son tales, y al mismo tiempo mostrar el rol fundamental que cumplieron en la constelación del modo de leer poesía.

También vale recordar que varios libros de Ortiz fueron editados por órganos del partido comunista que le brindaron el espacio y la difusión, pero no fueron los primeros en darlo a conocer. En ese sentido podemos señalar su relación con el PCA y algunos intelectuales de izquierda que le dieron el respaldo suficiente para integrar algunos números de las revistas más importantes de la izquierda intelectual Argentina. Aunque no resultaron los únicos medios en los que el nombre del poeta circulaba. Sirva de ejemplo la peculiar nota de la revista *Fray Mocho* del año 1914, que bien podría haber significado la presentación en sociedad de un joven poeta del interior. El nombre del poeta vuelve a aparecer en la revista *La literatura argentina. Revista Bibliográfica* en enero de 1930, unos pocos meses antes de la publicación de los poemas en *Claridad*, gracias a un texto crítico de César Tiempo y Carlos Mastronardi titulado «Examen lírico del poeta entrerriano Juan L. Ortiz».

Ahora bien, para el propio poeta habría un modo de conciliar intereses que a priori habían sido divididos, como mostramos, hasta tornarse dicotómicos. En el fondo es el propio Ortiz el que cree que hay dos polos que a priori se mostrarían contradictorios: el paisaje por un lado y lo social por otro, pero el poeta advierte que es posible relacionarlos y esta relación la encuentra a través de su valoración de la poesía belga en la cual, según él, estos dos polos se darían de un modo dialéctico (Ortiz, 2016:29).

En este sentido, la crítica suele recuperar la palabra del poeta como palabra autorizada, soslayando la mentada «muerte del autor» (Barthes, 1994:65-71). Cuando, como bien señala Sandra Contreras, de lo que se trata con esa sentencia es de «la desacralización de la imagen de Autor (...) a favor de la emergencia del escritor como sujeto que nace en y con su texto, a favor de la noción de texto como un espacio de escrituras múltiples, ninguna de ellas “original”» (2003:88).

El 1971 nos encontramos con el acontecimiento que significó la edición de *En el aura del sauce*, publicada en Rosario, a cargo de la biblioteca Constancio C. Vigil. Este hecho de gran trascendencia para la poesía argentina será seguido varios años después por la primera edición de la *Obra Completa* en 1996 por la editorial de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe. Esta última publicación significará el momento de institucionalización de la obra, no solo porque reúne y completa la obra poética y los textos en prosa (sin completar nunca porque en el horizonte se despliega la promesa de un cuarto tomo que al día de hoy ya es parte feliz del mito) sino porque dispone con su selección ineludiblemente una lectura.

Entre los textos críticos reeditados se destaca «Juan» (1989) de Juan José Saer, en el que se subraya no solo la autonomía de la obra orticianiana sino además «un estilo de vida, una preparación al trabajo poético, una moral» (2005:11). Por otra parte, Saer concluye que el paisaje no tiene

que ver con un determinismo geográfico sino con una «proyección de su percepción del mundo y de su concepción de la poesía» (13), concepción opuesta al espiritualismo, esto es, materialista.⁶ Prieto señala el lugar excéntrico, pero al mismo insoslayable, de la poesía ortiziana (2005:114-115). Daniel García Helder, por su parte, atiende de manera pormenorizada la cuestión del ritmo, el sonido, la sintaxis (2005:127-144). María Teresa Gramuglio esboza una introducción de los textos en prosa de Ortiz que conecta con la poesía con una idea de «comunidad», aunque apartando la palabra de cualquier connotación religiosa y mística y la reuniéndola «en los conjuntos semánticos sociales y políticos que ella anima» (2005:991).

Estas lecturas transitan un amplio universo que resultará un faro para leer la poesía de Ortiz. Sin embargo, una gran parte de estas lecturas dejan de lado el carácter cósmico para valorar un modo predominantemente materialista. Un materialismo con especial énfasis en el carácter político del texto y en la militancia del poeta. Es en este entramado donde Prieto explicita una poesía que podríamos llamar *ligeramente social* (por sus temas) pero en la que, no obstante, en esta edición de 1996, no resulta tan marcado el componente relacional político como sí lo será en la segunda edición de 2020 donde se incorporan otras problemáticas tales como la lectura de la poesía social, la traducción, las relaciones de la poesía ortiziana con la poesía de América, entre otros.

De estas interpretaciones podemos esbozar algunos interrogantes: ¿por qué delegar el carácter cósmico de la poesía de Ortiz en las contemplaciones que lo divorcian de lo político o, peor aún, lo asocian, implícitamente, a una coloratura política opuesta, sospechosa? ¿No hay un ideario cósmico que es también ético y político en un sentido no apropiable, por ejemplo, por una lectura de derecha?

Trazos para pensar la vida en el texto

Planteamos, frente a las lecturas que estuvimos analizando, una propuesta de interpretación crítica que prescinda de la dicotomía que presupone la experiencia de un sujeto y su relación con un objeto. Para ello volvemos sobre algunas conceptualizaciones de la filosofía derridiana y nietzscheana para eventualmente esbozar una lectura que busque, en las formas inmanentes de la poesía, la configuración de fuerzas que atraviesan cualquier conceptualización de la noción de vida, de modo que su consideración otorgue nuevas formas, siempre precarias, a la posibilidad de una subjetividad de lo viviente. Todo ello sin negar la impronta de lo político como aquellos modos de ser de todo lo existente o, en palabras de Roberto Esposito, entendiendo por política la modalidad originaria en que el viviente es o en el que el ser vive (Esposito, 2006:130). La política se torna así lo propio de la deconstrucción. Por ello retomamos una política derridiana como aquella que se articula con la hospitalidad incondicional, esto es, estar abierto a la acogida del arribo del otro *más otro*. En palabras del filósofo argelino:⁷

La acogida orienta, gira el *tópos* de una apertura de la puerta y del umbral hacia el otro, lo ofrece al otro como otro, allí donde el como tal del otro se sustrae a la fenomenalidad, más aún a la tematicidad.

