

LA AUTONOMÍA EN CUESTIÓN. FIGURAS DE TENSIÓN EN LA POESÍA DE JUAN L. ORTIZ

Agustín Lucas Prestifilippo

Instituto de Investigaciones “Gino Germani”, Universidad de Buenos Aires
alprestifilippo@gmail.com

La orilla que se abisma

En la base del conflicto inaugural de la literatura argentina del siglo XX se encuentran figuras de tensión totalmente distintas, figuras cuya contraposición se resume en la pregunta por el inicio y el confín de la “literatura”. ¿Cuándo empieza en la producción de una práctica verbal? ¿Cuál es su final? Y eso también significa: ¿cómo comienza? ¿Cómo termina? La poesía de Juan L. Ortiz ofrece una respuesta a estas preguntas sobre el límite de la literatura. Sin embargo, el modo de hacerlo se desvía del camino recorrido por las tradiciones poéticas que inauguran el siglo pasado. Esta negativa a reconocer un legado detrás de su obra la expresa Ortiz desde el comienzo. Así lo testimonia la cita de León Felipe en la carátula de *El agua y la noche* (1933), su primer poemario: “Mi voz es opaca y sin brillo y vale poca cosa para reforzar un coro. Sin embargo me sirve muy bien para rezar yo solo bajo el cielo azul”.

El presente artículo da cuenta de la poesía de Juan L. Ortiz a la luz de los conflictos que inauguran la literatura argentina del siglo XX. La lectura que proponemos sostiene que las figuras de tensión de la poesía de Ortiz reformulan de una manera singular la vieja polémica entre literatura social y vanguardia. Así pues, asumimos la figura de una “orilla que se abisma” como clave de lectura del proyecto poético de Juan L. Ortiz. A partir de ella se evidencia el movimiento fundamental de su poesía de una mutua implicación de los versos, de disolución de formas fijas, y de una trascendencia del límite que los identifica y los separa. Sostenemos que la singularidad del proyecto

Recibido: 11 de junio de 2016
Aceptado: 5 de septiembre de 2016
Modificado: 16 de noviembre de 2016

¿En qué consistían las maneras de dar cuenta de la diferencia literaria de las que esa “voz” de la poesía de Ortiz pretende distanciarse? Si atendemos a la respuesta de lo que la crítica ha denominado “boedismo” (Gilman 61), reconoceremos la recepción para con los fenómenos de injusticia social como una de sus motivaciones más características:¹ la literatura comienza como reacción al sufrimiento ocasionado por la explotación de clase y culmina allí donde ese sufrimiento sea acallado:

No se puede ser neutral allí donde el que no da, recibe, y el que no recibe, reparte; donde el que no oprime es oprimido, y donde el que no vive de la explotación, es explotado. La neutralidad es una ilusión o una argucia que jamás admite la realidad. Quien no contribuye a apagar el fuego de un incendio, automáticamente, contribuye a su propagación. (Castelnuovo, *El arte y las masas* 21)

La toma de posición a favor de los desposeídos figura en la proyección del grupo de Boedo como resultado de una literatura de origen plebeyo. Con ciertas excepciones, sus miembros eran argentinos nuevos, escritores de izquierda autodidactas que no pertenecían a las clases tradicionales de la intelectualidad argentina. Una literatura nacida en el seno de la marginalidad orientada hacia aquellos sectores marginados en las “tinieblas” por las élites políticas y culturales que habían forjado, desde el

orticiano descansa en entender esa pretensión de ser otra cosa de sí como un deslizamiento interno a la categoría de autonomía poética.

Palabras clave:

Juan L. Ortiz, autonomía poética, figuras de tensión, literatura social, vanguardia

The Autonomy in Question. Figures of Tension in Juan L. Ortiz's Poetry

In this paper we give an account of Juan L. Ortiz's poetry in light of the conflicts which give rise to the Argentinean literature of the 20th Century. The reading that we propose states that the figures of tension in Ortiz's poetry reformulate the old controversy between social and avant-garde literature in a singular way. With this, the fundamental movement of his poetry is shown: a mutual implication of verses, dissolution of fixed forms and the transcendence of the limit which identifies and separates them. We sustain that the singularity

novecientos, la nación argentina. El compromiso social como condición de la producción literaria induce, *luego*, a la partición, tal como se observa en Castelnuovo, entre la claridad y las tinieblas al interior de la descripción narrativa de los ambientes, que ofician de causantes de las degeneraciones de los personajes.²

Si la literatura social nace para poner en palabras la experiencia de los desposeídos, esta génesis marca ya la forma de su destino, o, dicho más concretamente, su *inmediata* puesta en práctica. El horizonte de realización del programa boedista es el momento en que la literatura da el paso más allá, deja de ser mera literatura para comenzar a ser otra cosa, un instrumento de aproximación redentora. En un artículo en donde Castelnuovo pontifica la pintura de Facio Hebequer, sostiene que este “cumple, sin querer, el postulado de Guyau y de Tolstoi que le asignan al arte una misión sociológica de comunión y de redención humana sin la cual el arte no tendría ninguna razón de ser” (citado en Candiano y Peralta 104)

Cuando, por el contrario, rastreamos en lo que la crítica ha dado en llamar “martinferrismo”, encontramos una sutileza en sus respuestas que ha permitido definir su experiencia, a diferencia de la literatura social de Boedo, como vanguardista.³ Frente al privilegio de las luchas sociales y a los fenómenos de injusticia, la vanguardia argentina –a diferencia del modelo surrealista– tomará partido por la renovación de las formas poéticas al modo de

of Ortiz's project rests upon the understanding of this aspiration of being-another-thing as an *internal* displacement of the category of poetic autonomy.

