

<http://doi.org/10.15446/lthc.v24n1.98436>

***De Las patas en las fuentes al Responso:* la ilegibilidad como alegoría**

Malena Pastoriza

Universidad Nacional La Plata, La Plata, Argentina

mpastoriza@fahce.unlp.edu.ar

En este artículo realizamos una lectura conjunta de *Responso* (1964), la primera novela de Juan José Saer, y *Las patas en las fuentes* (1965), uno de los primeros poemas publicados por Leónidas Lamborghini. Nos proponemos indagar en las razones por las cuales ambas obras fueron calificadas de ilegibles en el contexto de los años sesenta en Argentina. Partimos de la identificación de una consonancia: sus protagonistas, Alfredo Barrios y el Solicitante Descolocado, son sujetos marginados luego del golpe de Estado y la proscripción del peronismo en 1955. Recurrimos a la categoría de alegoría de la ilegibilidad de Paul de Man para explorar el modo en que se figuran la compleja experiencia de la falta de representación política y los límites de la representación poética.

Palabras clave: alegoría de la ilegibilidad; ironía; Juan José Saer; Leónidas Lamborghini; política.

Cómo citar este artículo (MLA): Pastoriza, Malena. “De *Las patas en las fuentes* al *Responso*: la ilegibilidad como alegoría”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 24, núm. 1, 2022, págs. 49-73.

Artículo original. Recibido: 24/05/21; aceptado: 02/09/21. Publicado en línea: 01/01/2022.



From *Las Patas en las Fuentes* to *Responso*: Unreadability as Allegory

In this article we perform a comparative reading of *Responso* (1964), the first novel of Juan José Saer, and *Las patas en las fuentes* (1965), one of the first poems published by Leónidas Lamborghini. Our intention is to analyze why these two works were described as “unreadable” in Argentina during the 60s. As a starting point, we will take into account a common trait: their protagonists, Alfredo Barrios and the Solicitante Descolocado, are subjects that were marginalized after the *coup d'état* and the Peronism's proscription in 1955. Methodologically, we use Paul de Man's category of “allegory of unreadability” to explore the way in which these works articulate the complex experience of lack of political and linguistic representation.

Keywords: allegory of unreadability; irony; Juan José Saer; Leónidas Lamborghini; politics.

De *Las patas en las fuentes* al *Responso*: ilegibilidade como alegoria

Neste artigo fazemos uma leitura conjunta de *Responso* (1964), o primeiro romance de Juan José Saer, e *Las patas en las fuentes* (1965), um dos primeiros poemas publicados por Leónidas Lamborghini. Pretendemos investigar as razões pelas quais ambas as obras foram classificadas como ilegíveis no contexto da década de 1960 na Argentina. Partimos da identificação de uma consonância: seus protagonistas, Alfredo Barrios e o Solicitante Descolocado, são sujeitos marginalizados após o Golpe de Estado e a proscrição do peronismo em 1955. Com a categoria de alegoria da ilegibilidade de Paul de Man, propomos percorrer nestas obras a complexa experiência de falta de representação política e os limites da representação poética.

Palavras-chave: alegoria de ilegibilidade; ironia; Juan José Saer; Leonidas Lamborghini; política.

Introducción

LOS AÑOS QUE SIGUIERON AL golpe de Estado de 1955 en Argentina, que destituyó al presidente Juan Domingo Perón y dio inicio al gobierno de la autoproclamada Revolución Libertadora, se caracterizaron, por un lado, por un clima de modernización cultural y, por otro, por una inestabilidad política y social signada por la redefinición de las posiciones del conjunto de actores políticos e intelectuales hasta el momento nucleados en la oposición al peronismo. En el campo intelectual, proliferaron las publicaciones periódicas y las polémicas, en la búsqueda de una interpretación de la realidad que se ajustara a las demandas ideológicas de la época. Nos referimos, primordialmente, a la doctrina del compromiso —formulada en términos sartreanos—, que funcionó como marco de referencia obligada para la práctica intelectual progresista en esos años en Latinoamérica, y que enfatizó la necesidad de problematizar el vínculo de la intelectualidad con los sectores populares y su grado de intervención en los acontecimientos histórico-políticos.

En *Nuestros años sesentas*, de Oscar Terán, y en *Entre la pluma y el fusil*, de Claudia Gilman, se describe como “clima de época” la función que ocupó la política en esos años como legitimadora de la producción textual. Terán señala la alta sensibilidad de la producción intelectual respecto a los golpes de Estado de 1955 y 1966 como síntoma del impacto que la política ejerció sobre las diversas esferas, tornándose en la región dadora de sentido de las prácticas culturales e intelectuales. Por su parte, Gilman sostiene la relevancia de adoptar una mirada continental del fenómeno que, sin dejar de lado las particularidades de las escenas nacionales, permita distinguir una actitud común en las culturas de izquierda de todo el continente, e, incluso, consonancias y repercusiones en lo que por esos años a nivel mundial se fue configurando como el tercer mundo: un proceso de creciente politización de los intelectuales, en el cual tuvo un lugar central la Revolución cubana de 1959. En este marco, la obra de Sartre proveyó algunos de los principales argumentos ideológicos para definir la tarea de los escritores e intelectuales como eminentemente política; toda la producción dentro del propio campo —literario, artístico— se leyó como intervención sociopolítica y, así, se legitimó el papel transformador asignado al escritor-intelectual. Como propone

Gilman, la noción de compromiso funcionó como un concepto-paraguas (143) que, hasta fines de los sesenta, permitió en su plasticidad albergar otros atributos: “ya fuera como crítico, ideólogo, buen escritor o militante, a comienzos de los años sesenta el escritor podía vestirse con cualquiera de esas figuras para mirarse en el espejo y descubrir en el reflejo el perfil del intelectual comprometido” (96). Se delineaba de este modo el predominio del “todo es política”. Para la literatura, el compromiso se convirtió en su función de ser (146), y así se postuló a la obra literaria como la puesta en discurso de una experiencia de lo social y lo político (87-88).

En Argentina particularmente, Terán analiza el surgimiento de una nueva generación de izquierda, crítica o contestataria, que se halló ante una encrucijada: la exigencia ideológica de compromiso por un lado y la evidencia de una masa obrera peronista por el otro. Las respuestas a este dilema fueron diversas, pero a grandes rasgos permiten sostener el carácter ineludible, inabarcable e irresoluble del fenómeno peronista luego del cincuenta y cinco, traducido en una ilegibilidad plasmada en las intervenciones intelectuales del período. En este sentido, en *Peronismo y cultura de izquierda*, Carlos Altamirano señala que “tras el derrocamiento del régimen justicialista comenzó a resultar evidente la consistencia y el arraigo popular de una identidad que, [...] creían, se disgregaría más o menos rápidamente tras el desmantelamiento del mismo” (62), pero que, al no disgregarse, continuó desafiando ideológicamente los límites y la capacidad de análisis político de los sectores de izquierda principalmente, pero también de las fracciones más conservadoras. El peronismo “había puesto en escena *algo* sustantivo de la realidad nacional” (67).

De lo desarrollado hasta aquí, nos interesa subrayar dos proposiciones: el imperativo del compromiso con la causa revolucionaria y la búsqueda de una explicación del fenómeno peronista por parte de la intelectualidad a partir de 1955, en la medida en que permiten formular la pregunta por la relación que la crítica literaria del período estableció con la literatura: ¿Qué literatura resultó legible y por qué?

