



Gómez, Marcelo José

La cuestión política de la modernidad del siglo XX en la poesía de J. L. Ortiz. Planteos y respuestas



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Gómez, M. J. (2023). *La cuestión política de la modernidad del siglo XX en la poesía de J. L. Ortiz. Planteos y respuestas. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3962>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

La cuestión política de la modernidad del siglo XX en la poesía de J. L. Ortiz. Planteos y respuestas

TESIS DE MAESTRÍA

Marcelo José Gómez

marcelojos293@hotmail.com

Resumen

La hipótesis de la que hemos partido, es que la poesía de J. L. Ortiz se introduce en la cuestión política que atraviesa la modernidad del siglo XX, intentando responder desde el arte y en un marco filosófico las escisiones que en ella se plantean. Creemos que dichas respuestas tanto en forma y contenido de su poética son visibles de modo notable cuando la intentamos abordar al amparo de la Teoría Crítica de Adorno y de las reflexiones benjaminianas, aunque no de un modo dogmático, sino dejando que se muestren sus aproximaciones que son muchas y sus diferencias que no son tantas, pero que son interesantes.

En el progreso del trabajo pudimos observar algunos reajustes a nuestra primigenia idea. Así surgieron elementos como la teoría de la intemperie y el desamparo, la composición de lo frágil, la semiosis reforzada que, antes que suturar, expone en una doble dialéctica un compuesto figurativo entre lo simbólico y lo alegórico; el valor denotativo no mimético y su carácter cognoscitivo en una cierta referencialidad por venir; y la construcción de una “voz” que saliera del “yo lírico” para incorporarse en un “nosotros” y “vosotros” social. Todo esto habiendo atravesado lo extraño, complejo y heterogéneo que supone el lenguaje poético, la naturaleza evocada y la material existencia humana. En fin, una constelación peculiar que se vincula con la serie histórica del arte y sus tecnologías del momento por un lado; y por la reflexión política atravesada por las tensiones totalitarias y la petición nunca satisfecha del estado de las relaciones materiales y de producción. A este estado particular histórico, J. L. Ortiz responde desde una estética que aporta, discute y propone en alguna medida en clara práctica artística aquello que el siglo generaba y que es una cuestión cuya problemática se encuentra comprendida dentro de la filosofía política.

Universidad Nacional de Quilmes

Secretaría de Posgrado

Maestría en Filosofía

TESIS de Maestría: “La cuestión política de la modernidad del siglo XX en la poesía de J. L. Ortiz. Planteos y respuestas”.

Aspirante a Magíster: Marcelo José Gómez

Directora: Dra. Anabella Di Pego

Codirector: Dr. Enrique Foffani

Mayo 2022

INDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7
EL TEMA ORTICIANO EN EL CENTRO DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE Y LA FILOSOFÍA POLÍTICA EN LA MODERNIDAD	7
CAPÍTULO 1:	15
LA POLÍTICA DE LA ESTÉTICA ENTRE LA REACCIÓN Y LA REVOLUCIÓN	15
I. Pesimismo y optimismo	16
II. Pesimismo reaccionario o revolucionario	20
CAPÍTULO 2:	41
EL SUJETO ENTRE LA NATURALEZA, SOCIEDAD Y TECNOLOGÍA	41
I. Naturaleza y paisaje	41
II. Sujeto y Subjetividad	47
III. Represión y engaño	56
IV. Libido	62
V. El programa	66
VI. Sufrir	69
CAPÍTULO 3:	77
LA LENGUA DE LOS HOMBRES Y LAS COSAS	77
I. Nombrar	78
II. Traducir	83
CAPÍTULO 4:	91
LA REFERENCIA POR VENIR Y LA TEORÍA DEL REFORZAMIENTO	91

I. Persistencia y subsistencia	92
II. El sentido	96
III. La referencia o denotación en la literatura	103
IV. La discrepancia	106
V La política en la figura, los reforzamientos	113
CAPÍTULO 5:	126
DE LA POLÍTICA DEL ARTE A LA FILOSOFÍA POLÍTICA.	126
I. Benjamin, Ortíz: recordar y redimir	127
II. Arendt, Ortiz: revolucionar y re-originar	131
CONCLUSIONES	140
BIBLIOGRAFÍA	149

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer término a mi directora la Profesora Anabella Di Pego por su confianza en mi persona para hacer este camino tan difícil de unir la poesía y la filosofía. No sólo fueron importantes sus enseñanzas, sus recomendaciones, sus advertencias y punzantes razonamientos para que yo me diera cuenta de mis deslices y errores, sino también fue sobre todo importante su presencia que hacía que uno pudiera caminar tranquilo con tan seguro y agudo respaldo.

Quiero agradecer a su vez, a mi co-director el Profesor Enrique Foffani con quien tuve tan agradables charlas sobre J. L. Ortiz y de quien recibí todo tipo de enseñanzas y sugerencias en este género tan complejo y difícil que es la poesía. Sin sus cálidas palabras, incluso en momentos difíciles para mí, todo se hubiera tornado prácticamente imposible. En fin, me considero verdaderamente afortunado de haber encontrado ya desde la dirección, tanta riqueza intelectual y calidez humana para apoyarme en estas instancias.

Agradezco también a los innumerables amigos y colegas, algunos citados por sus trabajos, por entregarme información o material importante. No me quiero olvidar de la cantidad de gente que más o menos cercana a mi investigación, aportó comentarios, expectativas, miradas y reflexiones que me hicieron pensar y reforzar lo que hacía. No puedo definir ni la cantidad de seres, ni el tamaño de sus aportes. Solo me queda por decir que mi conocimiento no es personal, aunque sí lo ha sido mi interés. Admito que he abusado de la paciencia también.

Finalmente, agradezco a mi familia, a mi esposa, a mis hijos, a mi padre y mi madre. Agradezco a mi querida ciudad de Paraná y claro, a mi abuela, esa particular señora, docente de alma y directora de escuela, que un día me señaló con una sonrisa un sujeto extraño cruzando la plaza y me dijo: “allí va el poeta”, empujándome a que lo salude con afecto de infante, tal como se merecía (así lo querían y respetaban a Ortiz). Espero que con esto, pueda salvar del mejor modo aquellas reminiscencias que se compaginan con sus

últimos días y parte de su obra secuestrada, en el apogeo de la última dictadura militar.

INTRODUCCIÓN

El tema ortiziano en el centro de la filosofía del arte y la filosofía política en la modernidad

Consideramos pertinente situar la propuesta de Ortiz en el devenir del estado de la cultura, la política y la filosofía en la modernidad posterior a la Gran Guerra. Si vemos los años de producción de la Escuela de Frankfurt, la producción de Benjamin en particular; pero también en un arco más amplio de discusión, los planteos teóricos del arte de Martín Heidegger, la cultura y la naturaleza en Georg Simmel, el problema del sentido y la verdad en Bertrand Russell, Friedrich Frege, etc.; y la relación con la estética en Käthe Hamburger que se vinculan con los temas que iremos tratando a lo largo del trabajo, veremos que coinciden problemáticamente con el largo tiempo de producción de Ortiz. Gran parte de estos planteos teóricos fueron elaboradas conceptualizaciones que tal vez, puedan verse muy heterogéneos sin lugar a dudas, pero coincidiendo en un claro horizonte dentro de una política del arte muy particular.

Junto con esto, señalamos la importancia que significaron para estos teóricos las vanguardias históricas (expresionistas, dadaístas, surrealistas, ultraístas, futuristas entre otras) y las estéticas que se discutieron (románticas, impresionistas, simbolistas y parnesianas) que no fueron menos significativas para Ortiz tanto como el modernismo, creacionismo, sencillismo, invencionismo, imaginismo. Veremos que no sólo las conocía, sino que hasta aspiraba a cierta estética vinculada a ellas previa y paralelamente, y de una manera muy reflexiva y consciente, e incluso crítica, como se puede ver en el trabajo de Roxana H. Paez (1997). En los hechos además, según pudimos encontrar, sus poemas demuestran esos conocimientos aunque utilizados de un modo particular que iremos desentrañando.

Finalmente, no es menos significativa su militancia política, posición que mantiene de un modo firme, pero marginal respecto del Partido Comunista. Diríamos, que era claramente militante desde su trabajo artístico. Y esa cuestión tampoco es menor si consideramos las discusiones en el cruce del arte y la política del mismo período. En ese entonces, frente a un horizonte donde la utopía socialista a manos de un movimiento proletario era posible,

había que tomar posición frente a la problemática de lo injusto y tomar posición en ese contexto era adherir a los idearios de la revolución. Nuevamente, aproximaciones y diferencias. Revolución sí, ¿pero cuál y de qué modo? Cuando intentamos responder esto desde su poesía, encontramos que nos lleva a los interrogantes más universales del arte y la filosofía antes que a las cuestiones más cotidianamente históricas y locales, o nacionales.

Así es que nos parece que este diálogo que podría iluminar las dos zonas que nos interesan, la del arte y la política, se cruzan en su proceso histórico de desarrollo y las discusiones filosóficas o teóricas de la cultura. Y está claro que la política atraviesa su poética desde una noción de autonomía que se mantiene en forma dialéctica con la sociedad en la que se produce el arte. Autonomía estética como defensa de lo político si se quiere, como un lugar cognoscitivo de lo político. Estas cuestiones teóricas de las que se tenía consciencia, también entrarán en nuestro horizonte de problemas.

El abordaje sobre su poesía ha sido considerado tradicionalmente, en tres niveles diferentes y distinguibles. En primer lugar, el expresivo como la forma poética, la creación estética, la elaboración artística, la *poiesis* y artesanía sobre el lenguaje (Helder, 1996; Gola 1996). En segundo lugar, el contenido, lo que referencia: lo social, la región, el universo, la comunidad y la persona (Gola, 1996; Agosti, 1955). El tercer nivel (Alzari, 2016; Saer, 1992; Saer 1996) es la problemática de lo injusto universal, el desequilibrio cósmico (la muerte, la vida, el desastre, la calamidad, el paso del tiempo), lo injusto social (el olvido, el hambre, la explotación, el abuso), y lo injusto individual (la indignidad, el escarnio, la indiferencia). Cada uno de estos niveles, no son compartimientos separados, sino que se mezclan y se imbrican unos con otros. Es así que a nivel expresivo le sigue lo que señala o alude (¿qué dice y cómo lo dice eso sobre lo que busca decir?); o el nivel de referencia frente a lo que denuncia (¿eso que dice, qué pretende mostrar, presentar y exponer, de modo afirmativo, en tensión, sobre qué motivos?), mezclándose nuevamente con lo expresivo (¿qué recursos, qué arsenal, a qué tradición llamará o reelaborará para mostrar y hacer ver, hacer sentir, tener una verdadera experiencia de sensibilidad poética?). Por eso es que, si bien lo tendremos en cuenta en sus

diferencias, será en su trenzado donde encontraremos efectivamente lo que estamos buscando.

Creemos finalmente que los tres ejes se unifican en su poesía conformando lo político. De hecho, diríamos que J. L. Ortiz integra el grupo notable de poetas que han trabajado desde una gran consciencia artesanal el problema de lo político en la expresión poética, unificando de modo notable el estado de los materiales estéticos disponibles en forma y contenido con la discusión filosófica que estos mismos nos aportan¹.