(Derrida y Dufourmantelle, 2008:45)

El pensamiento derridiano nos invoca a hacer temblar todo suelo firme sobre el que construir «diferencias jerarquizantes que culminan, siempre, en políticas sacrificiales» (Chun, 2016:285), tal como lo expusimos con relación al sujeto soberano. Por eso, como señala Foucault, el

problema de la escritura no es tanto la expresión de un sujeto como la apertura de un espacio en el cual el sujeto que escribe desaparece: «la marca del autor está sólo en la singularidad de su ausencia» (Agamben, 2005:81). El gesto, tal como lo entiende Agamben en *Profanaciones*, podría ser un modo pertinente de marcar la presencia–ausencia del autor en la obra, y es allí donde la vida es una puesta en juego. Dice Agamben:

Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida. (2005:94)

A partir de la estrategia deconstructiva, Derrida propone no pensar la vida y la muerte en tanto una lógica de oposición, en el sentido de que la muerte es lo opuesto a la vida, sino que en todo caso la muerte sería la que hace posible la vida: «Lo que quizás aparece justamente como problema en lo referido a la vida la muerte es la relación de yuxtaposición o de oposición, la relación de posición, la lógica de la posición (dialéctica o no dialéctica)» (Derrida, 2021:27).

Nosotros propondremos leer los rastros de una vida que nunca son los rastros de una verdad que, tras la muerte de Dios, ya lo sabemos con Nietzsche, no puede ser más que provisoria (¿caso como la propia vida?); por eso sostendremos al sujeto escritor al modo de la *máscara*. En Nietzsche, una vez destruido el mundo verdadero, también desaparece el mundo aparente; por eso la máscara no tiene ningún rostro que la fundamente y la sustente por detrás. La máscara se relaciona con el mundo griego: «Es ese elemento (*prósopon*) que después los latinos van a denominar “persona”, y que se utilizaba en la representación de las tragedias para amplificar la voz» (Cragolini, 2000:58). Al estar relacionada con la voz muestra su cercanía con la palabra. Como añade Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*: «cada palabra puede ser una máscara» (2014:571). Hay que recordar que toda perspectiva es también una máscara. Las huellas de un autor, en un texto, son máscaras de la presencia en ausencia de una vida. Así la vida de un texto es a su vez muerte de la vida en el texto. Conjeturamos que existe una subjetividad, pero esa subjetividad no implica un sujeto fuerte, sino que es vivida–vivificada en las marcas de un texto.

Las máscaras necesariamente escapan a cualquier fundamento que suponga una dualidad entre sujeto poético y mundo evocado, y más aún como si hubiese una instancia posterior que resuelva en términos de fusión, simbiosis, etc. Muschietti señala en consonancia con la deconstrucción de las dicotomías: «Ya no hay sujeto ni objeto sino devenir impersonal, indeterminación sintáctica, desorden de predicaciones galácticas, móviles: irradiación» (1995:85).

Mucho se ha hablado del componente cósmico presente en la poesía orticiana. Sin embargo, desde la aparición de la *Obra completa* ha caído en el olvido, tal vez sospechoso de una lectura apolítica o, peor aún, reaccionaria.

Una consideración desde la vida (siempre atendiendo a la deconstrucción) motiva consecuencias éticas y políticas que no necesariamente se inscriben en la militancia del poeta en el partido comunista; más bien las máscaras textuales nos llevan a tratar una política del texto con un mundo que no es mundo, sino que abandona las categorías que lo ligan al sujeto para en todo caso resurgir como una subjetividad de lo cósmico. Como señala Gola, en sus últimos poemas resulta una polifonía orquestal porque la poesía misma reclama decirse con «todas las voces del

universo» (Gola, 2005:108). Una vida que se expende a lo cósmico, un universo que es todo y a la vez es leve: así define Muschietti cierto *barroco de la levedad* en la poesía orticiana:

Una joya infinita en el paciente artificio de hacer del lenguaje aspiración de aire, de agua, desmarcándose. Con la misma minucia con la que se constituyen las miniaturas del detalle del artificio: entre diminutivos, tonos y semitonos, pinceladas y variables del sonido, la sintaxis, la puntuación y la melodía, Juanele construye su barroco de la levedad. (2004:1)

Muschietti recupera este aspecto etéreo y aéreo⁸ y lo inserta casi en términos paradójales en la constelación barroca que aprecia en la sintaxis orticiana y en la fuga del *quién* (recordemos el tránsito del *quién* al *qué* derridiano): «¿Quién dice, quién respira o dice, quién sueña o está bajo? ¿Quién fluye verde paz si antes era cielo que era agua, vaga corriente? ¿Quién sí mismo y otro? ¿Es ya necesario el *quién*?» (13).

Hemos visto a lo largo del recorrido dos tratamientos críticos predominantes. Uno que afirma el espacio de la naturaleza mística (con la forma privilegiada de la contemplación y/o de lo apolítico) y otro eminente materialista o tendiente a atender la problemática social y política (donde los temas sociales «ingresaban»). Encontrar un «entre» estas dos dimensiones conlleva reconfigurar el espacio. Creemos que una revisitación del paisaje orticiano sería pertinente pues, como enunciado, cobra distintas acepciones. Se habla de paisaje en el sentido estrictamente «natural» pero también del paisaje que incorpora en él lo social: los pescadores, los niños pobres, las figuras pensables como de la precariedad.

Una reconfiguración del espacio implica al mismo tiempo un trabajo sobre la materia del poema: «la sintaxis, un laberinto para perderse en la materia evaporándose» (Muschietti, 2004:4). Pues la poesía de Ortiz es «fragmento del cosmos por el que la palabra avanza sutil y delicada, adivinando en cada rastro o vestigio, aun en los más diminutos, la gracia misteriosa de la materia» (Saer, 2005:13). El materialismo, entonces, lejos de reducirse al dialéctico, implica una consideración por la cuasi-subjetividad de las cosas vivas y no-vivas, una atención a la naturaleza que rebasa lo vivo y otorga voz a la tierra, el aire, los elementos y el cielo no como metáfora de lo trascendente, sino como expansión de los límites más allá de lo humano.