En este artículo, nos detenemos en dos textos literarios publicados a mediados de los sesenta por dos jóvenes autores cuyas obras resultaron históricamente ilegibles en sus inicios, pero que hacia los ochenta se volverían nombres ineludibles del canon literario argentino del siglo xx: Juan José Saer y Leónidas Lamborghini. Saer, quien había comenzado publicando poemas

y relatos breves en el diario *El litoral* de Santa Fe, publicó, en 1960, su primer libro de cuentos, *En la zona*, en la editorial santafesina Castellví. De 1964 es su primera novela, *Responso*, publicada bajo el sello editorial Jorge Álvarez. En el marco de un primer escenario de *silencio* de la obra de Saer en el campo literario argentino de los sesenta y setenta, Miguel Dalmaroni (“El largo camino”) señala la recepción negativa de su primera novela, de la que da muestra una breve reseña en el semanario *Primera plana* en 1965: entre el realismo y lo obvio, la novela es descalificada por su escritura atrasada o, al menos, inmune a los avances y novedades de la narrativa de esos años; una novela que llegaba demasiado tarde, como sugería el título de la reseña.¹ Por su parte, Leónidas Lamborghini irrumpió en la escena literaria porteña con una plaqueta titulada *Saboteador arrepentido* en 1955, a la que siguió la publicación de *Al público* en 1957, en el sello de Poesía Buenos Aires, y *Al público, diálogos 1.º y 2.º* (New Book Editions, 1960). *Las patas en las fuentes*, poema que recupera y amplía la edición de *Al público*, apareció en 1965 en la editorial Perspectivas. Lamborghini recuerda una crítica del libro, publicada en el diario *Clarín*, que finalizaba con un rotundo “NO LO COMPREN” (*Mezcolanza* 43). Es que, como afirma Freidemberg, “la poesía de Lamborghini nace como [...] una radical falta de pertenencia al cuerpo de la poesía argentina existente” (“Herencias y cortes” 201-202), de lo que también es testimonio la contratapa de la primera edición, firmada por Leopoldo Marechal, quien señalaba: “¡Qué lírico extraño es Usted!” (*Las patas*, s/n). La reseña es amable en muchos aspectos —se cierra con la frase cariñosa y paternalista: “Lo felicito de todo corazón” (*Las patas*, s/n)—, pero nos interesa llamar la atención sobre el calificativo *extraño* que da cuenta de una limitación para abordar la propuesta estética de Lamborghini, incluso por parte de un poeta reconocido como modelo.

En este sentido, la ilegitimidad histórica de *Responso* y *Las patas en las fuentes* parecería explicarse por su falta de adecuación a los imperativos estético-formales de una época signada por la primacía de lo político: la novela de Saer no podía ser leída dentro de los mismos códigos de lectura que las novelas de David Viñas o de Rodolfo Walsh;² y la propuesta de

1 No debe perderse de vista que la lectura de *Responso* plasmada en esta primera reseña es coherente con el perfil del semanario *Primera plana*, propuesto como espacio de modernización del campo cultural.

2 Recuperamos, puntualmente, la referencia al artículo “Novela argentina actual: códigos de lo verosímil” que Beatriz Sarlo Sabajanes firma en el número 25 de *Los Libros* (marzo de 1972). Allí, el foco de discusión es el afán totalizador de la noción de verosimilitud,

Lamborghini no parecía encajar ni en los modelos de la poesía social ni en los derivados de líneas vanguardistas. Sin embargo, la inadecuación señalada de estos textos no se encuentra motivada en una falta de compromiso con la complejidad del contexto político-social. Antes bien, se trata de dos obras en las que los acontecimientos políticos aparecen inscriptos de manera singular e insoslayable, en los cuerpos de personajes cuyas vidas se debaten entre el recuerdo de un pasado irrecuperable y un presente de marginación. *Responso* es protagonizada por Alfredo Barrios, un sindicalista peronista expulsado de su trabajo luego del Golpe; en *Las patas en las fuentes*, la voz principal del poema, el Solicitante Descolocado, es un personaje urbano marginal, desclasado, que busca con desesperación un empleo en un mundo que ya no es el mismo.

Partiendo del señalamiento de la literatura como un afuera de los discursos sociales, estas obras posibilitarían una indagación compleja sobre la masa peronista sin Perón que significó, podríamos decir, la gran incógnita y a la vez la obsesión del campo intelectual a partir de 1955. Si la dominante pareciera haber oscilado entre los optimismos revolucionarios y ciertas morales edificantes procedentes de los humanismos, encontramos en estos textos huellas de otra cosa: sujetos poco ejemplares que transitan su entorno descolocados; con cierta angustia frente a una experiencia que no termina de asumirse como inevitable: la persistencia en una búsqueda que perpetúa la pérdida, la ruina y el sinsentido.

“[...] quien / pedirá por mí / cuando esté en él” (*Las patas en las fuentes*, Leónidas Lamborghini)

Las patas en las fuentes es un extenso poema que Lamborghini publica en 1965 y que recoge, con agregados, todo el material de publicaciones precedentes. A su vez, *Las patas en las fuentes*, junto con otros dos extensos poemas, *La estatua de la libertad* y *Diez escenas del paciente*, compondrán,

en cuanto reproductora acrílica de un orden establecido. El artículo aborda una lectura de algunas novelas de la época: *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato, *Hombres de a caballo*, de David Viñas, *Los judíos del Mar Dulce*, de Mario Szichman, y *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh. Esta última es la única que recibe una calificación positiva, como la propuesta de la década. Sarlo, una de las lectoras críticas más fieles y militantes de la obra de Saer, recién comienza a escribir sobre su obra a partir de *El limonero real* (1974) y *Nadie nada nunca* (1980).

en 1971, el libro *El solicitante descolocado*. Este proyecto de largo aliento —por la extensión del poema, pero también, por los más de quince años que el autor dedica a su escritura— fue recibido con desconcierto: a pesar de sus sucesivas ediciones y reescrituras, y de haber contado con algunos dispersos lectores (Juan José Sebreli, Leopoldo Marechal, Raúl Gustavo Aguirre, entre otros), la propuesta lamborghiniana resultó ilegible. En *Variaciones vanguardistas*, Ana Porrúa refiere la recepción casi nula de este primer poema, que osciló entre la indiferencia y la reprobación, valiéndose de calificativos como “bestia disonante” o “este monstruito en el que el yo lírico no aparecía” (18). Porrúa señala que, para 1955, la poesía era una palabra autosuficiente y, en ese escenario, los textos lamborghinianos desentonaban, pues “no tener ‘voz propia’ deb[ía] ser entendido en estos términos como una impertinencia” (23).