En el nivel expresivo tenemos el arsenal teórico tradicional de la poética, la retórica, las figuras, las elaboraciones sintácticas, la semiosis, etc. Pero cuando debemos reflexionar respecto de su verdad, ya existe el trabajo de Heidegger quien nos lo plantea como el ser de la poética en sí mismo; y que se podría mostrar en este punto como un línea continua que llega hasta el romanticismo de Schelling o más ampliamente, el de Jena. Justamente se ha querido leer a Ortiz desde Schelling como es el caso del trabajo de Silvio Mattoni, quien sostiene que:

[...] en Juan L. Ortiz habría un pensamiento de la inmanencia, de la unidad del ser, pero no necesariamente bajo la forma del origen que se despliega y se reasume constantemente, como en ciertos momentos de Schelling, sino que también podría verse la unicidad como un horizonte de lo posible, como la realización del despliegue en el tiempo, es decir, en el lenguaje que lo convirtió en pensamiento. Aun así, ese futuro, presentado o predicho, no pesa sobre la brillantez, la infinitud y la intensidad del presente, al que no subordina sino que es expuesto en sus detalles y es desplegado por el poema, pero no como dependiente o derivación del origen unitario. (Mattoni, 2019, p. 54)

Afirma que hay inmanencia, pero no necesariamente como en ciertos momentos de Schelling, lo cual es más que acertado puesto que la propuesta ortiziana se diferencia notablemente del romanticismo y de lo que pretende la teoría romántica como expresión. Si bien abordaremos esto más adelante, queremos señalar que la intuición de “la unicidad como un horizonte posible”, como así también el hecho de que no sea “dependiente o derivación del origen unitario”, es correcta para nosotros; pero la explicación es que la propuesta

¹ Un espectro tan grande pero tan particular, que nos permitiría relacionar desde el Paul Valery de Theodor Adorno (2004) hasta el Cesar Vallejo de Enrique Foffani (2018).

ortiziana se vincula con la expectativa de lo posible de otro modo. Entonces, esta diferencia que se está marcando, adquirirá sentido cuando presentemos más adelante el tema de la forma y la imagen en la poesía. Sólo nos adelantamos en que hay una cierta tentación a vincular a Ortiz con aspectos del romanticismo y la filosofía idealista en general, y lo que esta tesis propone es que esa tentación es equivocada. Más bien lo que Ortiz hizo fue una operación artística que va en otra dirección.

También, siguiendo esta tradición habrá un punto importante de discusión en lo que tienen en común y de diferencia entre Heidegger y Benjamin, y nuevamente la propuesta artística de Ortiz. Es interesante porque Benjamin tiene una clara posición en relación a la verdad poética, sobre todo en lo que se nos presenta veladamente, la figura histórica de la alegoría y el problema de la lengua en su articulación con la sociedad. Esta verdad es tratada en "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres en particular" [1916], como en su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe (1996).

Podemos decir que llegaremos a lo político de su arte a partir del análisis expresivo en relación con una serie de recursos como las formas retóricas, la sonoridad, musicalización, espacialización en la hoja, las interrogaciones abiertas, las oposiciones débiles y la experiencia con la palabra que trajeron las vanguardias históricas. Es decir, hallaremos los dispositivos y figuras que resultan elementos estético-políticos. Para esto ya fueron muy útiles las investigaciones teóricas de Peter Bürger (2005), el alcance de sus experiencias en torno a lo real en Martín Jay (2009) y Theodor Adorno (2004), además de Walter Benjamin en toda su reflexión sobre esta corriente artística. No menos significativo son las composiciones de imágenes del poeta que ponen en abismo y reflexión este problema de lo real. En tal sentido, la tesis de Agustín L. Prestifilippo (2014) ya ha trazado un camino en "La significación literaria de la imagen de Juan L Ortiz y Juan José Saer".

Este nivel expresivo se relaciona fuertemente con el referencial del hombre, la comunidad, el paisaje y el universo; pero en una manera que discutiremos, ya que desentrañaremos y distinguiremos lo real, la mimesis y la

representación en su poesía. Por ahora digamos simplemente que tales denotaciones, no son aspectos que se puedan separar uno de otro ya que se remiten todo el tiempo, reflejándose y respondiéndose.

Al nivel del hombre, está clara la subjetividad que J. L Ortiz sostiene todo el tiempo como el lugar significativo del poema: el hombre al que le sucede el acontecimiento y padece la tensión del conflicto de las temporalidades de la modernidad. En este sentido, la alusión a Heráclito en el poema “Fui al río” y los presocráticos, no resulta un detalle menor. Ya hay una tradición como la de la investigación de Marco Ángel (2012) en “El linaje intelectual del presocrático y su relación con los usos sagrados de la palabra”.

Ahora bien, el paisaje como aquella instancia nostálgica de relación sentida y perdida, luego recuperada de la totalidad, ha sido trabajado por Simmel (1986) en “Filosofía del paisaje” y también por María Teresa Gramuglio (2004) en “J, L Ortiz, maestro secreto de la poesía argentina” y Delfina Muschietti (2004). Todas estas instancias que vinculan la poesía de J. L Ortiz con cierta conexión al lugar y la comunidad donde vivía, establecen sin embargo que estos últimos funcionan como disparadores de una preocupación más profunda que una simple operación realista, a diferencia tal vez, a como pudo verse en cierto momento en el análisis de Agosti *En defensa del realismo* (1955). Pero también vemos esa tensión en el trabajo de Sarlo cuando habla de un regionalismo no regionalista en la medida en que Ortiz y Saer hacen “un regionalismo sin pintoresquismo ni populismo; (...) paisajes y costumbres sin folklore regional” (Sarlo, 2016). Todas estas formas de referirse a su trabajo de alguna manera dan cuenta de un cierto “realismo”, aunque en verdad es un vínculo con lo real según sostendremos, que se ubica dentro su proyecto poético-político.

Aclaremos ya, que no se trata de un realismo en sentido estricto, sino más bien, de un reflexionar sobre las posibilidades de lo real, ya que no existe el realismo en poesía, como tampoco ficción, en tanto son categorías concernientes a la narrativa más bien. Pero sí podemos y tenemos que hablar de lo real en el género lírico, en tanto aquello que es inasible, pero perceptible (e incluso, que conforma y es conformado por una red de expresividades). Y

este reflexionar de lo real supone utilizar los elementos que se tienen a su alcance para mostrar cómo a través de ellos puede verse una correlación de formas que al poeta le interesa dar voz y lugar. Y aún es más, lo real como problema filosófico en relación con la política y el arte durante el siglo XX, ya se encuentra en el trabajo de filosofía política de Badiou (2005), *El siglo*, cuya tesis es que es un siglo obsesionado con dar testimonio de “lo real”, una cierta “pasión por lo real” atravesada por las guerras. Y esta pasión se muestra en términos cínicos y crudos como forma y contenido de muchas obras artísticas, allí donde el humanismo parece haber encontrado un modo de reflexionar sobre su propio límite. Pero para nosotros, queda claro que la poética ortiziana quiso ir por otro rumbo, aunque sin evitar esta cuestión y más bien desarrollando alternativas.

Real y no realista ya que, siguiendo la tesis del profesor Foffani (2012), no podemos otorgar a la poesía la posibilidad de erigirse como realista como tal vez se podría deducir del trabajo de Agosti (1955), porque en ella la opacidad del lenguaje, la capacidad de nombrar lo nuevo, implica poner en primera dimensión la operación de la palabra más allá y más acá de la referencia²; aunque, curiosamente lo veremos también, no se trata de que la referencia esté precisamente ausente. Al respecto también ya se ha expedido Kate Hamburger en *La lógica de la literatura* (1995) para quien lo real sería lo real de la vivencia, y no lo real de una referencia. Aun así, adelantamos, veremos que esto será parcialmente cierto en Ortiz, porque su obsesivo trabajo sobre la lengua no se desvincula de una denotación que la sostiene, sino que prevalece y le da relieve; aunque no para establecer una identidad local, pero sí universal en una red poética y literaria. Ya veremos.

En el mismo sentido, la subjetividad no puede abandonarse sin verse exigida por la lírica que la recrea, aún en sus retazos. De modo que tomaremos

² “Poesía y Realismo nunca establecieron un pacto; una mutua refracción consustancial ha estado siempre presente en la conformación del género lírico, aun cuando se orientara a la protesta, el testimonio o la poesía política. El espesor de la palabra poética, su circulación en la página en blanco, no ancla de modo definitivo en el referente, es decir ancla y desancla al mismo tiempo; más bien lo desborda no sólo hacia el autorreferente sino también hacia la constitución simbólica de la palabra: es más una transferencia que una (auto)referencia” (Foffani, 2012).

eso real como lo que compromete el quehacer poético en Ortiz, pero lo compromete en la única instancia en que finalmente este poeta militante quiere comprometerse: la denuncia de lo injusto en tanto desequilibrio. Y eso injusto enunciado y denunciado, no termina en la sola exposición. Pretende que a través de sus palabras vuelvan al equilibrio aquello que no debía ser abandonado jamás. Recuperar y reparar. Por un lado, existe una figura que se forma en esa lírica y al respecto el trabajo de Walter Mignolo "El poeta en la lírica de vanguardia" (1982) resulta revelador. Pero también para poder pensar la política en lo social de Juan L. Ortiz tenemos la tesis doctoral del Dr. Alzari "La poesía social en J. L. Ortiz", como así también su trabajo "En defensa de la forma: poesía social y realismo en la obra temprana J. L. Ortiz". Nuevamente, Benjamin ha desarrollado estos aspectos como interrupción de lo establecido (el ciclo mítico del derecho) que aparece en "Para una crítica de la violencia" (1991) e incluso en "El narrador" (1991).

Todos estos trabajos, profundos, conformando las tres líneas que nos interesan, se mantienen disgregados, pero se encuentran en lo político nunca abordado de este modo como una discusión de la filosofía política y la filosofía del arte. En la medida en que estas prácticas sociales (la palabra, la reflexión del mundo y la reflexión sobre la palabra y el mundo) se tornan necesarias en la operación estética, se obtiene como un precipitado lo político de la poesía de Juan L. Ortiz. Por supuesto que ha habido trabajos colaterales como el de Julia Miranda (2009) "La escritura política de Juan L. Ortiz. Un comienzo borrado", en el que toma cierta poesía inicial de este autor como si fuera poesía de circunstancia frente a un hecho claramente político como la guerra civil española. Pero creemos que la sustancia de lo político no necesita de una cierta circunstancia sino de "toda circunstancia", como una discusión política del siglo XX, efectiva y reparadora. Por lo tanto, es innecesaria una referencia precisa, sino más bien, parece que toda precisión en lo poesía ortiziana viene a llenar el cauce que previamente el poeta ya estuvo formando. Nuevamente, más allá de los aportes, insistimos que se sigue adoleciendo de esa puesta en discusión que presenta el problema de lo político de J. L. Ortiz y la modernidad del siglo XX, a la que pretendemos abordar considerando lo que esta nos depara desde la mirada de la escuela de Frankfurt de la primera generación

como los trabajos de Adorno en *Teoría Estética*, o los ensayos estéticos-políticos de Benjamin. Esta cuestión política que tiene en cuenta la matriz del hombre de su época respecto de lo justo y la crisis moderna, y que se puede pensar también desde Arendt en *La condición humana* en clara discusión con Benjamin.

Pero además, tomamos de Benjamin la voluntad de ver filosóficamente los objetos culturales para que se ilumine la verdad que surge de su carácter histórico (Benjamin, 1990, p. 175), tanto como retomar la importancia del encuentro entre la estética y la política, en el que ambas se ven afectadas o reconfiguradas. En efecto, esto último había implicado para el filósofo alemán la separación y cuidado siempre presente entre la estetización de la política y la politización del arte. Nuestro poeta tanto como Benjamin, entendieron que lo segundo permitía superar el estado crítico cultural del siglo XX en la medida que contenía capacidades de redención e instancias de conciencia alternativas que desarticularan la alienación dominante (Ortiz le llamará a este estado alternativo “superconsciencia”, en tanto extremar la vigilia o la atención sensible). E incluso, veremos que tanto en Benjamin como en Ortiz, no se trata de que el arte aborde una temática de la revolución que algunas veces estuvo presente en el caso del segundo, sino que surge desde la forma misma³. Aun así, hay que considerar que esta politización tan particular no implica un cierre, sino más bien un proyecto abierto y por realizar, comprometido con la praxis misma que nos ocuparemos más adelante en desarrollar⁴.