No será este el lugar para pensar las configuraciones del barroco en la obra orticiana, sin embargo, nos gustaría dejar enunciado una vuelta al problema de la política y la naturaleza, el espacio, o más precisamente el cosmos. Hemos visto la dificultad de diálogo que se daba entre los dramas sociales y la contemplación del paisaje, dificultad que era en parte resuelta por el mismo autor por medio de cierta inspiración de la poesía belga. Empero, uno de los aspectos espaciales que no se ha puesto en consideración en su estatus político ha sido la dimensión cósmica (Serra, Saer, Gola) o galáctica (Muschietti). De hecho, las lecturas donde suele primar el componente cósmico terminan por ser las más desinteresadas o reacias a consideraciones sociales.

Nosotros, atendiendo a la historia de la formación intelectual del comunismo, postularemos, a partir de la investigación de Boris Groys, una posibilidad de co-relación que se dio a llamar *cosmismo ruso* y que fue una de las corrientes intelectuales menos conocidas de la revolución rusa. Movimiento artístico, científico y político, perseguía la utopía de emanciparse de los límites de la naturaleza, alcanzar la inmortalidad y expandir la revolución hacia el universo, la misma idea que guiaba un mundo libre de sufrimiento. En este sentido, se recordará que, en la carrera

espacial del siglo XX, los soviéticos se anticiparon a los estadounidenses. Los autores⁹ que reúne Groy, en última instancia, creen que la sociedad comunista debe ser interplanetaria.

Aunque no creemos que del ideal orticiano en relación con lo cósmico se infiera la necesidad de una conquista, lo que restituiría el sujeto soberano, sí creemos que desde la poética de Ortiz es necesario reinventar una subjetividad capaz de estar *en-entre* el universo todo de las cosas y los seres, una *subjetividad sin sujeto*. Esta subjetividad es el otro que me precede, que arriba, que adviene, que no puedo conocer, que no tiene fenomenalidad, que no puedo tematizar. Nombrarlo, conocerlo o tematizarlo es volverlo *objeto*. La levedad orticiano es una voz no subjetiva que convoca los entes sin nombrarlos (la proliferación, ese procedimiento barroco, sería un buen ejemplo). O los nombres, lejos de fijar las experiencias en objetos, plantean preguntas por la materialidad de los vivientes (humanos y no humanos) y de las cosas no vivas (terrenales o extraterrenales). De ahí la tan abordada interrogación orticiano cuya discreción, como pregunta misma, la lleva a eliminar el signo inicial de interrogación, pues el cuidado con la afirmación (o la negación) es también un cuidado con la falta de delicadeza de la pregunta que puede tomarse como demanda o interrogatorio.

Otro modo de atención al universo también implica otro modo de la subjetividad que a la vez trae aparejado un cambio de entender las formas de darse de lo político y, en relación con esto, promover una transformación del modo de imaginar las relaciones entre poesía y política.

Notas

1 «Cabe advertir que, si pudiera especificarse la deconstrucción, sería por la negativa, es decir, por aquello que no es: no es un análisis, ni una crítica, ni un método. Es pertinente señalar que no se trata de situarse por fuera de sistema de oposiciones metafísicas sino, por el contrario, mediante una cierta organización, una cierta disposición estratégica, de producir una fuerza de dislocación dentro del sistema» (Derrida, 1989:32-33).

2 Creo que se puede restituir la subjetividad en el análisis poético, pero sería necesario, sino apartar, al menos suspender, las garantías propias del sujeto moderno.

3A los fines que nos hemos propuesto en el texto no será posible trabajar la controversia de Foucault con Derrida (como una metafísica de la escritura).

4 Foucault arriba una conceptualización del discurso en relación con el autor: «Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que pueda decirse que “esto ha sido escrito por fulano”, o que “fulano es su autor”, indica que este discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa,

una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto» (2010:15).

5 Un poema que tiene en su título una clara referencia a la fecha histórica del 22 de junio de 1941 lo que se conoce como la «Operación Barbarroja», el nombre para la invasión alemana de la Unión Soviética.

6 Materialista en el sentido que Pablo Neruda lo explicita en «Tres cantos materiales» (Saer, 2005:13).

7 La posibilidad desde una lectura derridiana ética política de la obra orticiano lo desarrollo en otro artículo. Cfr. Romero (2019).

8 En consonancia, la palabra orticiano es descrita por la crítica como leve (García Helder, 2005), susurrante (Kamenzsain, 2000:183), interrogante (Jitrik, 1997:57; Sarlo, 2007:271-272) y reticente a la afirmación, una palabra originaria que iría más allá del lenguaje humano (Mattoni, 2013:58).