Según lo ha desarrollado en diversas entrevistas, Lamborghini se propuso escribir poesía dramática, antilírica, “antilagrimita”;³ en *Las patas en las fuentes*, esto se ve plasmado desde su estructura: un extenso texto de noventa y cuatro páginas en verso libre, en el que se alternan las voces del Solicitante Descolocado, el Saboteador Arrepentido, el Letrista Proscrito, con las que se va tejiendo una trama narrativa, un recorrido. El Solicitante, voz principal del texto, se traslada hacia Buenos Aires y, a su paso, interactúa con otras voces, presenciando e involucrándose en diversas escenas callejeras con todo tipo de personajes urbanos marginales: el buen idiota, el partido de fútbol, la casita del buen tiempo, los pasajeros del colectivo y del tren —el viejito del peso, el tipo de los harapos, la anciana de pelo platinado, el vendedor ambulante—, la pareja que pelea, los adictos perseguidos —que se mezclan con las voces de los fusilados en José León Suárez—,⁴ entre otros. En palabras de Lamborghini, el Solicitante fue planteado como un antihéroe, un *clown*, un bufón, un personaje enteramente marginal, que sirviera como punto de apoyo del poema:

3 Ver Dalmaroni (“Entrevista”).

4 El 9 de junio de 1956, bajo el gobierno de facto de la autodenominada Revolución Libertadora, fueron fusilados de manera clandestina doce civiles en los basurales de José León Suárez (Partido de San Martín, Buenos Aires, Argentina). El escritor y periodista Rodolfo Walsh plasmó su investigación sobre los hechos en *Operación masacre* (1957). El poema de Leónidas Lamborghini toma como intertexto la obra de Walsh, principalmente la voz de Livraga, uno de los sobrevivientes de la masacre.

La idea de *Las patas en las fuentes* fue decirle al sistema: “Esto es lo que ustedes hacen con un hombre: lo vuelven loco, lo hacen un solicitante descolocado perpetuo”. Pero, en suma, ¿todo hombre no lo es? ¿No lo ha sido y será siempre? (Freidemberg, “Las pretensiones son enormes” 5)

El Solicitante recorre la ciudad “[b]uscando algo/ no sé bien/ en un país/ que no se sabe” (*Las patas* 44). Lo que el Solicitante pide con desesperación es un trabajo: “Desempleado / buscando ese mango hasta más no poder / me faltó la energía la pata ancha / aburrido hace meses, la miseria / busco ahora trabajo en la era atómica / dentro o fuera del ramo / si es posible” (23). Pero la realidad le expone a cada paso su condición de descolocado: “-no insista en su pedido presentando / nuevas solicitudes” (25).

La situación de miseria presente del personaje se intensifica en el contraste con la idealización del pasado en el que estos sujetos eran reconocidos y legitimados: podían mojar las patas en las fuentes: “y también / cuando metimos las patas el poder / en las fuentes de la Gran Plaza” (86). En el artículo “Una lógica de la distorsión”, incluido en el Dossier Leónidas Lamborghini de *Diario de Poesía* 38, Susana Cella afirma que en la poesía de Lamborghini se construye una utopía del pasado, como un momento homogéneo y participativo, cuya pérdida provoca distorsión y descolocación. De esta utopía, “sólo quedan los restos de la fiesta y el ‘no lugar’ presente, con ellos se arma una irrespetuosa vidriera donde resplandece la miseria común y, sobre todo, el carácter fragmentario y desquiciado de los protagonistas” (Cella 19).

Ese lugar perdido era también una identidad definida a partir del trabajo: “el trabajo es salud, es factor / dignifica” (*Las patas* 24). La esperanza de recuperar la dignidad del empleado —“Todos los días abro el mundo / un jardín de esperanzas / en la sección empleados / voy clasificándome / atento / este aviso me pide” (23) — se frustra en cada intento, pues esa identidad no puede restituirse con Perón exiliado y el partido proscrito. El país ya no es el mismo:

Me detengo un momento
en el país de los países
de las maravillas
la izquierda es la derecha

lo blanco es negro
–Es este el país
equivoco del equivoco
de los equivocos
pregunté [...]. (31)

La marcha peronista se canta en pasado —“qué grande eras / cuánto valías / mi general” (29) —, y se asume como irrecuperable el esplendor que la marcha celebraba —“y el corazón / trabajador / que ayer vibró / feliz / hoy es la sombra” (29) —. Lo perdido no puede recuperarse y, por lo tanto, la perpetuación del pedido no hace más que perpetuar la pérdida. De hecho, la descolocación del Solicitante no solo implica únicamente una imposibilidad de restituir una identidad en el presente, sino que la nostalgia por un tiempo pasado se tiñe de parodia cuando el Solicitante admite que, en la época en la que el trabajo abundaba, él no trabajaba —“entonces recordé / cuando / en este país / se trabajó en un tiempo / cobrando puntualmente // y fué el tiempo / que yo no trabajaba” (56) —. Lo que lo lleva a afirmar que:

y nada sé
sólo
existo
sólo quizás
que haré reír
un poco
con la historia de mi vida
¿me he inmolado? (69)

Así, lo que el poema pareciera dramatizar es la crisis identitaria de un desempleado, devenido perpetuo solicitante descolocado. Al respecto, Porrúa sostiene que el Solicitante y el Saboteador (su contrapunto) alegorizan la situación político-económica posterior al golpe de Estado de la autodenominada Revolución Libertadora: representan las fisuras que se producen en la identidad del peronismo y en el poema “el obrero se cuestiona plenamente su identidad” (*Variaciones* 174). La búsqueda del Solicitante no es solamente laboral, sino, y más rotundamente, de una voz y de una identidad que le den sentido a su existencia:

En vez
tú no tienes voz propia
ni virtud dijo
y escribes solo para;
[...]
y esta es mi
vida
y yo qué estoy
haciendo aquí
[...]
pero es que aún
estaré a tiempo
a tiempo
de conocer el sentido [...]. (*Las patas* 13, 70, 72)

Pero resulta necesario resaltar algo más: la desorientación y el desamparo sufridos por el Solicitante, factibles de ser leídos en relación con el quiebre que significó el golpe de Estado, tal como sugiere Porrúa, se figuran también en la desorientación y el desamparo al que nos vemos arrojados los lectores del texto. El poema no solo dramatiza esta angustia en el balbuceo del personaje, sino que por medio de una escritura irreverente, plagada de cortes, interrupciones, anacolutos y cambios de tono, de intensidad y de ritmo —que hacen que nunca podamos asegurar en qué medida aquello que se dice es afirmación, interrogación o burla, palabra propia o ajena—,⁵ el texto logra que los lectores nos sintamos descolocados ante un sentido que no parece estabilizarse por más que insistamos en sucesivas relecturas.⁶

Como expresión del *shock* que produce una experiencia urbana hostil y abrumadora, en el poema se yuxtaponen textualidades, discursos y voces que

5 María del Carmen Colombo, en *La danza del ratón*, afirma: “Está y no está dicha la palabra: jadeo, suspensión de frases, cortes abruptos, reescritura y repetición en la desesperada, exasperada voz que se desliza forzando el lenguaje hasta el desencanto. [...] al descubierto quedan las grietas del tramposo terreno de las palabras que un verso punzante y despojado encarnará en su movimiento de vaivén” (8).