Keywords:

Juan L. Ortiz, Poetic Autonomy, Figures of Tension, Social Literature, Avant-garde.

lo que Bürger llamaría un “modo inmanente de la crítica artística”.⁴ Y, sin embargo, tampoco sería del todo adecuado hablar, como sí puede observarse en figuras latinoamericanas del período,⁵ de una vocación radicalizada de experimentación formal. Según Altamirano y Sarlo (213), el fenómeno de la vanguardia de los años veinte llamaría la atención por el carácter módico de su programa. Este *moderatismo* definirá el contorno de la vanguardia argentina en varios aspectos: un marcado apoliticismo y una ceguera para las transgresiones de los imperativos morales.⁶ La pretensión de unificar vida y literatura se vuelve en la experiencia argentina de las vanguardias de principios de siglo la búsqueda de renovar las formas de expresión literarias dejando intactas las formas de vida.

La vanguardia no coloca a la indagación sobre la forma, “el trabajo con la letra”, como un paso posterior a su motivación originaria, sino que ella indica el inicio de la práctica literaria. Las palabras, dice Güiraldes: “Tienen también una existencia independiente. Hay palabras que sugieren algo muy distinto de lo que significan. En una el significado parece haberse ido de la palabra porque le queda chico o ridículo; en otras el vocablo es quien sobra al significado” (en Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930* 119). La flexión que incorpora el martinfierrismo en su pretensión de renovación poética sostiene, como afirma Borges en un temprano escrito publicado en la revista *Nosotros*, que un trabajo con la letra depende de una indagación en la condensación metafórica (“Ultraísmo” 467). De modo tal que esa letra, que hasta entonces había sido pensada por la poética modernista, incorpora los hábitos de la cultura oral, que en la tradición de la literatura argentina de fines del siglo XIX no era sino el criollismo. La introducción de la oralidad urbana rioplatense se junta con el requisito innovador de alejamiento de “los taciturnos de la parvilocuencia rimada” (Borges, *El tamaño de mi esperanza* 17). Esa incorporación modifica tanto a la cultura letrada, forjada en las estrictas exigencias del modernismo lugoniano, así como a la cultura oral de la gauchesca, transformada ahora en “criollismo conversador del mundo” (14). Finalmente, así como la indagación en los procedimientos formales daba inicio y sentido a la práctica literaria, del mismo

modo esa indagación implicaba, para la vanguardia, su realización. El precio que tiene que pagar es entonces el confinamiento de las prácticas literarias a una independencia fija al lado de otras formas del discurso. La literatura es reducida a su dimensión lúdica, “juvenilista”, sacrificando su posibilidad de producir efectos en la lógica del sentido.⁷

Esta es la base para interpretar qué significa para Juan L. Ortiz escribir poesía. Es fácil de entender por qué, a pesar de que es importante que el poeta “dé la vuelta al círculo de conocimientos de la época”, no ha entendido su poesía como realización “de cierta estética, de cierto gusto, de ciertas exigencias, de ciertas tendencias, de determinado entorno cultural” (Ortiz, *Una poesía del futuro* 20). Precisar este distanciamiento implica hacer evidente qué obstaculiza en este entramado –fracturado, aunque referido como unidad por el poeta– la auto-reflexión de su propia poesía. Y son las funciones cumplidas por las *figuras de tensión* que movilizan tanto el boedismo como el martinfierrismo aquellas que nos permiten entender las razones de esos reparos. ¿Por qué hablar de un entorno cultural allí donde, precisamente, lo que aparece de inmediato es la división?

Las figuras de tensión operan en ambas tradiciones como estructurantes de sus programas. Los límites dividen los espacios, los personajes y las visiones narrativas. Pero esos límites son la cifra también de dónde ubican la diferencia de la literatura. Esos límites pueden producir contradicciones simples en las cuales los elementos se miran unos a otros desde afuera, exteriores entre sí. Así, en el cuento “Tinieblas”, el personaje de la adolescente y el del narrador se ubican como opuestos. Mientras que Luisa “tenía una joroba que le quebraba el tronco y caminaba dando saltitos como una codorniz herida en una pata” (Castelnuovo, *Tinieblas* 32), el narrador se describe como rubio, fuerte y sobrio (44). En las situaciones en las que esa exterioridad queda amenazada, como en la escena de su encuentro sexual, el temor al contagio se expresa a partir de pudores y rechazos. Las consecuencias morales del contacto con el cuerpo femenino (“-Hemos pecado”) devienen materiales, en la misma corporalidad del narrador como contagio: “Desde que hice lo que hice con ella, no puedo

dormir tranquilo. Me revuelvo como una araña negra en su lecho de detritus...” (42). La transgresión del límite lleva como resultado algo monstruoso. En el fruto del encuentro sexual –un niño recién nacido– percibimos el castigo por el contacto entre los cuerpos del hombre y la mujer. Lo monstruoso evidencia un exceso en la mostración de la desgracia.⁸

Pero también los límites, como en la figura borgiana de la orilla, pueden incorporarse como pliegues internos a sí mismos. De esta manera, el límite puede entenderse como un margen móvil en donde el adentro y el afuera dejan de cargar con el peso de las identidades fijas (cf. Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*). Cuando la narración orilla, desplaza el sentido de la cultura letrada. Ubicándose en una zona sobredeterminada, “cabal símbolo”, la cultura letrada de vanguardia pretende *orillar*: “Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era *el centro*, era *las orillas*: palabra de orientación más despreciativa que topográfica” (Borges, *El idioma de los argentinos* 126). Pero esto no implica la disolución de la de la diferencia literaria, puesto que si la cultura letrada se pierde en su contacto con la alteridad de la voz hablada, esta queda expuesta al servicio de las determinaciones del trabajo con la letra. Ser hablada, finalmente, es la pérdida ineludible que la letra debe presuponer a los fines de que su reencuentro quede garantizado (Montaldo 186).