9 Entre los autores se encuentran: Nikolái Fiodorov, Alexander Bogdanov, Alexander Svyatogor, Valerian Muraviov, Konstantín Tsiolkovski y Alexander Chizhevski, entre fines del siglo XIX y 1928.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G.** (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo.
- Alzari, A.** (2012). *Estas primeras tardes... y otros poemas para la revolución*. Serapis.
- Barthes, R.** (1994). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Paidós.
- Barthes, R.** (2005). *La preparación de la novela*. Siglo XXI. Traducción de Wilson, P.
- Blanco, M.** (2006). Teorías sobre el sujeto poético. *Alpha*, (23), 153-166.
- Contreras, S.** (2003). Intervención. *Boletín/11 del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, (11), 85-93.
- Cragolini, M.** (2000). La metáfora del caminante en Nietzsche. *Ideas y Valores*, (114), 51-64.
- Chun, S.** (2016). *Política y ética en el pensamiento de Jacques Derrida*. Tesis doctoral. Repositorio http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/4101/uba_ffyl_t_2016_se_chun.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Delgado, S.** (2005). La obra de Juan L. Ortiz. En Ortiz, J.L., *Obra completa* (pp. 15-30). Ediciones UNL.
- Derrida, J.** (1989). Il faut bien manger ou le calcul du sujet. *Cahiers Confrontation*, (20). https://www.redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/comer_bien.htm
- Derrida, J.** ([2008]2010). *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Manantial. Traducción de Ferrero, L.; Deperetti, C. y Rocha, D.
- Derrida, J.** ([2019]2021). *La vida la muerte*. Eterna cadencia. Traducción de Agoff, I.
- Derrida, J. y Dufourmantelle, A.** ([1997]2008). *La hospitalidad*. Ediciones La flor. Traducción de Segoviano, M.
- Esposito, R.** (2006). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu.
- Foucault, M.** ([1969]2010). ¿Qué es un autor? El cuenco de plata. Traducción Mattoni, S.
- García Helder, D.** (2005). Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave. En Ortiz, J.L., *Obra Completa* (pp. 127-144). Ediciones UNL.
- Giordano, A.** (1986). El autor, la lectura. *Revista Sumario* (pp. 79-90). Ediciones de la bandera.
- Gola, H.** (2005). El reino de la poesía. En Ortiz, J.L., *Obra Completa* (pp. 105-110). Ediciones UNL.
- Gramuglio, M.** (2005). Las prosas del poeta. En Ortiz, J.L., *Obra completa* (pp. 989-994). Ediciones UNL.
- Groy, B.** (2012). *Cosmismo ruso*. Caja Negra.
- Jitrik, N.** (1999). El lugar en el que caen todas las ausencias. *Xul*, (12), 56-57.
- Kamenszain, T.** (2000). *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Paidós.
- Link, D.** (2010). *Apostillas a ¿Qué es un autor?* de Michael Foucault (pp. 59-81). El cuenco de plata.
- Mattoni, S.** (2013). Ortiz y el idioma originario. En *Caminos de agua. Lugares, música, experiencia* (pp. 45-60). El cuenco de plata.
- Moure, C.** (2022). La poesía de Juan L. Ortiz y lo inapropiable. *El taco en la brea*, (ver en este número).
- Muschietti, D.** (1995). Poesía y paisaje: exceso e infinito. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (538), 81-88.
- Muschietti, D.** (2004). Juan L. Ortiz. Barroco de la levedad. *Hispanic poetry review*, 4(1), 1-36.
- Nietzsche, F.** ([1886]2014). *Más allá del bien y del mal*. Gredos. Traducción de Vergara, C.
- Nosotti, M.** (2021). *La casa de los pájaros. Notas sobre la vida y la obra de Juan L. Ortiz*. Ediciones UNL.
- Ortiz, J.L.** (1971). *En el aura del sauce*. Constancio C. Vigil.
- Ortiz, J.L.** (2005). *Obra Completa*. Ediciones UNL.
- Ortiz, J.L.** (2016). *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Aguirre, O. (Comp.). Mansalva.
- Ortiz, J.L.** (2020). *Obra Completa*. Ediciones UNL/UNER.
- Podlubne, J. y Yelin, J.** (2021). ¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea. *Cuadernos LIRICO*, (22). <http://journals.openedition.org/lirico/10721>
- Prieto, M.** (2005). En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina. En Ortiz, J.L., *Obra completa* (pp. 111-124). Ediciones UNL.

Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus.

Romero, L. (2019). Aproximaciones: hacía una política de la alteridad en la obra de Juan L. Ortiz. *El taco en la brea*, (10), 17-27.

Saer, J.J. (2005). Juan. En *Obra Completa* (pp. 11-14). Ediciones UNL.

Sarlo, B. (2007). Juan L. Ortiz. En Saítta, S. (Ed.), *Escritos sobre literatura argentina* (pp. 269-277). Siglo XXI.

Serra, E. (1976). *El cosmos de la palabra. Mensaje poético y estilo de Juan L. Ortiz*. Noé.

Yunque, A. (1941). *Literatura social en la Argentina*. Claridad.

Sobre: *La aventura negativa*, de Carlos Surghi. Rosario: Nube Negra, 2021.

RAFAEL ARCE Universidad Nacional del Litoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0003-3117-8816 / rafael.arce@gmail.com

Acaso el ensayo, como antaño la literatura, tenga por tema último, o primero, el ensayo mismo. Acaso el ensayista se busque en la estela y a la sombra de los ensayistas. *La aventura negativa* es esencialmente moderna, deliberadamente intempestiva. Su paradoja es la nostalgia de una intermediación de la experiencia literaria, como si la fascinación por el ensayo pudiera constituir una suerte de literatura en tercer grado. Si elegimos tomar en serio el título (pues la ironía de Carlos Surghi demanda andar con cuidado), se trataría, de Michel de Montaigne hasta Alberto Giordano—desde el origen hasta su apropiación local, en la que se sitúa, tácitamente, el mismo Surghi—del derrotero del espíritu del ensayo. *La aventura negativa* podría ser entonces su fenomenología.

Aunque dividido en dos partes, el libro puede ser leído como un solo movimiento de continuidad, que va de lo universal a lo particular: la tradición del ensayo europeo y la escuela crítica rosarina. Reacia al discurso de la historia (el primero es sobre el joven Lukács y más adelante aparece Montaigne), la primera parte no desdeña, no obstante, la genealogía, de la que la segunda puede ser la clave de lectura. En efecto, es dable invertir el orden propuesto, y empezar por la escuela crítica rosarina, situada pudorosamente como una *adenda*. Pues el uso idiosincrático de los conceptos (forma, egotismo, descomposición, intimidad, distinción, experiencia, fascinación, sujeto, imagen, vida, obra) y los gestos de Sergio Cueto, Nicolás Rosa, Juan B. Ritvo y Giordano, permiten a Surghi trazar las escenas de lectura que configuran esa genealogía. De ahí que la heterogeneidad de método y de forma encuentre su contrapeso en las correspondencias, los cruces diagonales y las secretas afinidades. A veces, por extensión y minuciosidad, el ensayo linda con el artículo más académico (Lukács, Rosa), otras, propone bocetos de un pensamiento o insistencia a partir de un discurrir asistemático de las obras (Baudelaire, Barthes, Ritvo); aquí, la lectura insinúa también el retrato del personaje (Kierkegaard, Baudelaire, Giordano); allá, la aproximación indirecta y sesgada parece apostar al valor de la indefinición (Benjamin, Bataille).