6 Puede pensarse en línea con lo que Miguel Dalmaroni, en *La palabra justa*, formuló para la poesía de Lamborghini, como “descalbro de la sintaxis cultural”: “formas de intervención que hacen sonar de un modo imprevisto el interior de las tradiciones que, molidas y recompuestas por el poema, ya no podemos meramente reconocer tras la perturbación que se efectúa cuando leemos” (49).

se plasman en un texto fragmentario, cambiante, imprevisible, en el que se van identificando series o momentos pero que se presentan encadenados sin distinción, como parte de un discurrir incesante.⁷ Solo a modo de ejemplo:

y en la hermosa mañana
el excelentísimo de turno
tocó
su solo de solamente solo
creando y
recreando
en armonía
Vomito.
Todos los días vomito
en este culo
infectado del mundo
y canto
desde un puntito llamado Llavallol
era el año en que Boca Juniors
ganó
su 16.^a Estrella [...]. (50)

El poema, entonces, no solo resultó ilegible por la ausencia del yo lírico, tal como sugieren los primeros episodios de recepción recuperados por Porrúa, sino por su ambigüedad, por la constante amenaza de la estabilización de un sentido referencial. Aquellos lectores que busquen anclar en las páginas de este poema un relato fluido y transparente sobre la experiencia de un sujeto desempleado luego del golpe del cincuenta y cinco se sentirán expulsados por el texto, del mismo modo que el Solicitante es expulsado de todos los ámbitos en los que aspira a encontrar un empleo, una voz y un sentido.

Ahora bien, en el momento mismo en que se reconoce y asume esta lectura alegórica —el poema denuncia desde la forma la descolocación de las

7 Un detalle que podría parecer superfluo cobra relevancia como testificación de este rasgo del poema: en la edición consultada en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Buenos Aires) del texto, un ejemplar de la segunda edición, el trazo de un lector anónimo fue inscribiendo líneas de corte que separan, a su criterio, zonas o momentos del poema, como cuadros relativamente autónomos.

subjetividades peronistas luego del golpe de Estado de 1955—, se estabiliza una explicación que otorgaría al poema la legibilidad de la que parecía carecer en un primer momento. Pero, cabe preguntarse, ¿se vuelve efectivamente legible el poema lamborghiniano? Formulada la hipótesis tranquilizadora, volvemos al extenso poema y nos vemos impulsados a admitir que *Las patas en las fuentes* desborda cualquier intento de lectura que lo abarque en su totalidad, incluso la interpretación alegórica que pretendiera dar cuenta de la desorientación que genera el poema.⁸ La pulsión por sostener un sentido generalizable más allá de ciertos fragmentos o zonas significativas se ve a cada paso frustrada; el texto nos condena a leer fragmentariamente, a citar fragmentos. Así, los efectos del juego de la voz en el poema de Lamborghini resultan más severos y corroen la propia posibilidad de una lectura alegórico-figurativa que parecía imponerse.

Proponemos pensar esta ambigüedad radical —inquietante, desestabilizadora— del poema a partir del modo en que Paul de Man caracteriza la ironía, sus alcances y sus efectos. En “The concept of irony”, luego de referir el interrogante del que parte el libro *Rhetoric of irony*, de Wayne Booth —¿cómo sabemos si un texto que vamos a leer es o no irónico?—, de Man se pregunta:

8 Entendemos la categoría de alegoría a partir de los postulados de Walter Benjamin y Paul de Man en torno al lenguaje alegórico. Walter Benjamin, en sus descripciones del París de Baudelaire, en la identificación en su poesía de la técnica alegórica sin solemnidad que involucra la yuxtaposición imprevisible de lo banal y lo poético, sugiere que la técnica alegórica habilita en el lenguaje un espacio para la articulación de la experiencia de lo disímil, a partir de la prevalencia de lo metafórico por sobre lo simbólico; la metáfora es la expresión de la experiencia que no se convierte en vivencia: la exposición de las fisuras, las hendiduras entre lo visible y lo invisible, la expresión de lo ambiguo. Por su parte, en “Rhetoric of temporality”, Paul de Man reconstruye y pone en cuestión la deriva histórica de la prevalencia del símbolo por sobre la alegoría en los estudios literarios. En la oposición entre símbolo y alegoría, la alegoría contiene una dimensión temporal constitutiva: el signo alegórico refiere a otro signo que lo precede (así, el significado del signo alegórico solo puede consistir en la iteración de un signo anterior con el que nunca coincide, porque es pura anterioridad). Desde esta perspectiva, el lenguaje alegórico ofrece un espacio propicio para la articulación de lo discontinuo: sujeto y objeto, lenguaje y mundo, ya no se conciben como órdenes reconciliables, sino que su relación —necesaria a la vez que imposible— se manifiesta como pura heterogeneidad. Una explicación histórica de la deriva del significado de alegoría y de la pertinencia de la perspectiva benjaminiana para pensar ciertas zonas de la literatura latinoamericana, puede consultarse en el libro *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* de Idelber Avelar.

La manera de detener la ironía es por medio de la comprensión, la comprensión del proceso irónico. La comprensión nos permitiría controlar la ironía. ¿Pero qué si la ironía es siempre de la comprensión, ironía de la comprensión, si lo que está en juego en la ironía es siempre la pregunta por la posibilidad de comprender o no? (166, la traducción es nuestra)

De Man postula, entonces, que no hay manera de controlar la ironía, de anular la posibilidad de que siempre que se diga algo se esté diciendo otra cosa y, por lo tanto, no pueda sino dudarse sobre lo que se dice, lo que se escribe, lo que se lee. En otras palabras, la ironía amenaza incesantemente con exponer el poder desestabilizador de la dimensión retórica del lenguaje. Es en este sentido que la ironía se caracteriza por su negatividad absoluta y por su incesancia; “[l]ejos de ser un retorno al mundo, [...] la ironía de la ironía que toda verdadera ironía tiene que engendrar, afirma y sostiene su carácter ficcional, declarando la continua imposibilidad de reconciliación del mundo de ficción con el mundo real” (de Man, “Rhetoric of temporality” 218, la traducción es nuestra).

Adoptar una perspectiva que piense el carácter irrenunciablemente irónico del uso del lenguaje posibilita pensar un poema como el de Lamborghini como un texto que estresa —enfatisa, tensiona— la discontinuidad entre palabra y mundo, entre signo y referencia, y, siguiendo la serie, la distancia irreductible entre discurso —político, cultural— y realidad. Así, concebir la ambigüedad de *Las patas en las fuentes* como un uso particular del lenguaje irónico permite postular que en él se asiste a una permanente interrupción de la inteligibilidad de la representación —en palabras de Paul de Man, a una “permanente parábasis de la alegoría de los tropos” (“The Concept of Irony” 179)—. La ambigüedad, la imposibilidad de fijar una voz enunciativa, son manifestaciones de un lenguaje literario que expone el poder impugnatorio de la dimensión retórica como cuestionadora de la univocidad del sentido.⁹

9 Es pertinente recuperar aquí la idea de poder de impugnación que Maurice Blanchot le atribuye a la literatura: “impugnación del poder establecido [...], impugnación de ella misma como poder. Sin cesar, trabaja contra los límites que contribuye a fijar” (*Lamitié* 59, la traducción es nuestra). Allí donde creemos alcanzar la comprensión conceptual, sostiene Blanchot en “Los grandes reductores” (*Lamitié*), la experiencia literaria nos expone a lo absolutamente diferente. Dado que la cultura, como discurso de lo legible, es esencialmente reductora, la experiencia literaria desafía constantemente los intentos de la cultura por aprehenderla. Todo discurso (teórico o crítico) sobre la literatura estaría atado al vaivén relato cultural-experiencia literaria, sometido simultáneamente al carácter reductor de la cultura y al poder de impugnación de la literatura.