Juan L. Ortiz tenía una fórmula concreta para expresar su distanciamiento de las figuras de tensión aquí analizadas. Él mismo partía de la polémica entre literatura social y vanguardia, reconociendo en cada uno de ellos un momento de verdad a partir del cual la poesía podía extraer una profunda lección para sus realizaciones. Esta oscilación se expresa en la lectura que ejecuta Ortiz de sus figuras de tensión. Para Ortiz el momento en que las palabras se abisman, su momento abisal, ese es el punto central de la poesía (Ortiz, *Una poesía del futuro* 21). Esto se expresa en el título que elige Ortiz para el último de sus poemarios: *La orilla que se abisma*. La hipótesis de lectura que desarrollaremos aquí sostiene que la imagen de una orilla que se abisma no solo está haciendo referencia a un conjunto acotado de poemas o a una sumatoria limitada de procedimientos, sino que puede ofrecer *una* clave de lectura más amplia de su

proyecto poético, que no va en desmedro de las singularidades de los distintos momentos de su obra, pero que permite interpretar dónde ubica Ortiz el comienzo y el destino de la poesía, así como también de la experiencia que esta busca suscitar.⁹

Por lo tanto, para comprender esta figura de tensión –“la orilla que se abisma”–, es preciso diferenciarla tanto de la exterioridad simple en que el boedismo coloca la literatura de la sociedad, así como también requiere de una distinción precisa de la figura de tensión que invoca la imagen borgiana del orilla, que hace entrar en las filtraciones de la letra los hábitos de la voz hablada. La imagen de una “orilla que se abisma” puede ser interpretada como como repliegue de ese límite, como orillar del orillar, en donde la reflexión poética acerca del sentido mismo de la autonomía literaria no encuentra un límite que la contenga.

Más precisamente, en la poesía de Juan L. Ortiz, la cuestión del comienzo de la literatura no puede ser separada de su puesta en cuestión. El momento abisal de la poesía implicaría así su problematización, el riesgo de su propia auto-subversión, dificultando la posibilidad de dar con una noción de autonomía literaria en su obra. Este movimiento, paradójico en sí mismo, se manifiesta en el fomento que procura Ortiz de una suerte de promiscuidad entre los elementos de sus poemas. Ellos se implican, disuelven sus formas fijas, trascienden el límite que los identifica y los separa, y pretenden ser otra cosa de sí. Comencemos a entender esto en un nivel básico de aproximación.

Brumoso sentido

Y es entonces cuando la divinidad, desnudándose hasta de todos esos signos / da en retirarse aun de sí / en un recuerdo ya de aguas enrarecerse todavía para manifestar, de qué sima? / las visiones o las inspiraciones del flautista, y ello sin invertirlas / y en un solo cielo, casi, o el que por poco aun sublima los verdines, / flotándoos, de su orilla...: / pues es él quien a través de todas, todas las “ragas” y “ragines”, / y aun de lo indecible... / dice... / justo lo in-

decible de los éxtasis en que ella, de improviso, / humildemente se ha ido...

Y fue así / como también, a favor –directamente– de unos ejercicios / de silencio, que se pasan de límites, / de nuevo, y en qué nada? muriéramos de ella, detrás, aún, al de su partida / o de su traslucidez misma / en el eclipse / a que se debe delante el tocador que es quien, se ha dicho, espira, / o mejor, abisma, aunque sin soplo, esa secuencia de follajes y pastos en «lavis» / sin solución de beatitud en la sima / o cielo que por igual la continúa en su equilibrio, / sin abajo ni arriba, / si aun tuviéramos en el recuerdo algo de las líneas / con que, de este lado, medimos...” (Ortiz, “Últimos poemas” 31-32)¹⁰

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

Aparecen distintas oposiciones, sugeridas o mencionadas literalmente, a partir de las cuales las estrofas van desarrollándose: la inmediatez directa/la mediación, la sima/el cielo, el abajo/el arriba, el equilibrio/el desequilibrio sin solución, el adentro/el afuera. La triple aparición de la conjunción coordinante en la primera estrofa (“y ello sin invertirlas”; “y en un solo cielo, casi, o el que por poco aun sublima”; “y aun de lo indecible...”) es replicada por una simétrica triple conjunción disyuntiva (“o de su traslucidez misma”; “o mejor, abisma, aunque sin soplo, esa secuencia de follajes y pastos en «lavis»”; “o cielo que por igual la continúa en su equilibrio”) en donde el conjunto y/o pone en escena una oscilación que marca el tono dubitativo del proceso de selección de las palabras que mejor podrían expresar aquello que se quiere decir al mismo

tiempo en que el poema es leído. De esta manera, el recorrido que trazan las oposiciones de la estrofa abre más que clausurar su sentido. El poema no parecería ofrecer en estas tensiones elementos para reconocer el predominio de uno de los términos por sobre el otro.