³ De todos modos, adherimos a la advertencia “Benjamin no se refiere a cualquier obra de arte, sino a lo que denomina como “verdadera obra de arte” que, no obstante, no remite a lo que tradicionalmente se caracterizó como tal, sino más precisamente a aquellas formas disruptivas que buscan provocar a través de la subversión de la obra de arte misma” (Di Pego, 2016).

⁴ En el mismo sentido sostiene Staroselsky (2018): “el llamado a politizar el arte es una conclusión que se desprende de repensar los cambios en los modos de producción, circulación y recepción de las obras de arte como parte de cambios mayores en la estructura y en las posibilidades mismas de la experiencia en el mundo contemporáneo. Si bien la teoría de la experiencia de Benjamin no permite deducir un programa político, es una herramienta fructífera para pensar algunas prácticas que rigen la vida contemporánea y para indicar algunas tareas”.

Capítulo 1:

La política de la estética entre la reacción y la revolución

“Ah, mis amigos, hemos hallado juntos la fuente original que llevamos oculta
Y en ella se miró nuestra fe más segura en la otra claridad:
Éramos todos diáfanos y lo seremos más en la profunda gran relación sin trabas:
una la raíz, la delicada raíz, una, y los hilos cada vez más lejanos, más hondos , más activos...
Ya el destino, otra fuente, otra fuente imantada, en el espacio del anhelo, con la línea del día cierto,
Y la misma fe que ‘hacen’ ya y miden y exploran por allá, bien viviente, y encarnada,
Anudan una nueva, vastísima niñez, alegremente tendida hacia una transparente amistad inédita,
A una muy ancha, anchísima amistad vuelta esta vez hacia una niñez aún no nacida...”

(Fragmento del poema “Villaguay”, Ortiz, 1996, p. 406)

Este poema, con ribetes autobiográficos, enunciando un interlocutor preferencial “mis amigos” desde el yo poético deseante, nos muestra dos actitudes sobre lo que presenta: un origen interior a partir del que se emite la fe que alumbra aquello que se anhela y que está pensado como “destino”, connotando seguridad en la esperanza. Una fe productiva, una fe exploradora que, sin embargo, refieren a la niñez. Allí es que nuestra lectura trastabilla, pues parece convocar al pasado, a un lugar perdido ¿acaso el sentimiento que exhala el poema nos transporta hacia la nostalgia de lo que no ha de poder volver? Rotundamente no. Aquellos “amigos”, aquella amistad, es para esa “niñez” efectivamente; pero la que está por venir, la “no nacida”.

Todo el poema en general, parece señalar el tiempo pasado; y sin embargo, ese gesto no es ambiguo cuando indica a su vez, la necesidad de un tiempo esperado. Este balanceo lleva muchas veces a creer que la nostalgia parece ser un sentimiento excluyentemente buscado y provocado por Ortiz. Pero no se trata de eso, no. De lo que se trata es de una evocación de lo pasado, puesto como expectativa para el futuro. Así, este poema de una serie publicada en 1951, no deja de considerarse toda una actitud y una posición respecto del tiempo. Y en la tensión entre la mirada que parece y la que finalmente sostiene, como el ir hacia el origen, pero buscar un horizonte, repone la discusión que desde los albores de la modernidad tecnológica se viene estableciendo: ¿qué posición en relación del tiempo moderno se debe

tomar en realidad? Y más aún ¿cuál debe ser el lugar del arte respecto de lo que la experiencia histórica determina? Es la discusión entre la reacción o revolución en cuanto a la verdad del arte⁵.

I. Pesimismo y optimismo

En primera instancia, habría que señalar que más allá de la cuestión cronológica que estamos tomando acá (modernidad de la primera mitad del siglo XX), interesa considerar lo que a nivel de la sensibilidad y la experiencia social nos depara, ya que es lo que puede vincular la filosofía política con la capacidad expresiva y formativa del arte que discute y redefine el campo sensible. Esta sensibilidad está bien descrita por Berman cuando dice que “ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (1994, p. 1). O sea, hablamos de una sensibilidad tensionada entre dos condiciones; entre la posibilidad y gozo de elaborar un proyecto en función de un cambio esperado –lo que nos habla a las claras también, de cierta incomodidad respecto de la situación presente a la que se espera modificar-; y por el otro, la intranquilidad de que ese mismo programa o proyecto, basado en el conocimiento experiencial adquirido, “amenazado” por la destrucción, se convierta en el orden de lo sido sin ser –sido en la imaginación, sin ser, en la materialidad de los hechos-.

Creemos a su vez, que esta cuestión de época también es generadora o potenciadora, de aquello que ya Calinescu nos refiere con las dos modernidades que desde mediados del siglo XIX se empiezan a enfrentar (o mejor dicho, los dos modos en que distintos actores sociales toman la modernidad de su tiempo). Por un lado, la modernidad que encarna la noción burguesa que cree en el progreso, la confianza en las posibilidades que habría

⁵ Más adelante abordaremos esta característica del tiempo en Ortiz en coincidencia con el tiempo benjaminiano como un tiempo que avanza en un movimiento en retroceso hacia el origen.

de la ciencia y la tecnología, el interés por un tiempo medible, el culto a la razón, y el ideal de libertad junto a un pragmatismo por la acción y el éxito (Calinescu, 1991, p. 51); y por contraste, la que llama modernidad cultural que se relaciona con las vanguardias estéticas y que se vinculan con una tradición que puede rastrearse hasta los románticos. Esta se identifica con actitudes radicalmente antiburguesas, por su oposición a la escala de valores de la clase media, a su “filisteísmo” y al horror en términos estéticos que provocaba el progreso tecnológico. A su vez, podía llegar a expresar distintas formas de rebelión política como también, internamente en el arte, diferentes modalidades para marcar el disenso estético. Digamos que estaban consustanciados según Calinescu por una pasión negativa.

Estas consideraciones se acentúan en el período que estamos tratando, ya que durante el siglo XIX, a pesar de la diferencia o crítica sostenida desde la perspectiva cultural sobre la modernidad, había también, un cierto entusiasmo de la vida moderna. Esto justamente generaba tensiones internas como bien puede verse en la poética de Baudelaire y que tendremos en cuenta más adelante. Sin embargo, los pensadores del siglo XX “se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neolímpico [...] Las visiones de la vida moderna han sido suplantada por visiones cerradas” (Berman, 1994, 11). O sea, el siglo XX tendrá una tensión muy diferente a la del siglo XIX; y los actores prácticamente plantearán sobre cada posición, si ésta es parte de la solución o parte del problema en lo que a programa o proyecto cultural y político se refiera.

En la situación en particular que nos convoca como lo es la poesía de Ortiz, estaríamos en la segunda perspectiva señalada; es decir, pretendiendo ser parte de la solución. Sin embargo, debemos aclarar que tanto en Benjamin como en Ortiz, justamente no se trata de posiciones rígidas como las plantea Berman ¿Por qué será? Es posible que la sensibilidad frente a su contexto extreme la reflexión por los matices, atendiendo a los peligros que subyacen en estas posiciones. Así por ejemplo, Ortiz va a ser muy cuidadoso con no incorporar su proyecto en la poesía de circunstancia por un lado, y con el uso

de las formas de la vanguardia por el otro; y tanto como Benjamin va a saber ver de lo nuevo, cuáles son sus posibilidades. Sin embargo, aun así, podemos notar porque tanto en uno como en el otro lo señalan los textos, la empatía por el pesimismo⁶. Y esa empatía tal vez, sea producto de la sensibilidad que sentían por la catástrofe del momento.

Sintéticamente, podríamos decir que existía por un lado, un pesimismo y un optimismo en igual medida respecto de su época, y que ambos parecían dos modos sensibles de entender el momento (nótese que aún en los optimistas, puede apreciarse también cierta disconformidad respecto de su presente, puesto que la valoración de la modernidad era la esperanza de un futuro mejor que se convertía en un punto de deseo; y en eso, estamos igualmente en la condición moderna que nos plantea Calinescu). Ahora bien, dentro de lo que podemos caracterizar como el pesimismo, habría dos posiciones diferentes. Por un lado, un pesimismo reaccionario que no podía ver nada de bueno en esa noción de progreso instrumental y racional; y por el otro un pesimismo revolucionario que no obstante, también tenía sus tensiones internas. El pesimismo revolucionario percibía al igual que el reaccionario la noción de crisis, pero alentaba la idea de que gracias a la misma, podía radicalizarse tanto la situación política hasta un punto en que se produjera un cambio que modificara definitivamente el estado de las relaciones vigentes.

Este pesimismo además, no era pesimista desde la voluntad política y la necesidad de transformación radical, y hasta se podría decir, que su proyecto medía el nivel de la crisis, dependiendo básicamente de las posibilidades de que esta ocurra. Ahora bien, ¿qué se tiene en cuenta y cómo se miden las posibilidades de ocurrencia? Esto también generaba discusiones hacia el interior de dicho programa. En este punto, la Teoría Crítica o la Escuela de Frankfurt resulta emblemática, pues diferían respecto de lo que las nuevas tecnologías daban como posibilidades en el campo cultural, punto central de la discusión Adorno y Benjamin. El primero con una posición negativa o escéptica de estas, y el segundo con una posición positiva, aunque con sus reservas.

⁶ Al respecto, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” (Benjamin, 1998)

En el sector contrario, también del pesimismo, existía un desaliento muy diferente respecto de la tecnología y sus consecuencias. Desde este lugar, Heidegger es uno de los que más desarrollaron esta cuestión y nos interesa porque también lo vinculó con el arte. Queremos no obstante decir que a pesar de tener ese pesimismo en términos políticos, la voluntad estaba definida esperanzadoramente ya no, en la modificación de las relaciones de clase, sino en la afirmación y reinstalación o presentificación de la tradición. De allí que podamos hablar de un pesimismo reaccionario con también, voluntad política pero de otra sustancia. Reaccionario por su mirada sobre el pasado y sus virtudes a las que pretendían reinstalar de modo actualizado, y con voluntad política, porque no dejaba de ser un programa por hacer al que se ponía una efectiva expectativa. Acá también van a diferir hacia el interior de dicho programa la mirada sobre las nuevas tecnologías. Adelantamos que Heidegger podía proyectar en ellas alguna perspectiva alentadora también.

Para sintetizar, podríamos señalar muy esquemáticamente que había un sistema de oposiciones que se cruzaban: optimistas y pesimistas en relación con las tecnologías y la modernización; revolucionarios y reaccionarios en relación con la infraestructura social. Claro está que esto tiene que ver con posiciones surgidas de la afectación de los procesos de modernización, tanto como de la modernidad y sus vínculos. Así por ejemplo, se podía ser optimista en cuanto a las posibilidades que daban las nuevas tecnologías, junto con una crítica al estado actual del proceso de modo de tener una actitud reaccionaria. O se podía pensar que las tecnologías podían impedir y no alentar el modo de acceder a la utopía que la misma modernidad encarnaba; y en ese caso, se era tanto pesimista como revolucionario.