Cada ensayo de *La aventura negativa* es un pensamiento sobre el ensayo desde el punto de vista de la obra interrogada y es cada perspectiva la que sigue inquietando sus modos hoy. Si en el joven Lukács la forma ciñe imperfectamente el alma, siendo el modo de moldear la irracionalidad y la violencia de la vida, es porque el ensayista, racional por fatalidad de formación, guarda

Para citar este artículo: Arce, R. (2022). Sobre: *La aventura negativa*, de Carlos Surghi. *El taco en la brea*, (16) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0087 DOI: 10.14409/el_taco.8.16.e0087



la nostalgia de la ingenuidad romántica. El libro empieza por el joven Lukács porque con él el imperativo de la ciencia y de la filosofía, que después recogerá Theodor Adorno en la no renuncia de los modos al concepto, tensionan las pretensiones del pensador y dan cuenta de la ruptura definitiva de esa correspondencia armoniosa entre yo-sujeto o yo-objeto de Montaigne. La condición del ensayista sería la de una subjetividad que insiste en interrogarse aun cuando los saberes sobre el «sujeto» parezcan obliterar toda posibilidad de exploración.

Cabe preguntarse por el recurso a la filosofía en el discurrir del ensayo (literario). La figura de Kierkegaard podría responder a esta inquietud. Es posible que, para el ensayista del siglo XXI, la apelación a la filosofía tenga que ver no solo con la interrogación constante de todo saber instituido, sino también con la alternativa entre los libros y las cosas o, también y de otro modo, entre la lectura y la vida. La prosa de pensamiento de Cueto, de la que Surghi señala su prosapia blanchotiana, disuelve toda forma en la búsqueda de su forma, inventa una lengua con los restos de la literatura para que, en ellas, sin decirse, resuenen las cosas. Los diarios de Giordano proponen la figura del abandono (de la crítica académica, pero también del proyecto, sea de obra o de vida) y sus derivas (interrupción, inconclusión, recomienzo, digresión, variación, reiteración, monotonía) para oponer la ética del ensayo a la moral de la crítica.

La prosa de pensamiento de Surghi se escribe entre el rigor del saber y la libertad del artista. El comentario, el discurrir, el imaginar y el conjeturar se apoyan en una trama de lecturas que no oprimen al ensayista sino que más bien lo soliviantan en un deambular que prioriza la interrogación y que hace de la afirmación un gesto nunca terminante aunque sí persuasivo. Pues la aventura es al mismo tiempo la de cada ensayo: un movimiento presidido por un mapa o plan que encuentra en la deriva misma de su contingencia su forma singular. Cada ensayo es por añadidura una puesta en escena de la intimidad del que escribe con lo que lee, por eso la subjetividad del que escribe apela sin cesar a la subjetividad evanescente que convoca el nombre propio de una obra. El estilo de Surghi, en su diafanidad engañosa, no desdeña las dificultades que proponen sus corpus. Aun así, no se propone como una clarificación o una sistematización, sino que se impone la ardua tarea de un comentario que dibuja figuras y personajes conceptuales atento a lo irreductible de los textos. La felicidad y la irreverencia con la que se suaviza lo arduo traman una prosa que se lee con facilidad pero que obliga a volver sobre los nudos de oscuridad en los que el avance queda suspendido o incierto.

Nicolás Rosa afirmó en algún lado que somos lectores de lo universal pero solo podemos escribir lo particular. Nuestra época desconfía de ese universal, con lo cual hemos ido reduciendo la lectura al particular terruño nacional o local. La tentativa de Surghi es ciertamente inusual en nuestro contexto por su ambición y al mismo tiempo por su simultánea conciencia de nuestras limitaciones. *La aventura negativa* es una apuesta a experimentar esos límites.

Sobre: *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*, de Silvana Santucci. Rosario: Ed. Biblioteca Popular Vigil, 2020.

LEO CHERRI Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados, Universidad Nacional de Tres de Febrero – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0003-2261-5228 / lcherri@untref.edu.ar

Lo enseñó Jacques Derrida, y esa enseñanza llega a nosotros —quiero decir: a mí y a Silvana Santucci— de Analía Gerbaudo, «heredar» es una suerte de lealtad infiel. Un heredero, parafraseo a Derrida o a Gerbaudo, no es solamente alguien que recibe sino, sobre todo, alguien que escoge. Pues heredar implica siempre reafirmar, y toda reafirmación supone una decisión: un tipo singularísimo de apropiación (una continuidad, pero también una ruptura).

El libro de Santucci es, tal como promete su título, un ejercicio muy lúcido de herencia.

La primera, la más obvia: Cuba y Severo Sarduy. Son dos nombres imponentes que, relacionados con determinados contextos (América Latina, la Revolución, el Exilio, la Literatura, la Crítica literaria) asumen marcas y lecturas más o menos estabilizadas. En ese sentido, el gran ejercicio del libro, de principio a fin, es un trabajo de desestabilización —archifilológico, dice Santucci citando a Raúl Antelo— para hacer que esos nombres encuentren otro *por-venir*, o mejor, otra *fortuna*.

Si Cuba y Sarduy remiten, casi como acto reflejo, a una literatura neobarroca. Ya desde el inicio de su libro, Santucci va a anunciar el interés por estudiar la imagen y la dimensión (inter) artística del pensamiento de Sarduy. Algo que, en realidad, es una condición estructurante del (neo)barroco y, sobre todo, del lezamiano: el neobarroco supone, desde el vamos, una pregunta por la imagen, una curiosidad artística (15, cf. nota 17). Es en «este marco» que la «dimensión pictórica y visual del neobarroco cobra una importancia fundamental» para Sarduy en lo que respecta a la construcción de una «teoría en torno al arte latinoamericano» (19). Sin embargo, argumenta Santucci, la primera tesis sobre Sarduy y artes plásticas fue escrita recién en 2010, y su foco de atención es, principalmente, la relación con la pintura europea (61).