La espiración aparece como una serie de “ejercicios de silencio” que niegan repetidamente (“de nuevo”) los intentos de su lectura. Esos ejercicios “se pasan de límites” colocando al sentido de las palabras frente a cierta “nada”. Puesto que la orientación final de esta negación nunca queda explicitada positivamente (“y en qué nada?”), las antinomias que presentan los versos adquieren un tono condicional, hipotético, evidente en el pretérito imperfecto del modo subjuntivo en primera del plural “muriéramos”. Allí donde “la divinidad” “humildemente se ha ido”, en ese vacío, la fuente de referencias mediante la cual esas antinomias podría ser trascendidas queda trastocada. Transformación que produce, en los términos del poema, una cierta muerte. Mediante la ininterrumpida interrupción de *nuestras* expectativas, esta muerte despoja al vínculo con el lenguaje de cierto condicionamiento junto con el cual se limita aquello que, en otro contexto, Juan L. llama “virtualidad de la palabra” (Ortiz, *Una poesía del futuro* 26). Ese despojo coloca al poema y a nosotros en una “sima” sin profundidad (“sin abajo...”). Tampoco accedemos a una solución en alguna iluminación procedente de la cima del mundo (“...ni arriba”).

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

En todo caso, el poema se piensa como un extraño, inestable, “equilibrio” (“sin solución de beatitud”). ¿De qué modo? A partir de la imagen del cielo eclipsado en el cual solo accedemos a lo que de allí, indirectamente, se trasluce.

En la imagen del eclipse la atención no se dirige tanto hacia lo que queda *detrás* ni hacia aquello que se ilumina *delante*, sino a “su traslucidez misma”, al aquí y ahora del acto de transfigurar aquello que en un comienzo aparecía como separado.

Esta conjetura se refuerza con “...esa secuencia de follajes y pastos en «lavis»”. De donde podría entenderse la evocación del dejar ver al que la metáfora del eclipse hacía referencia. Su traducción podría ser “aguada” o “dibujo aguado”; no obstante, Ortiz deja el término en francés, aunque entre comillas. Como se sabe, la técnica de *lavis* es una forma de escritura ancestral que consiste en diluir en agua tinta china. Cercana a la imagen pictórica, aunque alejada de la magnanimidad de la historia de la pintura, el *lavis* requiere necesariamente de un ejercicio de la vista ([je] *la vis*). Como en la grafía asiática, las veladuras líquidas que separan la tinta del blanco del papel mediante su superposición ceden su contraposición disyuntiva a un acoplamiento en el cual el color de la tinta aguada trasluce el blanco del fondo. Este acoplamiento, por lo tanto, aparece como clave de la connotación que el término francés suscita: el engendramiento, la vida (*la vie*), el dar a luz. La emergencia gradual del fondo en el interior del color o, lo que es lo mismo, esta desintegración del color en el fondo “trata de cierto sentido brumoso que diluye los contornos de las cosas” (*Una poesía del futuro* 46).¹¹ Es este proceso de traslucimiento, el que permite que el canto del flautista “a través de todas las «ragas» y «ragines», y aun de lo indecible...” diga “justo lo indecible”.

Al final, esto es, en los últimos dos versos, encontramos la clave de su lectura: “si aun tuviéramos en el recuerdo algo de las líneas / con que, de este lado, medimos...”. Por lo tanto, en el cierre, el poema le ofrece al lector cuál es la causa que hace que su lectura se vea obstaculizada. Del mismo modo en que la retirada de la divinidad coloca al poema y a sus intérpretes frente a un despeñadero “sin solución”, así también el tono triste de este canto se entiende por aquello que dice: la voz lamenta una pérdida (Delgado 30). Con la ausencia de parámetros métricos mediante los cuales fuera posible medir distancias, contar sílabas y ofrecer un sentido a partir de un código común, el poema parecería

hacernos comprender mejor. En efecto, el poema nos da las señas que nos permiten entender no solo *qué* ocurre en su lectura, sino también *cómo* ocurre y *por qué*. Hemos observado que los efectos de la lectura del poema son identificados con una sustracción de las expectativas de una interpretación lineal y ascendente. También hemos destacado de qué modo sucede: mediante la adherencia de los límites que separan las dimensiones del poema, en donde ni la remisión a un antes ni la proyección a un después permiten entender aquello que ahora se lee. La ausencia de reglas métricas compartidas en un código impide, al poeta y al lector (ese *nosotros* implicado en “muriéramos”), un trabajo con distancias precisas, y es por ello que los versos “se pasan de límites”. Pero la apertura a una lectura retrospectiva que se inaugura al final no aparece como fuente de claridad del contenido semántico del poema sino como revelación, sin recursos para una solución, de la génesis de su conflicto. Curiosamente, comprendemos mejor que ya no nos es posible comprender mejor. Al quedar fuera del campo de la lectura, la posibilidad apenas señalada de una recuperación ascendente del sentido mediante una lectura que parta del final no puede sino decepcionar. Precisamente es esta decepción la que define a la estructura temporal de su ritmo poético.