En este sentido, sostenemos que el poema de Lamborghini desafía tanto los imperativos literario-formales dominantes en los años sesenta como también la formalidad del discurso político y, particularmente, la organicidad convencional comunicativa del relato peronista que nada tiene que ver con esa habla balbuceante y tartamuda que inventa Lamborghini.¹⁰ *Las patas en las fuentes* es un poema político no solamente por lo que en él pueda leerse como tema, imagen, figura o alegoría, sino por ser un poema que logra exhibir los límites y las fisuras de la política como discurso.¹¹

Y sin embargo, a pesar de la amenaza constante de la ironía de la comprensión, el poema formula una promesa como salida posible; entre tanta incertidumbre, el Solicitante encuentra en la promesa de futuro una tranquilidad, una esperanza: “pero es que aún / estaré a tiempo / de conocer el sentido” (72). Su fe en el porvenir está guiada por el anhelo de que su pedido se perpetúe más allá de él; su preocupación final será saber quién continuará solicitando cuando él ya no esté.¹² Y la respuesta, demorada, pero que emerge como única evidencia irrefutable en medio del caos de

10 Una de las hipótesis iniciales de Avelar en *Alegorías de la derrota*, formulada para leer un corpus de novelas latinoamericanas posdictatoriales de la década del ochenta, es que la alegoría es cifra de la derrota ante la constatación de que el objeto de representación literario no es otra cosa que un objeto perdido, en la medida en que la alegoría conduce a la petrificación de la historia. Es en términos consonantes que proponemos leer *Las patas en las fuentes*: la ilegibilidad del poema, su ironía más severa, corroe la ilusión sobre la que se sostiene la confianza en la utilidad de la representación.

11 En la *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto afirma que “el protagonista de la épica lamborghiniana no va a tener características heroicas sino más bien bufonescas, singular elección que desestima cualquier tipo de acercamiento al peronismo como gesta memorable encarnada en sus líderes o en los obreros” (385), lo que lo impulsa, a su vez, a ser concebido como “el paradójico caso del poeta peronista y, sin embargo, no popular” (386).

12 Esta resistencia por renunciar a una utopía futura puede ser leída en los términos en que, en “Gelman, Saer y la poesía de los últimos tiempos”, Dardo Scavino describe la poesía de Juan Gelman posterior a la recuperación democrática de 1983. Frente al discurso alfonsinista que sostenía la incompatibilidad de la política revolucionaria con el proyecto de una Argentina democrática, en algunos poemas de *País que fue será y Múndar* —principalmente— se vislumbra cierta nostalgia por el proyecto ideológico que sostuvo la militancia de los años sesenta y setenta. Aunque publicado más de una década antes de que la Dictadura cívico-militar iniciada en 1976 hiciera de las más extremas formas de la violencia una política de Estado, el poema de Lamborghini aquí analizado pareciera estar dando cuenta del anhelo por la construcción colectiva de una salida posible que Scavino percibe en la poesía de Gelman. Visión utópica que contrasta con la poética de Saer, quien “prefería menos la resistencia política colectiva, inspirada en una ilusión, que la deserción estética individual, inspirada en un desilusión” (Scavino 678). Así, la contraposición propuesta por Scavino resulta relevante para nuestra lectura de las obras de Lamborghini y Saer.

la ciudad, le permite dar por concluido su recorrido y, con él, el poema: “y quien / quien / pedirá por mí / cuando esté en el // mi hija / mi hija / pequeña” (88).¹³

**“[...] mejor que realizar, es prometer”
(Responso, Juan José Saer)**

El año en que Saer publica su primera novela, 1964, es también el año en que Perón intenta infructuosamente volver a la Argentina, por medio del llamado Operativo Retorno. En las últimas páginas de la novela, un diálogo entre los personajes alude a la vuelta del líder exiliado:

–Aquí dice que el líder va a volver, así que habrá que prepararse –dijo el Colorao.

–Qué va a volver –dijo Barrios, pensando en otra cosa, mirando fijamente el vacío.

–De veras, dice que va a volver –dijo el Colorao–. Dice que le van a dar permiso, siempre que no se meta en política. Pero si viene se va a meter, seguro.

–Ese no vuelve más –dijo Barrios, sin dejar de mirar el vacío.

–Me acuerdo de las manifestaciones que se hacían en la Plaza Mayo –dijo el Colorao–. Millones de trabajadores iban. Ahora ya no es como antes, viejo, no hay nada que hacerle. Si vuelve no va a encontrar a nadie. Para qué va a volver. Si todos lo han abandonado. Se pelean por el queso, ahora.

–Él es el que los ha abandonado –dijo Hermosura–. Cuando las papas quemaban, se las tomó.¹⁴ (Responso 183)

13 En la puesta en escena del texto, protagonizada por Osmar Núñez y dirigida por Analía Fedra García, que estuvo en cartelera durante los años 2016, 2017 y 2018 en diversos teatros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires —ver <http://www.alternativateatral.com/obra36023-las-patas-en-las-fuentes—>, la fuerza de este final se acentúa con recursos audiovisuales —música de fondo, oscurecimiento del escenario y luz puntual sobre el actor—, así como con un cambio de tono de voz del protagonista, más suave y dulce que durante el resto de la obra.

14 El tópico del abandono estructura la voz del Letrista Proscrito en el poema de Lamborghini aquí trabajado. El Letrista Proscrito canta en clave tanguera su abandono, que es el de una mujer, pero también el de Perón: “Amigo, por qué somos / así: / somos de una mujer / y su abandono / nos requiebranta / nos derrota // qué grande eras / cuánto valías / mi general’ // quedamos sin su amor / que nos juró / temblequeando y sin / fe / la vida rota // ‘Gran Conductor / eras primer’” (*Las patas* 29).

Responso narra un día en la vida de Alfredo Barrios, secretario general del Sindicato de Prensa de 1948 a 1955, entre las ocho de la noche de un día de diciembre de 1962 y el amanecer del siguiente. Así, desde las primeras reseñas de la novela, se señaló su referencialidad política: en la vida de Barrios se leían las consecuencias de la caída del peronismo en 1955.¹⁵ Sin embargo, el modo en que esta novela elegía tratar el tema subvertía los códigos de verosimilitud de la narrativa política de la época. Lejos todavía de la prosa antinarrativa y fragmentaria de *El limonero real*, *Responso* resultó ilegible por su tono. Como afirma Miguel Dalmaroni en “Política y primeras lecturas”, incluido en el Dossier Saer de la revista *Zama*:

[se puede] advertir [...] toda la distancia que separaba a Saer y su poética de las morales del intelectual predominantes en la crítica literaria argentina durante los años sesenta: los momentos políticos de las historias narradas en sus libros parecían oponerse diametralmente a cualquier imperativo histórico edificante, a cualquier forma de optimismo político o revolucionario, y hasta a una subjetividad narradora que insinuara u orientara un sentido. Es un hecho que muy pocos lectores podían [...] advertir el efecto *crítico* que perseguía la representación sórdida de esos personajes que, tras el derrocamiento del peronismo, se diluyen derrotados, locos o perdidos en la pulsión del juego, del crimen, del suicidio. Contados actores del debate crítico eran capaces [...] de desechar del todo la sospecha de pesimismo ideológico o ético tras leer esas narraciones “gratuitas” en las que ni la forma del relato ni las conciencias de los personajes pueden “juntar los pedazos” para otorgar un sentido fiable a la experiencia, menos aún a la experiencia colectiva. (151)