Esto, por supuesto deja de lado todas las formas intermedias y gradaciones entre unos y otros. Pero, siguiendo nuestro argumento se podía ser revolucionario y optimista, un marxismo progresista y científico-positivista como por ejemplo el de Dietzgen o el de Plejanov, (Lowy, 2002, p. 119), reaccionario y optimista (los futuristas en general), reaccionario y pesimista (Heidegger), y revolucionario y pesimista (Adorno). En este sentido, el gesto de Ortiz claramente revolucionario, vacila entre el optimismo y el pesimismo en cuanto a las nuevas tecnologías y técnicas de producción estética, en su

reserva respecto de las vanguardias y su recuperación de ciertos elementos románticos o neorrománticos (incluso romántico tardío). Dicha actitud, nos aproximaría hacia ese particular pesimismo benjaminiano⁷. ¿Pero en qué se basa ese vínculo? Hay algo de aquellos vencidos que el progreso ha dejado de lado, que no se ve, pero es lo que “abre” a otro futuro. Volveremos sobre esto.

Consideramos que la poética ortiziana no escapa a este problema del pesimismo de su presente; pero a fin de poder definir mejor lo que nos señala, es interesante que podamos pensarlo en los términos que se establecen desde acá. Sabemos que no podemos desplegar aquí a todos los intelectuales que podrían incorporarse en estas páginas y que podríamos enumerar en términos del pesimismo. Pero, unificamos en Heidegger y Benjamin, ya que los dos adscriben a una crisis y caída del arte, y consideran que éste tiene algo que decir respecto de la verdad que a su vez se formula en términos políticos; y finalmente, porque tienen una expectativa específica respecto de la tecnología, en lo que esta genera y puede generar. En el centro de ese debate, consecuente con la época y su reflexión, toma lugar la poesía de Ortiz, ya no de la teoría, sino de la producción artística.

II. Pesimismo reaccionario o revolucionario

Por fortuna para nosotros, el debate al que vamos a hacer referencia ha sido muy bien trabajado en principio por Ibarlucía (2014, 2000), Zamora (2006) o Valencia (2015), de quienes vamos a retomar también algunos elementos.

⁷ Nos referimos como particular pesimismo puesto que hemos considerado a Benjamin pesimista en relación con la modernización (nada bueno vendrá en definitiva de ahí, a menos que se rompa con el sueño o delirio capitalista de la felicidad futura); pero es particular puesto que es también crítico en la medida que, al pasar por el tamiz reflexivo, ciertos elementos del proceso puedan servir en el presente para la causa mesiánica. De allí su alegría frente a ciertas técnicas o usos de la tecnología. Celebra tal vez, pero en un contexto donde el fondo es de desastre y necesidad de redención.

Una primera aproximación a la diferencia de perspectiva entre Benjamin y Heidegger reside en la cita que nos propone Ibarlucía de Benjamin en *Los Pasajes*: “Es de interés vital saber discernir una encrucijada en un momento dado de la evolución. Allí se encuentra ubicado el nuevo pensamiento de la historia, por el rescate de los períodos de decadencia, por la revisión de los cortes entre los períodos. Su explotación, en un sentido reaccionario o en un sentido revolucionario, se decide ahora. Lo que se anuncia en los escritos de los surrealistas y el nuevo libro de Heidegger (*Ser y Tiempo*)⁸ es una misma crisis, con dos soluciones posibles” (2000, p. 111).

Está claro que en este sentido, el movimiento surrealista y Heidegger constituyen dos posiciones diferentes en relación con el estado de la cultura y que sin dudas, Benjamin plantea en posibles términos revolucionarios y reaccionarios. Como ya se dijo, ambos participaron del pesimismo y del anticapitalismo del período entre guerras. Pero lo que nos interesa en particular, es que no se trata simplemente de una cuestión que se inicia y se termina en relación con el arte, sino que la posición sobre el arte, determina y es determinada por correspondencias políticas que subyacen en ambos y son el centro de sus intereses.

Esta correspondencia con lo político hace que si bien, desde el punto de vista del diagnóstico parecen coincidir y ya veremos en qué, la posición de cada uno notablemente va a variar. Podemos adelantar que en lo que parecen coincidir es en el avance de la tecnología y la racionalidad ligada a ella que genera un tipo de relación entre el sujeto y el objeto que va determinando la cosificación general y la dominancia de lo óptico por sobre lo ontológico. Es posible ver ese avance tecnológico en la medida en que va afectando la noción misma de arte y el tipo de arte que será posible a partir de ella. Es decir, coinciden en la crítica a los procesos de modernización que se estaban desarrollando.

Siempre considerando las diferencias filosóficas de cada uno, pero sosteniendo lo que Ibarlucía nos muestra como interés de oposición de

⁸ La aclaración es nuestra.

Benjamin respecto de Heidegger, y la pertinencia que la misma tiene respecto de los acontecimientos políticos de la época (Benjamin con voluntad política por una revolución marxista y Heidegger con un claro apoyo al Partido Nacional Socialista alemán) sumado a que Ortiz y su poesía, se inscriben artística e históricamente en el mismo cruce desde la materialidad de la producción, nos parece necesario considerar qué es lo que cada uno sostiene del arte en tanto valor. El arte que estaba en caída y no el arte por venir.

¿Qué es lo que determina el valor de una obra de arte, de ese arte que señalamos? Es decir, ¿qué hace que aquello que con el material en que se realiza, hallable en cualquier lugar y sin valor primario, se le adose ese valor afirmado en su ser de obra? Benjamin parece responder a esta pregunta de un modo muy diferente a la que nos plantea Heidegger.

Partimos de las siguientes citas para pensar el arte que para ambos está por cambiar y el que están considerando en la década del 30’:

[...] en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración [...]El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad (Benjamin, 1989: 20-21).

[...] la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: “agorenei”. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido –llevar algo consigo- es lo que en griego se dice “simbolein”. La obra es símbolo (Heidegger, 2012: 13).

Sin lugar a dudas, el primero alude a una tipicidad de la obra de arte que la define como su autenticidad: el aquí y ahora, su existencia singular. Y en eso de decir su existencia, no le es en vano el tiempo que la atraviesa en dos sentidos, el que se conecta con la tradición que explica y se explica desde la obra, que ayuda a entenderla y comprenderla obviamente desde la contemplación; pero también el tiempo al que estuvo sometida en este transporte desde la producción hacia la recepción y que se incorpora a la obra

misma otorgándole ese rasgo de autenticidad. En definitiva, la existencia que es singular con el tiempo como huellas inscriptas que la hacen irrepetible puesto que lo que le ha acontecido sólo le ocurrió a ella; y la autenticidad con su “aquí y ahora” que la conecta con la tradición que la explica, son los elementos que le dan su valor, el “aura”. Esa lejanía es una lejanía consustanciada en el doble tiempo (el presente que padece y el de la tradición) que hemos señalado y es una a la que se puede aspirar a sentir y entender mediante la contemplación, posibilitando la *Erfahrung* o experiencia consciente por más arrobamiento que hubiese⁹.

En el segundo caso, en Heidegger, lo que le da a la obra su carácter de arte es una diferencia de sustancia. Ya no se trata de este tiempo tan particular que señala Benjamin y que retomaremos luego para definirlo mejor. Se trata más bien de un carácter añadido, pero que se inscribe no en la huella visible de una existencia singular; sino en cuanto a “símbolo”. De modo que los elementos que caracterizan a la obra de arte respecto del resto de las “cosas”, son la “autosuficiencia de su presencia” (Heidegger, 2012, p. 19) y la capacidad que tiene la obra en llevarnos “bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente” (Ibidem, p.25); de modo que mediante esta llegamos al ser de la cosa en la cosa. Es decir, en la obra, obra la verdad porque “genera una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es”¹⁰.

Una observación rápida nos hace dar cuenta que aunque Benjamin señale la particularidad de la obra en relación con el tiempo, esto se transfigura en la materia a partir de la huella que en ella está la singular existencia junto con su tradición advenida en su comprensión. Diríamos que es la materialidad de la experiencia histórica y lo que hace en la obra, la que le da su sustancia. En Heidegger, lo que hay es un despliegue o desocultamiento que permite mostrar la verdad que en ella se encuentra. No se trata de lo que hizo el tiempo

⁹ Sería importante aclarar que para Benjamin, estas consideraciones respecto de la obra aurática, no le impiden analizar, tener en cuenta y considerar de modo productivo, ciertas formas artísticas post-auráticas.

¹⁰ En el quinto rasgo diferenciador retomaremos este acontecimiento por la verdad de ambos pensadores, donde completaremos lo dicho aquí.

y los tiempos, sino de un significado que se recupera en origen, un ir hacia ese lugar desde el cual se vuelve significativa: “la reproducción de la esencia general de las cosas” (Ibidem, p. 26) de un modo en que una estatua consagrada a un Dios, no implica la reproducción más o menos fiel de ese Dios, “sino que se trata de una obra que le permite al propio Dios hacerse presente y que por lo tanto es el Dios mismo” (Ibidem, p. 30). Esto sería equivalente a lo que en Benjamin se reconoce como valor cultural y exhibitivo, en donde uno va en detrimento del otro¹¹. Sin embargo, la posición de ambos es diferente: mientras Heidegger ve que el tiempo eterno del arte vence o podría vencer al tiempo moderno (el “Dios hecho presente”); en Benjamin el arte muestra lo que el conflicto entre ambos tiempos ha hecho.

Un segundo rasgo es lo que sostiene con su concepto de obra; pues este “ser de obra” significa dos atributos importantes. El primero es la capacidad de alzarse en sí misma (erigirse), abriendo un mundo y manteniéndolo en permanencia (Ibidem, p. 31). El segundo rasgo corresponde al retiro de la obra para mostrar o hacer emerger “la tierra”. Consideramos aquí que el proceso es que la materia muestre su cualidad de un modo que mediante el cálculo desaparecería. Por ejemplo, del sonido le surge la musicalidad que genera el compositor o el pintor que hace lucir los colores. Entonces la tierra que normalmente se oculta en su belleza, se presenta en la obra. Así es que “levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra” (Ibidem, p. 37). Pero claramente Benjamin no está interesado en mostrar la fortaleza de lo que vence, sino la historia de lo vencido. No se trata para él, de mantener como con su potencia un secreto que vence lo que ha de estar oculto. Esa consideración “gloriosa” o de destino “victorioso” no es lo que a Benjamin le interesa. No se ha ganado nada con ver lo que siempre ha vencido y vencerá (o podrá vencer). La idea es pensar qué atributos quedan vencidos, quedan perdidos, quedan invisibilizados en toda

¹¹ En realidad, en Heidegger la obra permite que se haga presente lo que sabe estar ausente. En cambio, en Benjamin, el hacerse presente, su exhibición, va en contra de su valor cultural. Hay una tensión entre la cantidad de lo que se exhibe y la cualidad de su nivel cultural, que claramente Heidegger lo piensa en otro sentido: la exhibición que permite la obra es lo que le da su valor cultural positivo.

posible victoria de partes; porque la obra de arte aurática también tiene las marcas de lo vencido. Volveremos más adelante sobre este punto.

A las diferencias señaladas entre los dos pensadores, se le agrega una tercera que resulta bastante extraña, pues ingresa sin demasiada explicación y provoca una discusión no menor. Se trata de la definición de mundo: “El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico” (Ibidem, p. 37). Consterna porque de repente aparece esa unidad “pueblo”, que viene a ser el protagonista de las decisiones que terminan constituyendo un destino. La obra en su reposo (consideremos que para Heidegger el reposo no es la calma, sino un momento transitorio de la movilidad), conlleva ese significado portante; no como una exterioridad que se le adosa, sino como una interioridad que la constituye.