A la hora de dar con la singularidad de este “sentido brumoso” que marca el momento abisal de la poesía orticiana, Juan José Saer ha hecho referencia, en el ámbito de la teoría de las formas poéticas, a dos movimientos que, en un principio, no demuestran un vínculo evidente, y que sería adecuado revisar en nuestro contexto (Saer, “Juan” 11). Su lectura sostiene que la poesía orticiana se caracteriza por un uso de los géneros que la diferencia de otros usos del lenguaje literario. Esta diferenciación es rastreada en un procedimiento particular, el cual descansa en un oponerse a la práctica, tradicionalmente reconocida de, y atribuida a la poesía de condensar distintas capas de sentido en una palabra o en un verso breve. A esta operación de la lengua poética Saer la llama, en un contradictorio uso del léxico tradicional, *lirica narrativa*. La particularidad del lenguaje orticiano radicaría, si seguimos la lectura de Saer, en el trabajo de prolongación de las oraciones poéticas, las cuales privilegiarían la dimensión ex-

pansiva de la escritura por sobre su dimensión centrípeta. Este trabajo poético con el espacio que se observa en la profusión de los extensos poemas del último período –cuyo año cero podría fijarse con la publicación de *La brisa profunda* en 1954– (Prieto 115), acercaría a la poética de Juan L. Ortiz a la narración. Se vuelve necesario en este contexto determinar con mayor precisión qué conceptos de narración y de lírica se sostienen detrás de esta afirmación a los fines de evaluar si esta conjetura toca en algo el modo en que las formas poéticas entran en la poesía de Ortiz.

¿Lírica narrativa?

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

La pregunta que durante mucho tiempo motivó la reflexión de los retóricos y lingüistas sobre la metáfora era la siguiente: ¿Cómo puede ser que el lenguaje tenga su eficacia máxima cuando logra decir algo diciendo otra cosa? En un texto ya clásico Jakobson define a la metáfora como “captación de las semejanzas” en un registro que corta, verticalmente, la linealidad de la frase (Jakobson). En tanto tal, las relaciones entre términos lingüísticos que propicia la metáfora son el desarrollo tropológico de uno de los lados de la combinación de signos que operan en la estructura de la lengua. Este plano es el de las relaciones asociativas: “...las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas”. Estas coordinaciones “forman parte de ese tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo” (Saussure 171).

Debido a que la captación de las semejanzas se ancla en el trabajo de la memoria, las relaciones asociativas articulan términos *in absentia*. Del “tesoro interior que constituye la lengua” el individuo podrá extraer las asociaciones

virtuales que un término presente evoque en él. Por lo tanto, el “tesoro interior” en contacto con la semejanza, “en la mera analogía de significados” o “en la simple comunidad de las imágenes acústicas”, abre las puertas a una multiplicidad de combinaciones: “Un término dado es como el centro de una constelación, el punto donde convergen otros términos coordinados cuya suma es indefinida” (Saussure 175).

Se llama sistema al conjunto de los campos asociativos virtuales. La disposición de los términos que integran el plano del sistema es de oposición: “tratar de las oposiciones no puede ser, en efecto, otra cosa que observar las relaciones de semejanza y de diferencia que pueden existir entre los términos de las oposiciones” (Barthes 65). Veamos esto con un ejemplo. En la estrofa citada del poema de Ortiz el uso del término “sima” alude a una cavidad rocosa por donde se filtra el agua y, por lo tanto, al campo semántico de lo hondo y profundo. Ahora bien, la semejanza fónica con “cima” coloca a este término en el terreno típico-ideal de la metáfora. La igualdad sonora *s/c* esconde y muestra la oposición semántica. Una cima connota altura, esplendor. Y esta correlación es activada por la ausencia de esta última. La presencia luego de la oposición “sin abajo ni arriba”, aun cuando es determinada por una negación, fortalece la hipótesis del tipo de oposiciones con el que el poema está trabajando. Teniendo en cuenta esto, se entiende por qué, siguiendo a Jakobson, se ha identificado a la poesía lírica con la metáfora. En efecto, en esta conjunción ella deja de aparecer ya como un simple tropo para comenzar a ocupar un rol preponderante en la estructuración del discurso. La definición de la poesía como un discurso metafórico sostiene que aquello que la vuelve cautivante es que en ella el significado nunca logra su objetivo sino por medio de otro significado.

Revisando la estrofa analizada de “Es cierto...?” podríamos detectar, efectivamente, una serie de metáforas que ofician a lo largo de los versos en este sentido. Por un lado contamos con el objeto de indagación: la representación poética aludida por “el canto” “del flautista”; por el otro, aparecen las figuras que hacen de intermediarios en la intención de decir, no a sus propios referentes, sino a otro, en este caso, el objeto de indagación del poema. No obs-

tante, estas figuras (como lo revelan “eclipse” y “*lavis*”) connotan significados que, como hemos podido observar, terminan por invertir la función que presuntamente vendrían a cumplir en el cuerpo de la estrofa. Paradójicamente estas metáforas son utilizadas, al interior del poema, para hacer referencia a la imposibilidad de una remisión semántica. Esto es dicho literalmente en el verso final del poema, en donde se hace referencia a la dificultad de hacer uso del “tesoro interior” de la memoria. Estas metáforas evocan el proceso mediante el cual nuestra mirada deja de lado el sistema de las asociaciones y se fija en la presencia de la articulación significativa.

Cuando se tiene en cuenta la dimensión que Saer enfatiza con la expresión *lirica narrativa*, vale decir, la extensión espacial de este mismo poema en el cuerpo de la página, se vuelve comprensible aquello no dicho en la figura de tensión: la metonimia como determinación esencial a la estructura de la narración. Analizar la lógica de esta estructura, presupuesta en la interpretación saeriana, nos obliga a precisar aún más la identificación de aquel con el de una expansión de la voz narrativa.

En principio la metonimia es la figura retórica que privilegia el plano sintagmático de la estructura fundamental de la lengua.¹²

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

junto.