Este punto lleva a Santucci a reinterrogar la obra de Sarduy. Quiero decir, estrictamente, lo que se «usa» (o hereda) de la obra de Sarduy, pero también, lo que se considera, en Sarduy, una obra. E, incluso, los gestos que hicieron que obre aquello que consideramos obra. En ese sentido, la primera decisión de Santucci es poner unos signos de interrogación a la relación absurdamente natural que se construyó entre la obra de Sarduy y el archivo «teórico» europeo que asociamos con el posestructuralismo. Lo cierto es que el viaje a Europa fue, en el caso de Sarduy, un paso de

Para citar este artículo: Cherri, R. (2022). Sobre: *Heredar Cuba. Una teoría literaria en Severo Sarduy*, de Silvana Santucci. *El taco en la brea*, (16) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0088 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0088



vida relacionado con un avatar nacional: una beca otorgada por el Gobierno Revolucionario de Cuba. Y los pasos «inter-artísticos» en Sarduy no pueden atribuirse al «medio francés», sino que son claramente reconocibles antes de su viaje, en un periodo que va de 1953 a 1959, que el libro de Santucci explora con tenacidad. Esto no implica un movimiento nacionalista, ni mucho menos, sino restituirle a aquello que nos parece telquelista, cierto origen y valor cubano. Y rubrico la hipótesis de Sarduy con Lezama: es recién ahora que podemos apreciar que aquello que dicen Giorgio Agamben o Georges Didi-Huberman ya lo había dicho Lezama Lima. Este anacronismo nos obliga a trascender su reconocimiento, y pasar a una reinterpretación crítico-historiográfica que nos permita leer el caldo de cultivo que hizo posible una temporalidad semejante.

Es, de hecho, lo que Santucci realiza desde distintas dimensiones. En primer lugar, recuperando los pasos de vida de un joven Sarduy que, entre otras cosas, quiere acercar la «pintura al pueblo» a partir de sus prácticas periodísticas y literarias. Estos momentos y otros, son bellamente ralentizados por Santucci y, en ese detenimiento, los gestos y pasos de vida se resignifican.

Vale decir que el periodo temporal en el que Santucci realiza sus operaciones de lectura ha sido prácticamente desatendido por la crítica. Esa desatención proviene, incluso, de la propia voz autoral. Pero también, de sus editores. En ese sentido, la segunda gran decisión de Santucci es trabajar con un archivo desatendido que ella denomina *pre-textos*. Son comentarios, cuentos, poesías, escritos periodísticos que ni siquiera aparecen en las célebres *Obras completas* compiladas por François Wahl, encontrándose al margen de cierto establecimiento «legal» de la obra.

Si bien Sarduy comenzó a pintar junto con Roland Barthes a comienzos de la década del ochenta, nos relata Santucci, que recién a finales de esa década empieza a elaborar nociones bien radicales como *comparación* y *analogía plástica*. Si a esos mojonos temporales, le sumamos su fascinación cubana por la pintura, se vuelve apreciable que el proceso de disolución genérica o de formas en Sarduy es bien complejo, supone prácticamente la extensión de su vida, y culmina con el carácter histórico y reversible de las formas: «cuando Sarduy pinta, parece que escribe, cuando escribe es porque pinta» (81). Una tercera operación de Santucci es, entonces, replicar ese proceso temporal y anacrónico a la hora de (re)leer lo que ella denomina «Las disoluciones de las relaciones entre». Esto implica: ir de los sesenta hasta los ochenta, hacer que una cita aparezca como una rememoración no suscitada, simular un diálogo, activar un coro teórico anacrónico al propio Sarduy (que va de teóricos y críticos del barroco clásico, a los más actuales de la posfilología), es decir, acentuar los rasgos de una «obra en *des-obra*» que busca proyectarse al futuro (243) y, finalmente, hacer que la voz crítica emerja en ese *patchwork*.

Pocas veces una tesis devenida ensayo es, en realidad, una novela donde la teoría literaria latinoamericana es apenas un escenario realvirtual donde transcurre el encuentro quizás azaroso, gozoso sin lugar a dudas, entre Severo Sarduy y el barroco. En la disolución de la propia identidad (o genericidad) del texto, la escritura y sus archivos exponen la política en la ficción, la ficción en la teoría y en la imagen del autor, y las chispas de vida que todavía quedan de una explosión primera. En esas chispas oímos una voz que más que decir cosa alguna, nos señala un camino, el de un Sarduy futuro, que es, indudablemente, el que tendremos que heredar nosotros.

Sobre: *Moving Verses. Poetry on Screen in Argentine Cinema*, de Ben Bollig. Liverpool: Liverpool University Press, 2021; *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*, de Nora Catelli. Paraná: EDUNER, 2020; *Saer en la literatura argentina*, de Martín Prieto. Santa Fe: UNL, 2021.

ANALÍA GERBAUDO Universidad Nacional del Litoral – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0001-9969-8004 / agerbaudo@fhuc.unl.edu.ar / analia.gerbaudo@conicet.gov.ar

¿Cómo se fabrica una literatura nacional? Los tres libros de los que me ocupo ofrecen diferentes respuestas a esta pregunta. Se trata de una resolución indirecta tramitada más desde las decisiones de cada quien que desde el orden declarativo en el que, no obstante, la cuestión se desliza.