Está claro que esa noción de pueblo, de unidad orgánica integrada, es toda una definición política que termina filtrándose en la noción de arte y que Benjamin no podría estar más en desacuerdo ¿Porque de qué “pueblo” se puede hablar si acaso la historia no muestra tal integración, sino una experiencia muy heterogénea que aparecen en las huellas de las obras como aquellos anhelos del pasado que no lograron su respuesta, o que se han vuelto ruinas que avisan lo que allí resiste? Entonces en la obra se encuentra no el pueblo en tanto unidad y homogeneidad, sino las tensiones que recorren la comunidad histórica entre los vencedores y vencidos.

Heidegger ve un pueblo integrado, unido, orgánico, protagonista de su destino y que se inscribe como “mundo” en la misma obra de arte. Benjamin no podría ver eso nunca ya que más bien, denuncia que la historia sin estas implicancias o mirada crítica, muestra a los vencedores como lo universal, dejando de lado a los vencidos. Sólo en el caso de que se recupere a estos últimos podrá hablarse de una integración, pero la historia de esa unidad aún no ha acontecido tal como lo expone por ejemplo en la Tesis II de su trabajo “Tesis sobre la filosofía de la historia” (Lowy, 2002, pp 54-55). Queremos hacer énfasis en este aspecto, porque es determinante para poder empezar a identificar la posición reaccionaria y revolucionaria que cada uno tiene: hay en la obra un destino por cumplir por los vencedores o hay en la obra un destino

por destruir para que los vencidos sean redimidos. Creemos que en relación con nuestro poeta y lo que enunciamos en un principio “a muy ancha, anchísima amistad vuelta esta vez hacia una niñez aún no nacida”, va tomando sentido y posición también. Curiosidad de su poética, no piensa tanto en destruir, aunque no espera que la generación venga sin rememoración. No hay destino manifiesto que se deba cumplir porque aún no ha nacido esa niñez, ese estado lúdico al que se pueda acceder por fuerza de los “amigos”. Aunque hable de destino, no es un destino que históricamente se anhele por cumplimiento de un ser histórico, sino un deseo de lo nuevo que es visibilidad de los oprimidos. Una apertura antes que un cumplimiento. Y cambiando las cosas planteadas por Heidegger, en Ortiz, no es la tierra la que se abre en la obra, sino es el mundo que se abre al nuevo mundo.

Está claro que la escisión es apenas visible entre Benjamin y Ortiz; pero no es menor. Ambos trabajan el concepto de la recuperación vital que restablezca el sueño de las ruinas; y sin embargo, tal parece que Benjamin se ancla más en la destrucción purificadora que nos es más conocida. Vamos a especificar esto.

Entendemos que la noción de destrucción en Benjamin, presupone la de construcción, en el sentido de que “El historiador materialista debe destruir la representación del tiempo continuo para hacer perceptible la dimensión salvadora de la historia” (Andersson, 2014, p. 361). Así la destrucción es la destrucción de la opresión, tanto como la construcción supone la redención y liberación. En este sentido señalamos la destrucción purificadora: no puede ser purificadora si es que acaso no libera, y dicha liberación es ya el programa de la construcción. Por eso Andersson nos señala “La construcción nunca es entendida unívocamente como creación o fundamentación subjetivas de realidad material, sino siempre también como redención, como liberación de una realidad material ya dada, pero todavía reprimida y atada” (Ibidem, p. 369). En cambio, Ortiz parece que puede saltarse ese punto de la destrucción. ¿Por qué esa diferencia? Sostenemos que para Benjamin la naturaleza ya ha sido absorbida por la tecnología y no hay un afuera de los documentos de cultura. Hasta la mirada sobre lo natural está capturada por los dispositivos tecnológicos. Pero en Ortiz, la naturaleza se mantiene con sus dolencias y

procesos, cicatrizada tal vez, pero no arruinada. Hay un punto de encuentro entre el hombre y ella que subsiste y persiste purificadamente. No está cortado el lazo. Débil, pero no roto. Esto nos haría pensar en nuestro poeta como un romántico o neoromántico. Pero no es así.

Lo que tenemos que considerar es que el suelo en el que se para Benjamin es muy diferente al de Ortiz. Benjamin está en el centro de la modernización. Y la velocidad con que esta se produce casi que no deja ver más que la catástrofe y sus consecuencias, las ruinas. En cambio, Ortiz pone su poética en relación con un estado del proceso propio del borde o frontera de la modernización. La tecnología está llegando, pero a su tiempo. Aún hay regiones y momentos pretecnológicos, o de tecnología no dominante. De hecho, Juanele puede optar en ese suelo entrerriano, entre la construcción posible y selectiva de formas aún no capturadas por el desastre. Pero lo ve venir (lo vio cuando estuvo en Buenos Aires; ya volveremos sobre esto).

Entonces, esta sensación de cierto romanticismo se dispersa en seguida cuando veamos más adelante el sutil trabajo que realiza y que lo aleja definitivamente de aquí. ¿Cómo es que puede postular un vínculo existencial con la naturaleza y sin embargo, mantenerse a distancia del romanticismo? Nos tendremos que acostumbrar a que Ortiz corre los ejes de su lugar en más de un modo, por eso es tan comparable con Benjamin, aunque tengan sus sutiles diferencias. Ya lo veremos.

Volviendo a Heidegger, un cuarto rasgo que nos puede servir para pensar, es la condición agónica entre tierra y mundo. Porque no se trata de una calma en la que tierra y mundo logran acordar y armonizar. Mejor dicho, si hay alguna armonía, si existe algún orden, este es del resultado de la tensión entre tierra y mundo. Así es que la evocación hacia un estado superior de equilibrio no es lo que aquí se sostiene, sino la constante afirmación de ambos a partir del combate planteado. ¿Qué podemos decir de Benjamin en ese sentido? Que tampoco está esperando que la obra establezca algún tipo de acuerdo. En eso, nuevamente podrían aproximarse. Pero el descuerdo que plantea Benjamin es de otra índole, y lo podemos ver claramente en el estudio del *Trauerspiel*

respecto del concepto de alegoría (de paso nótese que también Heidegger usa la idea de alegoría más arriba, pero no en el sentido benjaminiano).

No sólo esta resulta interesante por lo que nos puede proporcionar a nivel filosófico (Rodríguez, 2013, p. 8) y que retomaremos luego, sino que ahora nos sirve para decir que también una disonancia era lo que veía Benjamin, una disonancia que no era la mutua exaltación de elementos que señala Heidegger, sino una disonancia referida al tiempo o los tiempos que convergen en el objeto alegórico.

Recordemos que para Benjamin la alegoría podía mostrar la movilidad de la historia tanto como la detención o fijación en la ruina como un instante fugaz. Por lo tanto, la disonancia va de suyo y el desacuerdo es otro en lugar de una mutua exaltación. Lo que hay es más bien un señalamiento y una petición que lejos de mostrar un reposar heideggerianamente, es violenta hacia afuera: “La alegoría se comporta de forma violenta, como un golpe que de repente nos hace reaccionar y nos imprime la comprensión de algo, nos ayuda a conocer la verdad” (Rodríguez, 2013: 9). Es decir, la verdad aludida de Heidegger no es la misma verdad de Benjamin. Y esto porque la verdad de Heidegger es una verdad posible de presencia, es la verdad del filósofo que accede al desocultamiento. En cambio, la verdad de Benjamin no es la revelación que destruye el secreto, sino que le hace justicia de modo que surge velada en el arte y luego es incorporada en la tradición como sabiduría (Arendt, 1990, p. 181). Y si bien es cierto que respecto de la verdad y el lenguaje por ejemplo, se acerca Benjamin a Heidegger (Ibidem, p. 186) más que sus amigos marxistas, lo que los diferencia es tan importante como para no confundirlos.

Pero sigamos pensando el uso de la “alegoría” que hace cada uno. Es claro que para Heidegger se trata de una figura que comprende sentidos claramente determinados que hay que descubrir en la interioridad de la obra en términos de esencia. Hay si se quiere, una nostalgia por el sentido en tanto verdad. Ese carácter doble de ocultamiento y abstención con que la verdad parece encontrarse y la posibilidad de que la obra presente esa verdad como “lucha primigenia entre el claro y el encubrimiento” (Heidegger, 2012, p. 40) aconteciendo en “unos pocos modos esenciales. Uno de estos modos es el

ser-obra de la obra” (Ibidem, p. 40), son formas a las que referimos como nostalgia y diremos, en carácter reaccionario. En Benjamin, por lo contrario la importancia de la alegoría no reside en los sentidos que pueda aportar, aunque no excluya su valor, sino que lo que importa es el porqué de su uso. Ese uso tiene una explicación en el interior con carácter histórico que en lugar de reposar, es una tensión movilizante. Al comprender la tensión, se comprende su razón histórica y política, y una invitación a la acción que tiene un sentido revolucionario; pero también hay un revelar de la alegoría respecto de las contradicciones, tal como señaláramos antes.

Un quinto rasgo es que ambos buscan en el arte la “aparición” de la verdad, que es un resultado agonístico, pero en donde las tensiones de esa agonía difieren. Mientras que para Heidegger, ese combate está inscripto entre la tierra y el mundo, entre el ocultar y desocultar, a partir del cual surge; en Benjamin, las tensiones no son interiores a la obra, sino que son las de la obra con la materialidad de la historia que se inscribe en ella. Así por ejemplo, para Heidegger el acontecimiento de la verdad es el resultado del proceso de desocultamiento, mientras que para Benjamin la verdad es la que se muestra de la revelación de su misterio (Valencia, 2015).

Esto explica otra extrañeza de la verdad en Heidegger que aparece en su trabajo y que iguala a la acción del arte: “Una de las maneras esenciales en que la obra se establece en ese ente abierto gracias a ella es su ponerse a la obra. Otra manera de presentarse la verdad es la acción que *funda un Estado*”¹² (Ibidem, p. 45). Se trata según Benjamin, de la fundación mítica en términos de violencia fundante: establecer un orden que se cierra desde un cierto destino a seguir y que opera con carácter determinante. Y la verdad está allí, igualando la verdad del arte a la política. Pero Benjamin nuevamente va a diferir en este punto, no hay verdad inscripta en la fundación mítica, sino la violencia sacrificadora que ese mismo orden instala. A esa, Benjamin propone la purificación de la violencia divina que elimina todo orden por algo que ha de venir. Apertura purificadora tal como señala en “Hacia una crítica de la violencia” (1991). Este rasgo que los diferencia y nos vuelve otra vez sobre J.

¹² El subrayado es nuestro.

L. Ortiz para preguntarnos qué es entonces, desde su poesía, lo que nos dice al respecto.

En su poema "Saludo a Francia" (Ortiz, 1996: p. 350), podía haberse inscripto temáticamente en el sentido manifiesto de un pueblo en la refundación que supone la liberación. Recordemos que este poema fue hecho en mayo de 1945 durante las diferentes capitulaciones de los ejércitos alemanes. Entonces podría darnos idea de que lo que allí se expone es el destino esperado y aludido de Francia, dado que la situación lo ameritaba. Sin embargo no es lo que se expresa. Luego de su evocación a un conjunto selectivo de matices sensibles, le habla a Francia recordando sobre todo a sus artistas, le habla refiriéndose como niña (nuevamente, figura recurrente que nos señala que su destino no está hecho, ni formado), le habla desde lo pasado por sus rebeldías (convoca su carácter irreverente), para finalmente terminar con:

Salud, Francia mía y Francia nuestra, la de todos los poetas y la de todos los trabajadores del mundo!/
Salud, porque desde tus colinas y tus trigos
/ se levanta ahora la alondra, tu alondra, para llamar a un nuevo Octubre

¿Qué implica esto? ¿Acaso se refiere a un acto fundacional de instalación de un Estado? No, lo elude todo el tiempo. Lo que atraviesa el poema y resalta son los dos actores que le interesan: los poetas y los trabajadores. Es casi un retomar la vieja relación de las artistas y los obreros previo a la Segunda Guerra y que Benjamin (1998) había trabajado desde "El surrealismo. Última...". Pero no es un recuperar hacia atrás sin historia, un retomar origen, sino crear una apertura desde una evocación conmemorativa. En eso reside esa figura alegórica y sustancia de "Octubre". Octubre que trae el octubre aquel revolucionario con sus sueños, peticiones, expectativas, deseos, que podemos rescatar de una revolución, en relación directa con el presente francés de liberación de la ocupación alemana.