15 En relación con esta idea, pueden señalarse al menos dos supuestos que ya cuentan con amplia aceptación crítica y que son de referencia ineludible en cualquier indagación de la relación de las novelas de Saer con la política. Una, que en sus novelas, la política es lo que ya sucedió, lo que dejó marcas en los sujetos; no es el presente, sino lo pasado. La segunda, que más que la política, en los textos se puede leer lo político: no el impacto social de los acontecimientos políticos, sino el individual, los efectos en el cotidiano de ciertos sujetos cuyas vidas se ven alteradas por la política. En novelas como *Responso*, la política aparece despojada de anécdota, y, en cambio, aparece como una fuerza causal insoslayable, marcando un antes y un después en la vida de los personajes. Ver Beatriz Sarlo, “Vidas rotas”, “La política, la devastación” (770 y ss.) y *Zona Saer* (pp. 59 y ss.); y Miguel Dalmaroni y Margarita Merbilháa, “Un azar convertido en don” (pp. 338 y ss.).

En las novelas de Saer nos encontramos con personajes irresponsables e irreverentes, es decir, personajes cuyas acciones y decisiones resultan gratuitas. Sus comportamientos aparentemente descolocados conducen inútilmente a otros personajes dentro de la ficción (así como a los lectores durante la lectura) a buscar una explicación lógica o una justificación. La pregunta por los motivos siempre emerge como interrogante, pero la respuesta nunca se termina de explicitar. ¿Qué le pasa? ¿Por qué actúa de ese modo?

En *Responso*, esto se evidencia en el accionar de Barrios.¹⁶ Su irresponsabilidad lo lleva a pedirle a Concepción, su (ex)mujer, una máquina de escribir que había recibido del Ministerio de Educación, con la excusa de necesitarla para redactar unas notas para el diario *La Nación* sobre la agricultura de la zona que, sabemos los lectores, no existen ni existirán. Conscientes de que basa su pedido en una mentira, intentamos creer en su buena intención, aunque algunas páginas más tarde se vuelva inevitable y predecible su decisión de empeñar la máquina en un juego clandestino, en el que, por su puesto, perderá. En este sentido, Barrios queda por fuera de los horizontes de expectativas organizados por los mandatos del compromiso —es decir, la demanda de cierta coherencia y continuidad entre palabras, acciones e ideología—, y, en cambio, su accionar expone una discontinuidad materializada en la falta de motivo o explicación; así, no hay cadena de sentidos reconstruible, “se hace esto porque...”, “este comportamiento responde a...”, y esa ausencia, ese vacío, produce irritación, angustia, rechazo, decepción.¹⁷ En “Vidas rotas”, artículo publicado en *Zona de prólogos*, Beatriz Sarlo afirma que:

16 En la novela *Cicatrices*, esto resulta más complejo, porque la narración misma escatima en explicaciones y, así, todos los personajes principales (Ángel, Escalante, Garay, Fiore) parecen fantasmas que deambulan por la ciudad sin un control consciente sobre sus acciones y decisiones. Al respecto, basta citar la temprana reseña que Félix Luna publicó en *Clarín Literario* en 1969: “Personajes que se mueven como fantasmagorías, en el marco lluvioso de la ciudad provinciana, [...] rozándose apenas, con una constancia sonambúlica. En ellos todo es gratuito: de alguna manera todos se están inmolando, sin ningún motivo y ante ningún altar particular” (*Clarín literario*, Cuarta sección, jueves 21 de agosto de 1969, pág. 2, citado en Dalmaroni, “Política y primeras lecturas”, pág. 153).

17 En consonancia con esta idea, Valeria Sager, en *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*, afirma que “lo que pasa en la obra de Saer nunca sucede como si hubiera tenido que pasar, nunca responde exactamente a un encadenamiento causal que se produzca en una sola línea, ni a una resolución de los conflictos, ni a un desenlace” (157).

Barrios oscila. La oscilación también es un modo de la subjetividad en el filo de la navaja. [...] la oscilación es inevitable. Y por eso mismo, es inevitable la mentira. [...] Durante el tiempo en que transcurre su enunciado, la repetición ampliada de la mentira lo extrae de la humillación para depositarlo en la promesa. (42)

Barrios desea que sus palabras, convertidas en promesa por efecto de la repetición, se vuelvan realidad: “–Sí –[le] dijo Barrios [a Concepción], tan orgullosamente como si se hubiese olvidado de que semejante acontecimiento era pura fábula–. Me ofrecieron tres mil pesos por nota. Saben que soy el mejor periodista de la ciudad” (*Responso* 28). No obstante, oscila entre la fe en su propia promesa y la evidencia de su falta de sustento en el mundo. Unas páginas más adelante, invadido por la desazón, Barrios reflexiona: “hasta qué punto la vehemencia con que expresaba su despecho no era una prueba de que su mentira no sólo implicaba una estafa a Concepción, sino también a sí mismo” (33).¹⁸

En el libro *Allegories of reading*, Paul de Man dedica un capítulo a su lectura del *Contrato social*. Al analizar la estructura retórica de los textos de Rousseau, de Man reconoce que, en ellos, la autoridad referencial es a la vez reafirmada y cuestionada por su lógica figurada. De Man lee en el *Contrato social* una alegoría de la ilegibilidad, es decir, una narración que tiene la forma de una aporía: la incompatibilidad entre la formulación y la aplicación de la ley (acción política vs. prescripción política) se traduce en la imposibilidad de distinguir entre las funciones constatativa y performativa del lenguaje, que resultan, por lo tanto, irreductibles:

Un texto se define por la necesidad de considerar un enunciado, al mismo tiempo, como performativo y constatativo, y la tensión lógica entre figura y

18 Cita completa: “Mientras hablaba, Barrios hizo una observación aguda; no era que la mentira fuese más natural que la verdad, sino que para ser creída, la mentira empleaba siempre lo más verosímil, y eso la volvía más familiar que la verdad, la que por expresar la realidad verdadera resultaba a veces demasiado singular como para ser creída. Esta observación, produjo en Barrios, simultáneamente, alegría y desazón. Alegría por lo positivo de la observación misma, que revelaba en él un porcentaje de lucidez, y desazón porque ese porcentaje no alcanzaba a permitirle vislumbrar por qué mentía, qué fin concreto perseguía al hacerlo, y hasta qué punto la vehemencia con que expresaba su despecho no era una prueba de que su mentira no sólo implicaba una estafa a Concepción, sino también a sí mismo” (*Responso* 33).

gramática se repite en la imposibilidad de distinguir entre las dos funciones lingüísticas que no son necesariamente compatibles. Parece que, tan pronto como un texto sabe lo que afirma, solo puede actuar engañosamente, igual que el legislador tramposo en *El contrato social*, y, si un texto no actúa, no puede afirmar lo que sabe. (de Man, *Allegories* 270, la traducción es nuestra)

Así, desafiando todas las interpretaciones políticas del emblemático texto, de Man sostiene que, al igual que los textos ficcionales de Rousseau, el *Contrato* se estructura como “una alegoría de la deconstrucción y la reintroducción de un modelo metafórico” (*Allegories*, 257; la traducción es nuestra).¹⁹ De Man afirma entonces que el lenguaje —contractual, legal— se orienta siempre hacia un futuro y, por ende, asume el modo de la promesa. Cada texto promete su sentido, promete que tiene un sentido determinable que se pondrá de manifiesto en la lectura; pero en su origen solo está la promesa de su propia verdad. Esa es la paradoja: la promesa es imposible, pero inevitable. En el *Contrato*, “[se reintroduce] la promesa, pese al hecho de que ha sido establecida su imposibilidad. [...] El *Contrato social* está estructurado como una aporía: persiste en llevar a cabo lo que es imposible de hacer. Como tal, podemos llamarlo alegoría” (de Man, *Allegories* 275; la traducción es nuestra).