Dos preguntas atraviesan el libro de Martín Prieto: «¿Cómo cambia una literatura nacional cuando entra un autor? ¿En qué se convierte un autor cuando entra en esa literatura?». Dos preguntas que se resuelven a partir del análisis de una compleja articulación de materiales entre los que los textos de César Aira y de Beatriz Sarlo junto a las clases de María Teresa Gramuglio juegan un rol central: tanto mediadorxs que ocupan posiciones estratégicas en el campo recorrido desde su perímetro nacional como un «rival de fuste» de Juan José Saer contribuirán a su colocación central en la literatura argentina pos-Borges. Prieto exhuma borradores de guiones de clases mientras da cuenta de un proceso que no se desentiende de otras preguntas que se cifran junto a las que formuló: ¿cómo se hace «entrar» a un autor en una literatura nacional? ¿Desde dónde se puede y/o se contribuye o se ensaya o se osa esa operación? ¿Quiénes pueden llevarla adelante? ¿Y cuáles, efectivamente, logran que ese autor «entre» en esa literatura? Desde esta nueva historia literaria de la literatura argentina, Prieto despliega en clave narrativa las tensiones entre las facciones de un campo en lucha alrededor de estos problemas.

Una frase se repite en más de una lengua en los trabajos de Nora Catelli: «no hay lectura que no sea, a la vez, una localización y, por encima de cualquier otra cosa, una fecha» (2017:24; 2018:195). Una frase ambivalente que ha llevado a preguntarnos cómo se construyen los problemas y «los objetos de estudio en correlato con las tradiciones críticas nacionales» (Hidalgo

Para citar este artículo: Gerbaudo, A. (2022). Sobre: *Moving Verses. Poetry on Screen in Argentine Cinema*, de Ben Bollig; *Desplazamientos necesarios. Lecturas de literatura argentina*, de Nora Catelli y *Saer en la literatura argentina*, de Martín Prieto. *El taco en la brea*, (16) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0089
DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0089



Nácher, 2022:25). Imposible no leer a Catelli sin traer el reciente libro de Max Hidalgo Nácher en cruce con el último publicado por Anne-Marie Thiese (2019): libros que mientras interrogan si verdaderamente es posible salirse de los «nacionalismos metodológicos» (Wimmer y Schiller, 2003), exigen volver a pensar cómo se configura una tradición (crítica y teórica) nacional. Más aún, una tradición como la argentina, ese «país joven» (por tomar una expresión de Georges Didi-Huberman citada en más de una ocasión por Raúl Antelo) con afán importador. En su prólogo al libro, Beatriz Sarlo vuelve sobre las operaciones de Catelli, esa «argentina itinerante» que lee «desde tradiciones estéticas y críticas europeas» aunque, justo es recordarlo, desde una marca fundante dejada por los «años Prieto» en la Rosario de los años sesenta así como por una conversación ininterrumpida con el colectivo de *Punto de vista* del que participó desde Barcelona. En el condensado autosocioanálisis con que cierra el libro, Catelli enreda las delimitaciones. Así, cuando describe su desembarco en Barcelona, apunta: «la única manera de comprender ese escenario inesperado era, para mí, hacer crítica de la literatura española. Pero mi horizonte no era peninsular; había estudiado de un modo muy distinto; muy abierto a lo nuevo, muy combati- vamente moderno, y parte de este modo nacional era pensar y escribir sobre literatura argentina, que había sido el resultado preciso de esa tradición beligerante. Me ayudaba el pasado: la universidad argentina que había abandonado a los veintinueve años era paradójicamente “enciclopedista” y la especialización en literaturas nacionales no existía» (328). Y en otro pasaje del libro se lee: «digo que la literatura comparada es el modo corriente de leer porque nadie lee de manera exclusiva su literatura nacional, ni siquiera los especialistas de las literaturas nacionales» (85).

Versos en movimiento. Poesía en la pantalla del cine argentino es una posible traducción para un libro cuyo título adelanta solo en parte los envíos que promueve. Más allá de la obsesiva actualización crítica, de los trabajos de campo y de los diálogos con realizadorxs, críticxs de cine y poetas, importa destacar, en cada trabajo de Ben Bollig, lo que el Paco Vidarte ha rotulado como «contigüidades sintomáticas» (2007): ¿qué hace caer junto a qué y por qué? ¿Qué constelaciones arma un investigador que lee al margen de las disputas recortadas desde el perímetro de nuestro campo nacional? ¿Qué literatura argentina fabrica cuando pone a circular sus trabajos desde uno de los polos centrales del campo transnacional? Más allá de sus hipótesis, de *Moving verses* quisiera destacar la osadía de su armado: caen juntxs allí Laura Romero y Gonzalo Aguilar, Eliseo Subiela y María Luisa Bemberg, Andrei Tarkovsky y Claudio Caldini, como caen juntxs, en otros trabajos, Claudia Piñeiro y Selva Almada, Sergio Raimondi y Camilo Blajaquis. Importa, en cada caso, cómo articula lo que hace ingresar a sus composiciones. No conocer los intrínquilis de la «chacrita» (esa metáfora de Sylvia Saïtta tan poderosa como insinuante) coopera en su modo de leer sostenido por la potencia de los argumentos usados para justificar sus sacrílegas series.

Tres libros que quise reunir por el modo en que sus cadencias (también sintomáticas —algo de cada quien se expresa en estas escrituras—) «solicitan» (en el sentido derridiano de «hacen temblar») las certezas desde las que delimitamos qué participa o qué pertenece a eso que denominamos literatura argentina.

Referencias bibliográficas

Catelli, N. (2017). Asymmetry. Specters of Comparativism in the Circulation of Theory. *Journal of World Literature*, (2), 1126.

Catelli, N. (2018). Asimetría: espectros del comparatismo en la circulación de la teoría. *Badebec*, (15), 179-198.

Hidalgo Nácher, M. (2022). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Universidad Nacional del Litoral/Universidad de Barcelona.

Thiesse, A-M. (2019). *La fabrique de l'écrivain national, entre littérature et politique*. Gallimard.

Vidarte, P. (2007). Derriladacan. Contigüidades sintomáticas. *I Jornadas Internacionales Derrida*. Buenos Aires: UBA.

Vidarte, P. (2008). De una cierta cadencia en desconstrucción. En Cragnolini, M. (Comp.), *Por amor a Derrida* (pp. 97-127). La cebra.

Wimmer, A. y Schiller, N.G. (2003). Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology. *The International Migration Review*, 37(3), 576-610.