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

A propósito de esta cuestión, resulta pertinente recordar de qué modo la metáfora, entendida como instancia del plano del sistema, hacia de la remisión de la significación su valor central. Por el contrario, y contra la determinación de la unidad significativa por parte del vínculo significado-significado, la metonimia introduce lo que Lacan llama “la carencia de ser en la relación de objeto” (Lacan 495). Decíamos que la dimensión narrativa de la metonimia se entiende como una radicalización de su núcleo extensivo a través de la multiplicidad de detalles en el espacio textual, en cuyo seno se vuelve difícil abarcar el conjunto. Esta “imperiosa proliferación” de significantes en la operación narrativa con el sintagma “apunta hacia esa carencia”, bloqueando la posibilidad de la transferencia metafórica del significado.¹³

Es por ello que las novelas dan, desde sus comienzos, la impresión de una finición *arbitraria* (Kristeva 154): al estructurarse sobre lo imprevisible y la sorpresa, nada hace pensar que el final de una novela pueda llegar a ser la conclusión lógica de un itinerario orgánico. Podríamos acercarnos a esta lógica a partir de un análisis del principio formal que la caracteriza; a saber: la discordancia

concordante. Para ello, haremos uso de los elementos articulados desde los tiempos de la teoría aristotélica de la trama poética.¹⁴

Como se recordará, en la *Poética* de Aristóteles se presenta un conjunto de hipótesis relativas al arte de componer que presuponen determinadas formas poéticas en desmedro de otras formas, las cuales, como el caso de la historia o la poesía diegética, no logran realizar con la mayor eficacia. Si dejamos de lado este (relativo) privilegio del drama (Ricoeur 90), y más específicamente del drama trágico, podremos atenernos a lo esencial; vale decir, la idea de trama (*mýthos*) y su articulación interna con la noción de *mimesis*.

Los frutos que produce la especie poética trágica en sus espectadores dependen, según Aristóteles, de una diferenciación interna de la idea de *mimesis*. El placer que ellos experimentan es el efecto (*dýnamis*) de la percepción de una tragedia. Esta percepción produce placer debido a un modo de presentación diferencial de la realidad, la *mimesis* poética, que lo diferencia del modo de la presentación tanto filosófico como histórico de los hechos. El efecto de la tragedia resulta de un tipo de repetición de objetos de la vida práctica incluidos en la trama de una obra. Es *representación* puesto que coloca una vez más un objeto ya conocido ante el contemplador. Sin embargo esta representación se da en el encadenamiento lógico de la unidad de la trama, la cual debe cumplir con los requisitos de la completud y la medida. Al sucumbir a las exigencias de orden de la trama, esto es: a los imperativos lógicos de la totalidad de sentido, la *mimesis* ya no se basa en un criterio de verdad sino en el de la verosimilitud. Así, la representación transforma el objeto mediante la selección de las acciones, la estilización de los caracteres o, más concretamente, la capacidad de elocuencia del poeta.

En este sentido el placer lo es ante algo *qua mimesis*; el placer sucede ante una representación con derecho propio. Claro que el placer de la tragedia resulta, primero, de la coherencia de esa representación. Si esto no ocurriese, el placer no dependería ya de la *mimesis* sino de “la ejecución, por el color o por alguna otra causa semejante” (IV 1448b15). Esto no significa que el criterio ofrecido por la exigencia de orden se cierre a la incorporación de episodios. Por

el contrario, ella mantiene una capacidad de metamorfosearse de modo que su unidad última no quede amenazada. La trama debe ser lo suficientemente dinámica como para componer una “coherencia discordante” (Ricoeur 98); pero precisamente por ello la entrada de lo episódico tendrá sentido allí donde no sea azarosa o injustificable desde la perspectiva de la necesidad causal que encadenan sus elementos. Dado que para Aristóteles el poeta es poeta de tramas (IX 1451b30) el placer resulta de criterios de inteligibilidad ofrecidos por las conexiones lógicas entre las partes de la totalidad y no de la remisión a datos extrapoéticos.

Si es posible reconocer en esta línea una concepción de la lógica narrativa bajo una matriz temporal lineal y ascendente, entonces cabría decir que, en este sentido específico, la poesía de Juan L. Ortiz, tal como la pudimos leer desde la figura de una “orilla que se abisma”, no se inscribe tan sencillamente dentro del género de la narrativa. Ahora bien, contra esta definición de la lógica narrativa, el propio Saer nos ofrece una figura opuesta a partir de la cual se nos hace posible releer el sentido de la atribución que merece nuestro análisis. Nos referimos a la vinculación de la narrativa con cierta noción del tiempo que se afirma, aunque no solamente, en la escena de *La Grande* en la que Gabriela Barco “se acuerda de una anécdota de Tomatis que un día le contó su padre” (*La Grande* 193).

Aquí asistimos, según la perspectiva saeriana, al pasaje de la lógica de la narración al arte de narrar. La atribución de narratividad a la poesía de Juan L. Ortiz implica un reconocimiento del núcleo temporal de su ritmo poético: la narración es significativa a la hora de caracterizar una lengua no “narrativa” en la medida en que describe los rasgos de su experiencia temporal y permite entenderlas participando de un movimiento común. Pero, como hemos observado, la dimensión metonímica de la narración bloquea la posibilidad de dar con una noción orgánica del tiempo, en la que sea posible realizar un seguimiento continuo y ascendente de las articulaciones sintagmáticas. Aparece así una lógica temporal *específica* a la hora de entender lo narrativo en la poesía lírica de Juan L. Ortiz cuya principal determinación es la de ser una secuencia

temporal no acumulativa. En este proceso “sin solución de beatitud”, nos vemos enfrentados siempre “de nuevo” a la exigencia de recomponer “los contornos de las cosas”. La lírica narrativa de Ortiz, entonces, no permite la realización de una estructura temporal clásica (cf. de Man 220 y ss.).