Un sexto rasgo fundamental que diferencia a Benjamin de Heidegger es la consideración de cuál es la obra de arte. En este punto, está claro que para Heidegger, obra de arte es la aurática, porque es la que necesita de creadores

y de cuidadores. ¿Quiénes serían esos cuidadores? Aquellos que dejan que la obra sea una obra, aquellos que son empujados a un tiempo fuera de lo habitual, el hacer y apreciar, el conocer y contemplar para demorarse en la verdad que acontece en la obra (Heidegger, 2012, p. 48). Es decir, el arte que requiere de la actitud contemplativa. Y claramente Benjamin coincidiría en que el arte aurático exige esa actitud, lo que difiere es que ese sea el único que pueda llamarse arte. El arte postaurático hace uso de otros conocimientos, de un cierto nivel de decodificación (“La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, 1998), y genera un tipo de experiencia diferente que puede ser según el caso vivencial, irruptiva, inmersiva, evanescente, e incluso irreflexiva, pero se inscribe como arte.

No es un detalle menor esto, porque nuevamente la poesía de Ortiz debe leerse a la luz de este problema y también porque toma posición frente al mismo. ¿Acaso requiere una actitud contemplativa, la exige? ¿Y si fuera así, cómo sería en un momento en que ya no es posible esto? Son interrogantes que deben resolverse. La poesía ortiziana claramente no espera un lector desatento, que no cuente con un cierto tiempo para hacerse de la experiencia consciente y que no reconozca los rasgos que la misma propone. Pero ¿qué significa pedir esto en un momento en que ya no es posible, una lírica cuando la lírica se ve destrozada por la técnica y los nuevos códigos que implican otra velocidad? Es que también la poesía de Ortiz vacila allí, porque adhiere en más de un caso a la técnica vanguardista como de ciertas formas de shock y desacomodamiento de los sentidos. Entonces, ¿acaso opta por una *Erlebnis*?¹³

Diremos que esa vacilación puede explicarse a partir de la dialéctica que por lo contrario plantea Benjamin, y que Ibarlucía nos señala finamente: “Para Heidegger, el arte [...]muere en los tiempos modernos como *Erlebnis*, como

¹³ Tomamos acá la diferencia benjaminiana entre experiencia (*Erfahrung*) y vivencia (*Erlebnis*). En el primer caso, *Erfahrung*, estaríamos hablando de un tipo de acontecimiento percibido que perdura, y por lo tanto puede ser comunicado, constituir un legado y transformarse en una enseñanza. Se trata de un conjunto de sentidos que pueden ser compartido. En el caso de la vivencia (*Erlebnis*), es un acontecimiento excepcional y sensitivo que no perdura, no es comunicable, ni puede de ello obtenerse un aprendizaje. En definitiva, aunque posea sentidos, no son compartidos (es subjetiva). Tiene un carácter efímero y está constituido por una saturación de estímulos que deben ser neutralizados para el propio resguardo.

objeto de *aísthesis*, de la percepción sensible en sentido amplio”(Ibarlucía, 2014, p. 220), en cambio para Benjamin “toda la historia del arte podría representarse a la luz de esta bipolaridad (valor cultural y exhibitivo), a través de la dialéctica entre una recepción aurática y otra no-aurática, o bien [...]como la disputa entre estos dos polos dentro de la propia obra de arte” (Ibidem, p. 221). Y más adelante señala que el modo de recepción aurático “seriedad y juego” se entrelazan en proporciones cambiantes, de modo que el arte nuevo lo que hace es potenciar los “elementos de juego” de cara a la experiencia científica (Ibidem, p. 224). Desde este lugar tiene sentido esa vacilación ortiziana entre una expectativa contemplativa que se debilita y un juego interesante, técnico, puesto en el manejo del lenguaje y la forma. La poética ortiziana es dialéctica en términos de Benjamin sin lugar a dudas.

Esta posición reactiva de Heidegger está también clara cuando al referirse que “todo arte es en su esencia poema” (Heidegger, 2012, p. 52), señala:

Pero el poema no es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad [...]Si contemplamos la esencia de la obra y su relación con el acontecimiento de la verdad de lo ente se torna cuestionable si la esencia del poema, lo que significa también la esencia del proyecto, puede llegar a ser pensada adecuadamente a partir de la imaginación y la capacidad de inventiva.

En este punto, toma partida por un arte que no puede darse de manera espontánea, que apunte a una irrealidad, que surja de la imaginación y de la capacidad de inventiva. El arte del que habla se nutre de un concepto de lenguaje que se encarga de explicitar, un lenguaje “que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente” y nombra al ente por vez primera, y con ello “este nombrar nombra a lo ente a su ser a partir del ser” (Heidegger, 2012, p. 53); y así “El decir que proyecta es poema” o “el poema es el relato del desocultamiento de lo ente”. Entonces, para Heidegger el lenguaje nombra algo que preexiste y al nombrar lo abre.

Por supuesto que no es el lenguaje un conjunto de signos convenidos sin acuerdo con el ente, y en eso se diferencia Heidegger de una noción instrumentalista de la lengua; pero el concepto de lengua de Benjamin, es del todo diferente. Sabemos también que para Benjamin la noción de lengua es muy importante. Entendemos que adhiere a esta crítica de Heidegger en cuanto a la noción instrumentalista de la lengua, noción que la considera un simple medio con las cosas y además convencional. Sin embargo, también se diferencia de este punto de vista cuando dice (Benjamin, 1991, p. 68):

Consecuentemente, se hace ya imposible alegar, de acuerdo con el enfoque burgués del lenguaje, que la palabra está sólo coincidentalmente relacionada con la cosa; que es signo, de alguna manera convenido, de las cosas o de su conocimiento [...] Mas no menos errónea es la refutación de la tesis burguesa por parte de la teoría mística del lenguaje. Según esta última, la palabra es la entidad misma de la cosa. Ello es incorrecto porque la cosa no contiene en sí a la palabra: de la palabra de Dios fue creada y es conocida por su nombre de acuerdo con la palabra humana [...] resulta de lo que el hombre da a la cosa, así como esta se le comunica.

Y acá está la diferencia, porque hasta aquí parece que Benjamin se encarrila hacia la idea de Heidegger excepto, cuestión no menor, en la intervención de la palabra de Dios. Y es que Dios se inscribe en el lenguaje de las cosas, en tanto que el hombre la traduce: “Se trata de la traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres” (ibídem, p. 69). Entonces, para Heidegger el poema es el relato de desocultamiento de lo ente a través del lenguaje y Benjamin lo plantea como un fenómeno de traducción entre un lenguaje creador y divino en las cosas –y ese lenguaje precede y no la cosa, el ente- y la lengua de los hombres. Como hemos ya señalado, ambos sostienen una actitud antiburguesa, pero una es reaccionaria y conservadora, y la otra, para poder ser revolucionaria, comprende que no hay precedencia de la cosa, sino de la lengua. Y esa diferencia es fundamental, sobre todo para después poder considerar el trabajo de los surrealistas cuando al referirse a Bretón destaca justamente esto: “El lenguaje tiene la precedencia” (Benjamin, 1998, 45); lo que implica toda una posición política.

En este punto rozamos la famosa nostalgia que parece sugerir Ortiz. No es la nostalgia a un pasado, no es la nostalgia hacia una tradición por recuperar, no es una pena que exponga un yo poético compungido por lo pasado que no ha de ser más:

En el más transparente sueño de pureza
vacila el arrabal ¿Vacila o se extasia?
Gracia azul o celeste, etérea, hecha con
los más ligeros fluidos del pensamiento o del

anhelo de la tierra en su más delicado
límite. Oh, primera, infinita mañana!
Paisaje de una infancia que no hemos tenido
o sueño de paisaje que se fija en el último

duermevela, en la musical aspiración
de la angustia nocturna, en la sed de equilibrio
casi celeste que sufre nuestro caos,
cuando el grillo y la estrella sus latidos acuerdan

(Fragmento de “Marzo”, Ortiz, 1996, 269)

Nuevamente la evocación hacia un tiempo nuevo no creado en “infancia que no hemos tenido” y que ya hemos señalado. Pero lo que interesa acá es la descripción de un paisaje semiurbano, de mezcla de componente social y naturaleza, en la que los sentimientos del yo poético salen al encuentro de las palabras que portan las cosas: “¿Vacila o se extasia?”. No se le manifiesta directamente, sino que tiene que preguntar. Diríamos en términos de Benjamin: tiene que traducir el lenguaje de las cosas y llevarlas al lenguaje de los humanos, recuperando claro está, el valor de lo creado y de lo creador. La mezcla, los encuentros entre la mañana y la noche, entre los sonidos y la composición visual (“cuando el grillo y la estrella sus latidos acuerdan”, ¿latidos de la estrella, sonido del grillo, latidos del grillo y sonidos de la estrella?), todo

ello, y digámoslo ya, es una operación interna al poema que recorre casi toda la obra en la que va a ir al encuentro de ese lenguaje silencioso para el hombre, de las cosas a las que intentará una y otra vez, traducir.

Quisiéramos atender al hecho de que tal como hemos señalado en un principio, la posición reaccionaria de Heidegger no significa que no sea programática y que se quede en la simple nostalgia por el pasado. Esto es visible en su explicación del arte a partir de su esencia histórica como fundación, donde establece hitos desde los cuales el ente se ha abierto:

Esto ocurrió por vez primera en Occidente, en el mundo griego. Lo que a partir de entonces pasó a llamarse ser, fue puesto en obra de manera normativa. Lo ente así abierto en su totalidad se convirtió a continuación en lo ente en sentido de lo creado por Dios. Esto ocurrió en la Edad Media. Lo ente se transformó nuevamente al principio y en el transcurso de la Edad Moderna. Lo ente se convirtió en un objeto dominable por medio del cálculo y examinable en lo más recóndito [...]El desocultamiento se pone a la obra y el arte consuma esta imposición (Op. Cit, p. 55).

Es imposible no notar que en estos tres modos del fundar, se ha producido no sólo una apertura, sino que en la Edad Moderna se registra, diríamos, un asedio por medio del cálculo. En este punto el arte autónomo y aurático, tiene su mayor protagonismo porque es el último lugar donde todavía es posible abrirse en la verdad y es el momento en que se empieza a cerrar por la invasión y ahogo ilustrado. Pero lo deja ahí y no programa un nuevo momento fundacional. ¿O sí?

Más adelante señala, como si de lo que se tratara es de una máxima de retorno al origen, o una reposición de un origen presentificado:

Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar. Historia no significa aquí la sucesión de determinados sucesos dentro del tiempo, por importantes que éstos sean. La historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia (Op. Cit., p. 57).