Sobre: Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización. 1. Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura, de Max Hidalgo Nácher. Santa Fe: Ediciones UNL, 2022.

ERIC HERNÁN HIRSCHFELD Universidad Nacional del Litoral — Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0002-6766-9898 / herman.hirschfeld@gmail.com

Archivos en construcción comienza su serie con la publicación de *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* de Max Hidalgo Nácher. Esta entrega, a su vez, es el primer tomo de un diálogo por–venir entre la institucionalización y la internacionalización de las Letras en Argentina y España: dos países que establecen puntos de contacto a través de traducciones, importaciones teóricas y períodos de exilio y silenciamiento que resisten hasta la actualidad. De este modo, la primera entrega del diálogo vuelve sobre la pregunta planteada por Pierre Bourdieu en su ya clásico texto sobre la circulación de las ideas: ¿qué se puede hacer hoy en día, si se quiere favorecer la internacionalización de la vida intelectual? Su preocupación alude a las formas en la que los textos circulan sin su campo de producción y las consecuencias de esa circulación. Lejos de cualquier pureza teórica, la teoría en tránsito que el autor estudia representa a las crisis que el estructuralismo trajo consigo en apariciones esporádicas, muchas veces sin disciplinas definidas y que las universidades españolas integraron (o domesticaron) en sus operaciones de lectura. Una transición que puede organizarse a partir de tres palabras claves:

- 1) *Arqueología*. El préstamo no viene directamente de Michel Foucault sino de Raúl Antelo y sus *Archifilologías latinoamericanas* (2020): un gesto crítico que ataca lo establecido a partir de la acción de barajar y dar una nueva configuración de sentido. Hidalgo Nácher baraja de este modo las cartas de cuatro recorridos que discuten a cualquier nacionalismo metodológico: la historia de la teoría literaria, la historiografía del hispanismo, la historia editorial

Para citar este artículo: Hirschfeld, E.H. (2022). Sobre: Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización. 1. *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*, de Max Hidalgo Nácher. *El taco en la brea*, (16) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0090 DOI: 10.14409/el.taco.8.16.e0090



y la sociología de los intelectuales y de la universidad. Del resultado de ese juego surge la estructura del libro, que se organiza en tres partes y somete a discusión trayectos, transformaciones y vanguardias que ocurrieron dentro de la universidad así como también a través de editoriales, movimientos políticos y disciplinas externas a la academia. Desde los intentos de importación teórica del estructuralismo francés a las universidades españolas hasta la aparición de la colección *Comunicación* de la plataforma editorial marxista *Ciencia Nueva* en los años 80, pasando por el período de afirmación política revolucionaria de Fernando Savater entre muchos otros intelectuales, existe en la reconstrucción del investigador una serie de cruces que establecen puntos de contacto sin necesidad de historizar desde líneas cronológicas. Las cartas (de juego) se mezclan y su lectura señala que la aparente estabilidad de la academia se funda sobre la base de resistencias: ¿cómo responde la crítica literaria y la filología española al desbordamiento disciplinario producido entre los años sesenta y setenta? ¿Por qué la obra de autores como Roland Barthes fueron leídos a través de ediciones argentinas? Ninguna de estas inquietudes se responde desde un solo campo. Más allá de la referencia foucaultiana, una arqueología así planteada permite leer las formas en las que el campo de las letras españolas se renovó a partir del cruce de fronteras disciplinares provocadas por las vanguardias y también por las operaciones de validación de un inconsciente crítico manifestado en programas universitarios, temblores políticos y el campo editorial.

- 2) 1966. El año con el que Hidalgo Nácher comienza su recorrido se corresponde con las transformaciones del estructuralismo francés y los intentos de importación teórica de la semiología y sus derivaciones. La transformación que las diversas corrientes comprendidas dentro del estructuralismo condujeron a una revisión de discursos críticos como la estilística y el marxismo. Esta revisión, no exenta de resistencias de traducción, se produjo de forma coetánea a las mutaciones socioculturales que la universidad del país comenzó a sentir a partir del crecimiento demográfico de la comunidad estudiantil. El caso paradigmático de estas resistencias se concentrará en el periplo que Hidalgo Nácher recupera a propósito de los ingresos de Roman Jakobson a España, una aventura reconstruida a partir de cartas conservadas en el Archivo Roman Jakobson y que involucra a editoriales como Seix Barral o Gredos, y también a Siglo XXI, un agente transatlántico que consiguió traducir con mayor velocidad varios de los autores de primera línea tanto franceses como estadounidenses. A pesar de esa demora, «un estructuralismo a la española», según Hidalgo Nácher, se formó a partir de esas traducciones. 1966 es también el año de imposición de una ley que modalizará con fuerza el campo editorial español: se trata de la ley de Prensa de Fraga, un régimen de censura que inició su implementación a través de otras leyes en 1938 y finalizó en 1975 con la muerte de Franco. Censuras, privatizaciones y pérdida de autonomía son algunos de los efectos que esta ley supuso para la formación de editoriales como Alianza y Anagrama, dos proyectos que incursionaron en la creación de públicos lectores que fueran más allá de los géneros canonizados.
- 3) *Posdictadura*. La teoría y crítica literaria española y argentina comparten la exigencia política de exhumar, incluso con etapas y períodos de recuperación distintos. Un último trayecto se recupera a partir de la coincidencia entre la muerte de Franco y la introducción del psicoanálisis lacaniano y el deconstruccionismo que arribaron por mediación de agentes argentinos como Oscar Masotta, entre otros. La transformación intelectual, sin embargo, también sufre la contracara de una nueva lógica financiera tendiente a la concentración empresarial. La

avalancha de fusiones, ventas y desapariciones de editoriales se aceleran a partir de los 80 para conformar a los nuevos monstruos del campo: Planeta, Sudamericana y Santillana.

Hidalgo Nacher toma así la palabra para iniciar un diálogo en una serie que pretende recomponer no solo una arqueología sobre la teoría literaria, sino también sobre la conformación de los estudios lingüísticos y semióticos. Recomposición que da lugar a una reflexión sobre las herencias recibidas.