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

A modo de conclusión

El seguimiento de lo que hemos denominado figuras de tensión en la obra de Juan L. Ortiz nos ha permitido entender el modo en que su poesía reformula algunos de los elementos determinantes de la vieja polémica entre literatura social y vanguardia. Si tuviésemos que sintetizar la diferencia que presenta la figura de una “orilla que se abisma” en relación a las figuras de tensión que configuran algunos perfiles del contexto literario que lo precede, esa diferencia la encontraríamos en el modo en que ella relaciona el límite y aquello que él deja afuera. La figura de la “orilla que se abisma” no presenta al límite y a su exterior bajo una noción de contradicción simple entre dos positividadades que no se afectan entre sí. Tampoco pareciera ser el modelo de la interiorización de la diferencia entre cultura letrada y cultura oral a lo que se alude aquí. Por el contrario, la orilla que se abisma refiere a un movimiento paradójico que constituye según Ortiz la mayor singularidad poética. Este movimiento consiste en

poner en cuestión los límites que la definen como una identidad positivamente enunciable, haciendo de la categoría de autonomía no tanto una presuposición sino más bien un problema. Tal como pudimos reconocer en la lectura del poema “Es verdad...?”, el abismarse de los límites refiere al movimiento fundamental de su poesía de una mutua implicación de los versos, de disolución de formas fijas, y de una trascendencia del límite que los identifica y los separa.

Esto lo hemos corroborado a partir del análisis de la figura de tensión de una “lirica narrativa” que Saer propone para describir la poesía de Ortiz. En el estudio del modo en que su poesía se inscribe en los géneros poéticos, hemos reconocido que esta figura no solamente presenta una tensión *entre* la tradición de la lírica y de la narración, sino que *al interior* de cada uno de los términos aparece un conflicto que impide su identificación con una presencia plena. En el caso del lugar de la lírica en la poesía de Ortiz, hemos descripto cómo las metáforas de “eclipse” y “lavis” son utilizadas, al interior del poema, para hacer referencia a la imposibilidad de una remisión semántica, reorientando la lectura de regreso hacia la articulación significativa. A su vez, hemos observado cómo la dimensión metonímica de la narración bloquea en los versos la posibilidad de dar con una noción orgánica del tiempo, en la que sea posible realizar un seguimiento continuo y ascendente de las articulaciones sintagmáticas tal como lo garantizaba la antigua noción de la trama.

Las maneras de problematizar la delimitación entre los elementos del poema –las palabras, los versos– o la diferencia entre los géneros de la poesía y de la narración, son las maneras en las que una formalización poética aspira, en sus distintas estrategias textuales, a hacer evidentes los límites de la poesía. Esos límites se vuelven visibles en su fragilidad por la negación de las expectativas de comprensión de la lectura, que tropieza ante cada procedimiento. La negatividad poética singulariza el proyecto orticiano puesto que, al mismo tiempo en que no desiste de producir efectos en la lógica del sentido, no entiende esta eficacia como fruto de una disolución de la diferencia literaria. La búsqueda de renovar las formas de expresión poéticas, para Ortiz, solo puede reconocerse como válida allí donde no pretende dejar intactas las formas de vida. Sin em-

bargo, esa pretensión de ser otra cosa de sí reconoce un límite. De allí que ella no pueda sino ser entendida paradójicamente como un deslizamiento *interno* a la categoría de autonomía literaria.

Notas

- ¹ El grupo de Boedo, cuyos nombres más célebres fueron Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Roberto Mariani y Lorenzo Stanchina, se nucleó en la revista *Los Pensadores*, la cual encontró sus orígenes en la difusión de folletos literarios en 1922 y que, en 1926, tomaría el nombre de *Claridad*. Dirigida por Antonio Zamora, en el primer número de la revista *Claridad* se expresan los deseos que motivarán y organizarán sus lineamientos programáticos: “Deseamos estar más cerca de las luchas sociales que de las manifestaciones puramente literarias” (Zamora s.p.).
- ² “Hace muchos años que trabajo en el mismo taller. Es un sótano inmenso, húmedo y frío, donde la luz no llega directamente y donde el sol no brilla nunca. Las paredes están sucias y manchadas y el alumbrado artificial envuelve en un sudario de muerte las cajas, los estantes y el esqueleto de las maquinarias. El aire, denso, pegajoso y delatéreo, carga la atmósfera de funestos venenos.” (Castelnuovo, *Tinieblas* 25).
- ³ El primer número de *Martín Fierro* sale a la luz en 1924. Si consideramos que el título de la revista fue inspirado en la centralidad que tuvo para el grupo vanguardista el problema del idioma de los argentinos, habría que notar que la cuestión del nacionalismo cultural procede ya, con las respuestas antagónicas dadas en cada caso, de los autores del Centenario: Rojas, Gálvez y Lugones.
- ⁴ Los movimientos de vanguardia artística han sido frecuentemente estudiados desde perspectivas diversas. Es probable que haya sido la formulación de Peter Bürger aquella que mayor solicitud ha irradiado a la hora de entender sistemáticamente la lógica que permite abarcar casos tan distintos como las experiencias del dadaísmo, el surrealismo o el expresionismo. El autor diferencia dos tipos de críticas que es posible dirigir a la institución arte. Podemos reconocer en la historia casos de crítica inmanente al mismo sistema de producción, distribución y recepción de obras artísticas. Como ejemplo de esta modalidad de la crítica Bürger cita la disputa de los teóricos del clasicismo francés con el drama barroco. En este caso el eje de la discusión