Entonces existe un programa, un programa de retorno, de reposición original de un destino (“lo que le ha sido dado hacer”), asumiendo lo heredado (“en lo que le ha sido dado en herencia”). Es una oposición a la noción de continuidad cronológica del tiempo burgués, pero en forma de retorno, para reactivar el destino y aceptar su herencia. Benjamin y la poesía de Ortiz según hemos ya visto, claramente se oponen al tiempo cronológico, pero no se trata de un retorno, sino de un cambio redentor que implique un final diferente y para ello elijen qué herencia quieren considerar. Por eso traen de la historia sus tensiones (recordemos las rebeldías observadas en el poema de “Salud Francia”, por ejemplo).

Este programa como se señala también deja ver una fuerte posición respecto de la ciencia y las tecnología, y ahí, surgen las diferencias finales a tener en cuenta. La técnica constituye para Heidegger una forma impositiva sobre el ser que ahoga su sentido. En la obra moderna (último momento fundacional), la retracción que habría es efecto de esta operación: “el ser se retrae y oculta de forma extrema: por eso el nihilismo es simplemente un designio del propio ser” (Zamora, 2006, p. 260). Por lo contrario, para Benjamin, la técnica no sólo ofrece posibilidades nuevas para ver aspectos de la realidad que se habían mantenido ocultas al ojo humano, sino que pone a las masas posibilidades que antes no tenía (Zamora, *ibid*). Esto está claro en Benjamin con el cine que no sólo ve la mezcla de ciencia y arte de un modo particular y que Heidegger mira con un “pensar” en guardia, sino que aplica un “pensar” dialéctico de crisis y posibilidades:

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras (Benjamin, 1989, 47).

Hay por supuesto, una intrusión violenta sobre el ente, pero eso permite que las masas pudieran adquirir un poder que les estaba vedado en el arte aurático del que estaban excluidas. Y las técnicas, por ser escandalosas, provocan alborotos necesarios para que se activen nuevas realidades:

“[...] el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente) producir los efectos que el público busca hoy en el cine [...] sacrifica valores del mercado [...] en favor de intenciones más importantes [...] Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuran alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material (Ibidem, 50).

Está clara la distinción entre Benjamin y Heidegger. Sin embargo, nuestro poeta no se nos muestra tan proclive en este punto al planteo benjaminiano. Quiero detenerme en esto porque acá sí que tendríamos una diferencia sensible, pero interesante que deberemos responder más adelante: ¿en qué medida, la forma en que opera en gran parte de sus poemas, se inscribe en esta modalidad tecnológica? Vemos por ejemplo que existe en su capacidad técnica de trabajo sobre la lengua el modo de provocar esos “escándalos” que señala Benjamin. Véase por ejemplo en “Alma, sobre la linde...”, el uso de los espacios en tanto figuración positiva (los llenos) y negativa (los vacíos) intercambiables dialécticamente. Lo ocupado y lo vacío, también es lo ocupado por lo vacío y lo vacío de lo ocupado, en una implicación significativa. Dice “alma” y convoca a un vacío de la hoja, a un silencio; pero también a un pleno e innombrable que se presenta en forma de espacio. La lectura es doble.

Y luego el poema sigue en forma de un diálogo más ordenado, jugando con la espacialidad usada antes, que la refuerza y subraya. Son recursos visuales de montaje, orden, secuencia, imagen en corte, punto de vista multiplicado y fragmentado. Todos estos medios son claramente bien

decodificados por nosotros porque tenemos ya una experiencia tecnológica posvanguardia. Por ende Ortiz, los usa.

“Alma

Sobre la linde de ese aparecido de amarillo
en una aceptada de limbo,

alma

por qué tiritas

si la melancolía, no lo ves? Pasa a su cielo, allá

casi en seguida

encima del platino que pareciera el en sí

del río,

y encima del infinito que se redime,

agónicamente,

de las islas?...:

don de amor, por qué no?

(...)

- Si, pero mientras,
cuántos, cuántos, sin alcanzar una ramilla
sobre la espuma y los nudos...
los nudos...
- Quien sabe... las callosidades hoy día
se habitúan, ligerísimamente, a calzar las siete leguas...

(Fragmento de “Alma, sobre la linde...” ,Ortiz, 1996, p. 769)

En este largo poema de Ortiz, vemos esa alteridad en los interrogantes que surgen repentinamente, en la configuración del poema hacia una forma que alude a los meandros de un río y sus movimientos transmitidos como figura. Luego corta abruptamente para hacer un diálogo, sin perder la forma poética de versos libres, hablando con un yo que es indefinido en un tú. O sea, estructura una forma, y la rompe, se vuelve a armar, visibilizada por los elementos menores: ramillas, espuma, nudos, y sobre la pregunta, los libera de

su naturalidad. Luego, más adelante, el poema vuelve a su juego de movimientos.

Este poema de Ortiz parecería confirmar aquello que Benjamin señala: la pertinencia de un conocimiento técnico de la lengua, el espacio y la disposición visual para, mediante la conjugación, generar esa desfamiliaridad desde la cual estallen afectaciones no esperadas. Sin embargo, mantenemos una reserva. Puesto que lo que diferencia, es que no podemos decir que no haya una operación estilística y técnica de alta intervención desde la producción. No es un dejarse llevar sin conciencia, al modo dadaísta. Es un penetrar técnico muy consciente en busca de un decir que crea lo que expone y exhibe lo naturalizado.

Está claro que Benjamin ya ha criticado la embriaguez como fin y no como proceso al que se completa con una conciencia necesaria en el despertar, pero nuestro poeta reclama un mayor nivel de atención, o una mayor energía allí, en tanto que le quita a la embriaguez gran parte de su valor; por no decir que para él directamente no existe. Es más, el quiebre de la naturalización alienante de la vida moderna parece hacerlo el poeta directamente desde la pura atención. Una atención que Ortiz no duda en llamarla “piedad”¹⁴, y en otros momentos “supraconsciencia”, según ya dijimos. Por lo tanto, existe una diferencia interesante entre lo que piensa uno y otro respecto de la embriaguéz: mientras que para Benjamin es un medio para un fin; en Ortiz se transforma en innecesaria. La desarticulación del yo se da por una atención sensible y por un exceso de empatía con la debilidad (“piedad”).

¹⁴ “Yo creo –dice Ortiz- que cada poeta que nace en el mundo crea, si es fiel a sí mismo, una forma nueva de poesía, o una visión, aunque sean matices. Yo quería servir, tenía un sentimiento de servicio. Pero servir a qué; a algo que siempre ha sido a través de toda mi vida muy operante: la piedad, en el mejor sentido de la palabra” (...) “Piedad hacia el hombre, hacia los animales. En este sentido, mi vida me llevó a buscar todo lo que podía encontrar que me iluminara. Así, el servicio era la necesidad de denunciar la injusticia, y denunciarla como yo lo podía hacer; y eso también era piedad” (Urondo, 2013, p. 385)

Lo que sí queremos destacar es la vacilación, como si Ortiz avanzara sobre lo nuevo y dudara, volviendo sobre la artesana actitud del poeta simbolista prevanguardista. Creemos que eso se explica por lo que veremos después, como el punto materialmente histórico en que estos poemas son producidos.

Capítulo 2:

El sujeto entre la naturaleza, la sociedad y la tecnología

I. Naturaleza y paisaje

Otro nivel de entrada a la poesía de Ortiz tiene que ver con el modo en que se vincula la relación naturaleza y sociedad. Sabemos que la naturaleza está presente casi de una manera totalizante y que la sociedad como las actividades humanas parece ausentarse o retirarse de la escena. Como si Ortiz decidiera no verlas. Pero no es así; no hay en verdad un retiro de las acciones y consecuencias de lo humano, o que éstas aparezcan como molestias en el paisaje natural armónico. Más bien parece establecer un diálogo particular que se trenza con lo general, sin oposición, aunque muchas veces en tensión. Lo humano está presente en más de un modo.

Dulce la sombra, demora, demora su beso íntimo,
Las suaves colinas, sin embargo, se exhalan hacia el cielo
con una frescura apenas azul
que casi se hace fluido en los caminos de arena.

¿Dónde el chajá, dónde el tero, y el balido?
¿Y el roce aéreo ya de invisibles bañados?
Sólo los grillos, aún claros, o recién claros, junto a los alambrados, entre las altas hierbas.

Sólo los grillos.

¿Y las vacas que vacilan hacia su noche reunida?
¿Y el hálito vago, profundo como un mar, de esos perfumes?
Oh, besaríamos, besaríamos también cada tallo de gramilla,
cada barranquita de la calle pálida, pálida...

Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos campos...
No sería tan sólo una infinita brisa oscura sobre algunas frentes abatidas,
ni un pétalo más del fuego pobre frente al rancho perdido:
otra estrella primera para la pura fe que miraría recién,
y los fuegos, los alegres fuegos, a pesar de las leguas, se entenderían en la noche...

(“Aquel anochecer cálido de otoño...”, Ortiz, 1996, p.388)

Este poema, interesante por todo lo que la naturaleza se muestra en su despliegue: las suaves colinas, el cielo, la frescura, el azul, los animales y sus

sonidos, los aromas, todo en ese atardecer que se traslada majestuosamente a la noche (o en el anochecer). Se describe la naturaleza, su larga sinfonía de repliegue y cambio. Sin embargo se sugiere también: “camino de arena”, “alambrados”, “calle pálida”, “frentes abatidas”, “rancho perdido”; en tanto visualizaciones más concretas o más sugerentes de la presencia humana en el poema. No es cualquier hombre, es el hombre al borde de lo natural, en vínculo con lo natural y también en su condición social apenas expuesta (“frentes abatidas”). Algo que podríamos señalar como un cierto “desamparo”: en ese paisaje expandido y poético, el desamparo es posible. Tampoco es presencia humana de cualquier tipo: es presencia del trabajo en ese cruce de debilidad y diálogo, tensión y dominio. Y todo en un paisaje de tenue y armónica naturalidad: las vacas reunidas, la calle pálida, los alambrados.

Entonces Ortiz no compone en elegía por la naturaleza, compone al hombre usando de respaldo a la naturaleza, en el mismo juego de trabajo elemental frente a ella, en relieve con ella, destacado hacia adentro como si fuera producto de un estilete marcando el espacio. Esa minoridad evocativa hace que tomen preeminencia las preguntas ¿Qué es lo que pasa en esa relación? ¿Cómo podemos abordar ese tema desde la concepción política de la estética ortiziana y en discusión con qué elementos habremos de encontrar sentido? ¿Por qué esa relación tan particular entre el trabajo y la naturaleza, una conjunción atravesada por un vínculo bastardeado por la razón instrumental: la naturaleza explotada a fines humanos, el hombre explotado para fines humanos? Sin embargo, en ese alambrado o en ese rancho pobre, hay un vínculo trágico tal vez; pero aún posible. Una interacción en que el hombre comparte su tiempo y experiencia con la naturaleza, y la naturaleza aún pervive en esa relación ¿Es así?

Para tratar de entender esta cuestión, es importante considerar que no se trata en Ortiz de la presencia de la naturaleza de cualquier modo. Hay una elección de aquello que es presentado. Si nos atenemos a la región que realmente habitó nuestro poeta, veremos que había barcos transportadores y pescadores, frigoríficos, máquinas agrícolas de todo tipo, herramientas de trabajo, pero nuestro poeta no los refracta, no lo utiliza como material para su poesía. Más bien, construye y poetiza un cierto paisaje. Claro que es un paisaje

en el que se vincula al hombre con la naturaleza. Pero se trata de un paisaje ordenado, dispuesto, como lo que significa en definitiva un paisaje: un modo de ver la naturaleza en cierta disposición (Simmel, 1986, 175). Lo que Georg Simmel nos recuerda es que la naturaleza como totalidad se ha vuelto “no visible” a partir de cierto momento histórico, porque lo que vemos es una parte de ella lo que le quita su noción vasta y general, infinita y significativa. En tanto no puede trozarse, lo que hace el arte, es constituirla en paisaje; o sea en una nueva unidad (o particular). Es una unidad que se opone a una totalidad en la misma medida en que la refiere como presencia y ausencia.