Si se lee la novela saeriana desde esta perspectiva, es posible postular que en *Responso* resulta ilegible la exhibición misma de la imposibilidad de acción —a eso nos referíamos con el tono—. En *Responso*, el habla de Barrios siempre es promesa, promesa de nada, pues desde siempre sabemos que no se realizará. Pero, aun así, por momentos, Barrios se sostiene en esa promesa, vive y descansa en la tranquilidad que su promesa le ofrece a su decadencia presente. Del mismo modo, de Man afirma que el propio Rousseau está destinado a leer mal su texto (el *Contrato social*), a creer en la promesa de cambio político. Esa es la aporía: Barrios promete y sabemos que está imposibilitado de cumplir.

19 De este modo, descalifica como ingenua la distinción genérica en el análisis de la obra de Rousseau y, por lo tanto, la separación entre Rousseau escritor y Rousseau teórico político. Esta será su apuesta de lectura desde la deconstrucción: la clasificación genérica no solo es retóricamente imposible, sino también irrelevante. No hay diferencia retórica entre un texto de ficción —una novela, por ejemplo— y un tratado de derecho —o cualquier otro discurso no ficcional—; todo texto contiene la potencia de su deconstrucción.

En *Responso*, entonces, Barrios expone la falta de consecución entre habla (promesa) y acto como constitutiva de cualquier enunciación, pero, sobre todo, del discurso político. El fin repentino de la ilusión de representación política que significó el golpe de Estado de la autodenominada Revolución Libertadora se cifra en la novela en la exposición reiterada que Barrios hace de la aporía del lenguaje, de la imposibilidad de representación poética. Si no hay habla que no prometa y toda promesa significa un compromiso hacia un futuro que no puede cumplirse, porque en el origen no hay más que una promesa de verdad,²⁰ el habla de Barrios puede leerse como una alegoría de la ilegibilidad; siempre que habla, Barrios promete y se compromete a producir un cambio que lo devuelva a su pasado idílico —la vida con su mujer, en la casa con patio en las afueras de la ciudad—,²¹ pero ese compromiso es frustrado desde su postulación por la discontinuidad irreductible entre lenguaje y mundo. Barrios no miente, sino que promete, y se frustra ante la constatación de que el acto mismo de prometer no conduce a la efectuación de su promesa.²² Si la promesa peronista, el sueño de una patria donde los verdaderos protagonistas fueran los trabajadores,²³ se convirtió de la noche a

20 Paul de Man sostiene una concepción tropológica del lenguaje, es decir, que está estructurado como una cadena infinita de tropos; desde esta perspectiva, es posible cuestionar el carácter de verdad de los enfoques que pretendan asegurar la capacidad del lenguaje de producir enunciados verdaderos, verificables, sobre los fenómenos del mundo, pues un tropo siempre remite a otro tropo anterior y su relación con el mundo es de discontinuidad irreductible. El olvido de este origen siempre difiriente posibilita la comunicación, la cultura, la ciencia. A este respecto, en “Allegories of Reference”, introducción a *Aesthetic Ideology*, de Paul de Man, Andrzej Warminski señala que “la retórica, los tropos, la dimensión retórica del lenguaje convierten todo discurso desmitificante en una alegoría de la imposibilidad de leer —y más precisamente [...] una alegoría de la ilegibilidad de la ‘narración previa’, es decir, la narrativa de ‘un tropo y su deconstrucción’” (17).

21 Como un guiño inesperado, en el poema de Lamborghini aparece “la casita del buen tiempo” que Barrios imagina con Concepción: “y hay un jardín / con una hamaca donde / el hombrecillo y la mujer / por las noches / se mecen suavemente // y dice la mujer / allá va / allá va / un satélite en el cielo”. Pero, como en *Responso*, en esa imagen se vuelve palpable lo irrecuperable del pasado: “y también hay / una vieja escoba / que ya no barre nada // y una hermosa / quinta / que ya no dá / nada” (*Las patas* 46-47).

22 Sarlo describe el movimiento en estos términos: “El lenguaje es veloz y no deja marcas sobre lo real, mientras que el deseo secreto del mentiroso es que, por una vez, el lenguaje cambie lo real ya que la acción no puede cambiarlo. Pero, tanto como la acción, el lenguaje no puede” (“Vidas rotas” 42).

23 De hecho, *Responso* concluye con la imagen del pasado como un sueño: “Pensó perplejo que quizás todo el pasado era un sueño, no sólo el suyo sino también el de la humanidad y el del universo, y que en ese momento en que creía recordar hechos

la mañana en una pesadilla de expulsión, golpes, marginación y decadencia, el efecto de las promesas de Barrios será el mismo: una tranquilidad y esperanza iniciales que derivarán indefectiblemente en una nueva golpiza, en nuevas deudas que será imposible pagar, pero, también, en la formulación de una nueva promesa incumplida: tirado y golpeado, luego de ser expulsado del juego en el que perdió la máquina de escribir y osó robar unas fichas, en medio de una calle desconocida y oscura, bajo la lluvia, Barrios se dice:

Ah, no, él, Alfredo Barrios, no quería morir así, hecho ceniza, en ese camino desconocido, borrado por la furia del cielo. «Yo soy», pensó. «Yo soy Alfredo Barrios. Yo soy Alfredo Barrios». ¿Y si rezaba? No, Dios no existía. Alzó la cabeza y el agua fría le dio en el rostro, refrescando su piel herida y ardiente. Si se salvaba de esa, *prometía formalmente ir a casa de Concepción y contarle todo*. Todo. Iba a decirle cómo le había mentido sobre las notas especiales que tenía que hacer para «La Nación», cómo había empeñado la máquina de escribir, cómo había perdido los diez mil pesos en la mesa de ferrocarril, cómo había tratado de robar las dos fichas y había sido humillado y golpeado. Iba a contárselo sin guardarse nada, *lo prometía formalmente*. (164-165; los énfasis en cursiva son nuestros)

La promesa que Barrios se hace a sí mismo es retórica, forma pura. Un nuevo bálsamo o fármaco que sin embargo sigue acentuando la herida, exhibiendo la discontinuidad entre la cadena virtualmente infinita de tropos que es el lenguaje y su realidad de marginación. Y así, como un eco paródico y decadente, resuena, invertida, la célebre consigna peronista: “mejor que realizar, es prometer”.