se centraba en las formas de representación legítimas del drama que se derivaban de la legitimidad de las interpretaciones del canon aristotélico. Testimonia un modo inmanente de la crítica artística, puesto que, en este caso, la división y distribución de las partes presupuestas en los esquemas de producción y recepción artísticas no eran puestos en duda. No es así con lo que se denomina crítica radical o autocrítica de la institución arte. En este, que es el que motivó las prácticas vanguardistas, la misma separación entre arte y vida es problematizada. “La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía” (Bürger 62).

- ⁵ Cf., por caso, los fenómenos del modernismo de Drummond de Andrade o el creacionismo de Huidobro.
- ⁶ Sin embargo, esta afirmación puede ser matizada atendiendo a obras como las de Oliverio Girondo, Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari.
- ⁷ Es posible así hacer extensiva la tesis sobre el funcionamiento histórico de la noción de autonomía artística al conjunto de la experiencia martinfierrista: “se sabe: hablando en términos históricos, la noción dominante de autonomía artística también ha sido una variante del ideologema liberal” (Dalmaroni 74).
- ⁸ “La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horribles” (Castelnuovo, *Tinieblas* 45). Curiosamente esta simultaneidad de un temor al contagio y de un exceso descriptivo es lo que coloca a la narración de Castelnuovo, en tanto referente del boedismo, en un lugar distinto al esperado. Es por ello que entre el programa literario declarado en los escritos de *Claridad* y las prácticas concretas de los narradores no siempre sea posible encontrar una correspondencia término a término (v. Bernini 18).
- ⁹ La recurrente mención de esta cuestión por parte de los comentaristas refuerza la conjetura de su importancia en la poesía de Juan L. Ortiz. (v. Retamoso y Piccoli 69; del Barco 42).
- ¹⁰ En 1954 Ortiz incluye en *La brisa profunda* un poema nominalmente aledaño, “Es cierto que...”.
- ¹¹ En un sentido similar, escribe Derrida (31): “Tout est dit, fondre et fonder, du travail remuant de ces eaux: elles fondent, elles font et laissent fondre, elles font l’image

Agustín Lucas Prestifilippo. La autonomía en cuestión. Figuras de tensión...
Estudios 23-45/46, 2015 (julio-diciembre 2017): 63-85

en la défaisant, elles la «constituent» en la «brouillant», elles la fondent, l'imprimant, l'instituent, lui donnent ses contours, et la font advenir en son événement par le bougé même qui déplace et tremble la ligne".

¹² "...toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las estructuras lingüísticas a sus diferentes niveles" (Kristeva 191).

¹³ En base a esto se puede sostener que "el sintagma (...) es en cierta medida un factor de «defección» del sentido" (Barthes 74).

¹⁴ Para lo que sigue, véase Ricoeur (*Tiempo y narración, I*). Utilizamos la versión al castellano de la *Poética* a cargo de Eduardo Sinnott.

Bibliografía

Aristóteles. *Poética*. Traducción, introducción y notas de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue, 2006.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

Bernini, Emilio. Estudio preliminar. *Tinieblas*, de Elías Castelnuovo. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003, pp. 9-19.

Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

~ *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

~ "Ultraísmo". *Nosotros* N° 151, 1921, pp. 466-71.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

Candiano, Luciano y Peralta, Lucas. *Boedo. Orígenes de una literatura militante*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2007.

Castelnuovo, Elías. *El arte y las masas*. Buenos Aires: Claridad, 1935.

~ *Tinieblas*. Buenos Aires: Librería Histórica, 2003.

Dalmaroni, Miguel. *Una república de las letras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

de Man, Paul. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Del Barco, Oscar. *Juan L. Ortiz. Poesía y ética*. Córdoba: Alción, 1996.

Delgado, Sergio. "El río interior (Estudio preliminar)". *El Gualeguay*, de Juan L. Ortiz. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, pp. 7-54.

Derrida, Jacques. "Prégnances. Sur quatre lavis de Colette Deblé". *Littérature*, N° 142, 2006, pp. 7-15.

Gilman, Claudia. "Polemicas II", T. IV. *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, compilación de Graciela Montaldo. Buenos Aires: Contrapunto, 1989, pp. 49-67.

- Jakobson, Roman. "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances".
Fundamentals of Language. La Haya: Mouton & Co., 1956, pp. 53-82.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*, Tomo I. Caracas: Fundamentos, 1981.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005.
- ~ *Una poesía del futuro*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- ~ "Últimos poemas (Los poemas perdidos)". *Xul*, N° 12, 1997, pp. 8-32.
- Prieto, Martín. "En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina".
Obra completa de Juan L. Ortiz. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005, pp. 111-25.
- Retamoso, Roberto y Héctor Piccoli. "Juanele: del aura hacia la linde" *Xul*, N° 12, 1997, pp. 66-73.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI, 2004.
- Saer, Juan J. "Juan". *Obra completa* de Juan L. Ortiz. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005, pp. 11-14.
- ~ *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.
- ~ *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. París: Éditions Payot & Rivages, 1997.
- Zamora, Antonio. "Apuntes y comentarios". *Claridad* No. 1, 1926, s.p.