De este modo, la noción demaniana de alegoría de la ilegibilidad permite reunir y resignificar en un mismo movimiento las dos hipótesis sobre la novela que presentamos al comienzo: es la escenificación de la

reales no hacía más que soñar que recordaba, que soñar que recordaba sueños. El sueño real interfirió gradualmente su pensamiento y por dos veces se despertó con sobresalto, creyendo estar despierto, cuando en realidad estaba dormido, hasta que se durmió profundamente emitiendo unos ronquidos acompasados, cada vez más breves y profundos; así permaneció y por la banderola rectangular, en la cima de la alta puerta cerrada, los destellos del alba gris penetraban en la habitación, el alba paciente que había ido borrando con prolija mano las antiguas estrellas amarillas en el cielo tenso de diciembre” (189).

correspondencia entre la fragilidad de la capacidad representacional del lenguaje y la frustración de la ilusión de representación política peronista posterior a 1955 —correlación figurada en la promesa de Barrios—, la que redundó en la ilegibilidad de la novela en su momento de publicación; *Responso* exponía aquello que en los sesenta se intentaba olvidar, combatir y revertir: la imposibilidad de consecución entre palabra y acción política, la aporía de la representación.

Conclusiones

Titulamos este trabajo *De las patas en las fuentes* al *Responso*... en un intento de juego con los títulos de las obras analizadas. Nos propusimos describir la tensión que se trama en estos textos entre un pasado idealizado —los años peronistas condensados en la imagen de las patas en las fuentes de Plaza de Mayo aquel 17 de octubre de 1945— y un presente de desorientación, marginación y desesperanza; tensión que puede leerse en los propios cuerpos cansados, golpeados, demacrados de estos sujetos que, como Barrios y el Solicitante, deambulan por espacios urbanos en la búsqueda imposible de restitución de algún sentido. De *Las patas en las fuentes* al *Responso*, una curva descendente, de la rememoración nostálgica de un pasado mítico, al canto fúnebre de toda esperanza de recomposición.

Si el “clima de época” implicó una confianza de los intelectuales en la política como dadora de sentidos de las prácticas culturales, como hemos visto, se pone en evidencia por qué estos textos resultaron históricamente ilegibles. En ellos, no hallamos ninguna huella del tono comprometido y optimista que por esos años se esperaba de la literatura; más bien, nos encontramos con la constatación de su carácter ilusorio. En este sentido, postulamos que *Responso* y *Las patas en las fuentes* exhiben la condición ilegible del lenguaje, en cuanto señalan las fisuras de la representación: en estas obras irrumpen, en forma de angustia y persistencia, la experiencia de la falta de representación política y los límites de la representación poética.

Obras citadas

- Altamirano, Carlos. *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2004.
- Blanchot, Maurice. *Làmitié*. París, Éditions Gallimard, 1971.
- Cella, Susana. “Una lógica de la distorsión”. Dossier Leónidas Lamborghini. *Diario de poesía*, núm. 38, 1996, pág. 19.
- Colombo, María del Carmen. “Leónidas Lamborghini”, “Reportaje: el solicitante descolocado” y “Una lucha por el sentido”. *La danza del ratón*, núm. 8, 1987, págs. 3-14.
- Dalmaroni, Miguel y Margarita Merbilháa. “Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción”. *Historia crítica de la literatura argentina: la narración gana la partida*. Buenos Aires, Emecé, 2000, págs. 321-343.
- Dalmaroni, Miguel. “El largo camino del ‘silencio’ al ‘consenso’. La recepción de Saer en la Argentina (1964-1987)”. *Glosa. El entonado*. París-Córdoba, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010, págs. 607-663.
- . “Entrevista con Leónidas Lamborghini: Romper con el sonsonete elegíaco”. *La muela del juicio*, vol. VIII, núm. 4, 1993, págs. 5-6.
- . *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en argentina 1960-2002*. Mar del Plata, Editorial Melusina, 2004.
- . “Presentación. La intensidad incesante de una escritura”. Dossier Saer, *Revista Zama*, 3 (2011), págs. 143-147. Web. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/5035/4552>
- . “Política y primeras lecturas”. Dossier Saer, *Revista Zama*, núm. 3, 2011, págs. 149-153. Web. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/5036/4553>
- De Man, Paul. *Allegories of reading*. New Heaven, Yale University Press, 1979.
- . “Rhetoric of Temporality”. *Blindness and insight*. Nueva York, Oxford University Press, 1983.
- . “The Concept of Irony”. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

- Freidemberg, Daniel. “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. *Historia crítica de la literatura argentina: la irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emecé, 1999, págs. 183-212.
- . “Las pretensiones son enormes; los resultados, deformes”, reportaje a Leónidas Lamborghini”. *Diario de poesía*, núm. 13, 1989, págs. 3-5.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Lamborghini, Leónidas. *Al público*. Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1957.
- . *Al público, diálogos 1.º y 2.º*. Buenos Aires, New Books, 1960.
- . *Las patas en las fuentes*. Buenos Aires, Perspectivas, 1965.
- . *Mezcolanza. A modo de memoria*. Buenos Aires, Emecé, 2010.
- . *Saboteador arrepentido*. Buenos Aires, El Peligro Amarillo, 1955.
- Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006.
- Saer, Juan José. *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- . *Responso*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Sager, Valeria. *El punto en el tiempo: Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira* (Tesis de doctorado). Doctorado en Letras, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Web. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>
- Sarlo, Beatriz. “La política, la devastación”. *Glosa. El entenado*. Paris-Córdoba, CRLA-Archivos, Alción Editora, 2010, págs. 762-778.
- . “Novela argentina actual: códigos de lo verosímil”. *Los Libros*, núm. 25, 1972, págs. 18-19.
- . “Vidas rotas”. *Zona de prólogos*. Buenos Aires, Seix Barral-UNL, 2010, págs 37-46.
- . *Zona Saer*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- Scavino, Dardo. “Gelman, Saer y la poesía de los últimos tiempos”. *Historia crítica de la literatura argentina: Una literatura de aflicción*. Buenos Aires, Emecé, 2018, págs. 655- 679.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Warminski, Andrzej. “Introduction: Allegories of Reference”. Paul de Man, *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, págs. 1-33.

Sobre la autora

Malena Pastoriza es profesora en Letras de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Actualmente, realiza su tesis de doctorado sobre las obras de Leónidas Lamborghini y Juan José Saer, con una beca de finalización del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, bajo la dirección del Dr. Miguel Dalmaroni y la Dra. Valeria Sager. Su lugar de trabajo es el Centro de Teoría y Crítica Literaria, perteneciente al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Conicet-UNLP), La Plata, Argentina. Se ha desempeñado como adscripta en la cátedra de Metodología de la Investigación Literaria de la Universidad Nacional de La Plata. Es docente del curso de ingreso para las carreras de Letras en la misma universidad. Asimismo, integra el Proyecto de Investigación y Desarrollo UNLP “Literatura’ como ‘lectura’ en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de ‘enseñanza’, en la Argentina contemporánea”, dirigido por el Dr. Miguel Damaroni. Ha realizado estancias doctorales en 2018 y 2021 en la Universidad de Wuppertal, Alemania, con becas del DAAD y Erasmus+.