El trabajo del poeta no está entonces en mostrarnos la naturaleza, pues esta se mantiene en principio, oculta. Lo que nos muestra es una disposición, un orden, una secuencia, una composición, al que denominamos paisaje. El mismo es el trabajo progresivo del poeta, refractado en el poema, expuesto y compuesto de elementos que se agrupan para dar un concierto de sonidos, colores, aromas, y con un desplazamiento incluso temporal. Casi diríamos que bajo un concepto romántico, hay un aspecto trágico en esta naturaleza total excluida de lo humano y la aceptación del paisaje en tanto forma degradada e incompleta de aquella. Ese primer gesto trágico, sin embargo, no lo olvidemos, también se acompaña de otro gesto y es la evocación que del primero se hace sobre el segundo. Lo recuerda y por ello, resalta elementos “felices” de aquel. No es sólo tristeza en esa evocación, y sobre todo, no lo es en Ortiz.

Pero con esta incompletitud y eterna búsqueda surge también un trabajo por hacer: millares de paisajes. Nunca la misma naturaleza sea imaginaria o real, se la pueda distinguir o esté aludida, o sea puramente producto de la fantasía evocada, dará como resultado un mismo paisaje. El paisaje será un rasgo figurativo en que la maestría del poeta pone en vínculo con el estado de la cultura que posee como herramienta. Y así, al modo de aquel ser humano implicado en el “rancho pobre”, con la naturaleza pero elaborada, en convivencia, como el alambrado y la gramilla, genera significatividad artística.

La naturaleza, que en su ser y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas en la correspondiente individualidad «paisaje» (Simmel, 1986, p. 177).

Es interesante este planteo que hace Simmel, porque por un lado señala la necesidad contemplativa del paisaje después de la Edad Media, ya que recién desde allí surge el interés de fragmentación de la naturaleza y con ello, la formación del sentimiento respecto de esa nueva totalidad (¿vicaria?) que será el paisaje. A su vez, por otro lado, esa unidad que surge reivindica para sí la totalidad. Y esa diferencia, como ya dijimos, para Simmel es trágica (¿mímesis quebrantada?):

Que la parte de un todo se convierta en un todo autónomo, brotando de aquél y pretendiendo frente a él un derecho propio, ésta es quizá la tragedia más fundamental del espíritu en general, que en la modernidad ha conseguido plena repercusión y que ha desgarrado en sí la conducción del proceso cultural (Simmel, 1986:177)¹⁵.

Entonces no es solamente un exponer figurativo el que hace Ortiz, es un exponer desde un conflicto espiritual que recuerda la modernidad en su forma. Evoca el paisaje porque el ser humano ha trozado la naturaleza, y al hacer presente el paisaje, trae también el recuerdo de ese desgarramiento espiritual. Aun cuando el poema explote un paisaje como una totalidad, es una totalidad surgida de ese trozar previo que recuerda. Esto recuerda el carácter trágico de la cultura en Simmel:

Sólo al hombre le es dado, frente a la naturaleza, el ligar y desatar, y ciertamente en la sorprendente forma de que lo uno siempre es la presuposición de lo otro [...] En un sentido tanto inmediato como simbólico, tanto corporal como espiritual, somos a cada instante aquellos que separan lo ligado o ligan lo separado (Simmel, 1986, p. 29)

Hay sin embargo en Simmel, algo que atender cuando traza el camino entre la naturaleza y el arte, poniendo al paisaje como punto intermedio:

No cabe discutir que el fenómeno humano reciba en la obra de arte una nueva conformación, pero, por así decirlo, ésta se sigue inmediatamente del darse de este fenómeno, mientras que ante la pintura de un paisaje todavía existe un estadio intermedio: la conformación de los elementos naturales en el «paisaje», en sentido habitual, deben concurrir en las categorías ya artísticas; así pues, en la medida en que el paisaje reside en el camino hacia la obra de arte, representa su forma previa. Las normas de su realización pueden por ello ser conceptuadas desde la obra de arte, que es consecuencia pura de estas normas y que se ha tornado independiente respecto de ellas (Simmel, 1986, p. 180).

15 Considerar que para Simmel, modernidad es desde la Edad Media hasta su tiempo.

Nuevamente, como ya nos pasó con Heidegger, hay que entender que la idea de arte que sostiene Simmel, es la del arte aurático. Por ello, en el mismo momento que piensa ese lugar intermedio y artístico, operable desde el trabajo artesanal del poeta, también considera que lo que vincula internamente las partes de esa unidad es la noción de sentimiento, y es ese sentimiento aquel que al contemplar el paisaje en la obra, recibe el observador (en Heidegger hablábamos de un sentido esencial). El sentimiento y lo visual se encuentran unidos, aunque son dos caras mezcladas y es lo que integra la unidad del paisaje. ¿Qué es lo que ocurre aquí? Nuevamente, el paisaje que empiezan a trabajar las vanguardias y sus influencias, trastabilla en este vínculo. Diríamos que cada vez más esa unidad se disuelve y la disolución de la unidad nos dará una nueva noción de desintegración. Ya no será el sentimiento lo que unifica, sino que el sentimiento será lo que queda de lo desagregado.

De este modo, el referir de Ortiz a ese paisaje, difícilmente lo presente como una unidad, aunque no deja de evocarla. Muestra partes y un sentimiento del yo lírico que está siempre apuntando a un tratar de nombrar. Así es que el intento y todos los intentos que parten desde la búsqueda insistente de la lengua, hacen que se señale que allí hay algo que reclama unidad, porque no la tiene. El arte de Ortiz es postaurático, pero no deja de marcar la deuda pendiente de un deseo de unidad, y en eso tiene remembranzas auráticas (reivindica esa dialéctica). De este modo, precede nuevamente el lenguaje, y de allí la imagen, y de allí afloran sensibilidades que no pueden ser nombradas de una sola vez, de una sola forma. Por eso, el constante repetir: el intento es parte constituyente de toda su poesía y el sentimiento en tanto emociones heterogéneas al que accedemos desde su poesía, es el sentimiento evanescente que se suspira disipándose hasta dejarnos apenas un hálito de su estancia. Tenemos que hablar de una tibieza tanto como de una fragilidad en su existencia (¿huella tal vez?). Toda la poética de Ortiz puede verse desde este lugar, desde su primer poema hasta el último: intentar, intentar, intentar.

A su vez, el paisaje de Ortiz, como dijimos, no es un paisaje natural si por natural se entiende, sin el hombre. En donde quiera que se busque, está este de un modo más o menos visible. Entonces guarda relación con su trabajo y convivencia, estableciendo líneas de comprensión, tanto como se

multiplican las interrogaciones. Así es que ese interés por la unidad en carácter doble, es por la unidad entre el hombre y aquello de lo que es parte y uso. Esa relación expresada en la poesía es de la que vamos a comenzar a pensar, porque su reflexión es filosófica y política tal como lo entiende la Teoría Crítica que estamos tomando en cuenta.

Esta articulación entre paisaje y el hombre tendrá como punto central el trabajo sobre la lengua de dos modos que vamos ya adelantando: el modo de su enunciado, de su sentido, de su referencia y alusión¹⁶; y el modo de su operación estética en la forma, tratando de debilitar lo más posible el yo. Un modo de desarticular el “yo”, que guarda relación con el planteo de Benjamin respecto de su relajamiento expuesto en su ensayo sobre el surrealismo. Digamos que sostienen una misma necesidad, aunque quizás varíe un tanto la mecánica (además que Ortiz muy conscientemente leía y tomaba cierta distancia de las vanguardias, según hemos venido planteando).

En nuestro poeta, el modo en que buscaba constantemente desde la lengua la eliminación del “yo” era de tal sustancia que hasta revestía características programáticas (y no vamos a negar, que para Ortiz –vease Dujovne Ortiz¹⁷- había una clara conciencia de esta operación en su obra), con un sesgo oriental o desde una práctica oriental. Si tal cosa era sustancia de su trabajo, es porque había allí una posición política que su estética reflexivamente había tomado. Nuevamente, en el mismo sentido la Teoría Crítica de Adorno y Horkheimer como la de Benjamin, ayudan y explican esta perspectiva de un modo específico y muy anterior a las posteriores teorías del biopoder surgidas a partir del postestructuralismo y que se asocian más a cuestiones de resistencias antes que revolucionarias al modo de Ortiz. Todavía en Ortiz el marco referencial de una revolución estaba en el horizonte de

¹⁶ Más adelante abordaremos el tema de la denotación en Ortiz, cuestión no menor y que debemos señalar, aunque nos apartemos un poco de lo ya trabajado hasta aquí; porque entendemos que también está respondiendo estéticamente a esa otra línea importante.

¹⁷ Dice de Ortiz: “Manías tendientes, sin duda, a eliminar del lenguaje todo grosor, todo límite rígido, inclusive todo esqueleto y especialmente toda intromisión petulante del yo, para dejarlo correr, suelto como la música del aire y del agua, diáfano” (Dujovne Ortiz, 2016, p. 207).

posibilidades de realización, y lo sostuvo hasta el final de sus días, a pesar de conocer muy bien las teorías que surgieron a fines de los 60’.

Entonces, hasta aquí nos hemos referido sólo a la naturaleza, a su vínculo con la lírica, a las consecuencias de la poesía allende lo aurático o de un aura en retirada. También vimos la aparición del vínculo y límite que señala el trabajo humano como parte de ese paisaje. Sin embargo, esta condición compleja y conflictiva heredada de la escisión moderna que tiene que ver con un trabajo cultural y social devenido de la ilustración, tiene su explicación y deberíamos revisarla desde la constitución del sujeto y la transformación de la naturaleza como lugares de explotación, como medios para fines.

II. Sujeto y Subjetividad

Fui al río, y lo sentía
cerca de mí, enfrente de mí.
Las ramas tenían voces
que no llegaban hasta mí.
La corriente decía
cosas que no entendía.
Me angustiaba casi.
Quería comprenderlo,
sentir qué decía el cielo vago y pálido en él
con sus primeras sílabas alargadas,
pero no podía.
Regresaba
—¿Era yo el que regresaba?—
en la angustia vaga
de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas.
De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río!

(“Fui al río”, Ortiz, 1996, p.229)

Este famoso poema está estructurado en dos momentos. Un primer momento en el que el “yo” se define por la distancia entre el paisaje y el sí

mismo. Esa distancia está marcada no sólo posicionalmente (“cerca de mí, enfrente de mí”), sino por no poder decodificar lo que este le comunica apelando a otro lenguaje (“Las ramas tenían voces/que no llegaban hasta mí./La corriente decía/cosas que no entendía [...]Quería comprenderlo,/sentir qué decía el cielo vago y pálido en él/con sus primeras sílabas alargadas,/pero no podía”). El estado emocional que le invade lo expresa claramente en “lo sentía”, “me angustiaba”. Esta primera parte nos permite pensar entonces, esa condición escindida que ya señalamos entre el hombre y la naturaleza, en la que la subjetividad se encuentra que hay un habla de las cosas que se le ha hecho imposible. Pero no le es indiferente, lo angustia, va en su búsqueda, hay una deuda y una promesa.

¿Dónde está la promesa? En la segunda parte. En la parte que ya no es la ida, que es el regreso. Y tampoco es el tiempo puntual de un pasado concluido “Fui”, es el tiempo perdurativo y continuo, que se vincula con el presente “regresaba” (lo que bien puede significar que sigue regresando, que no se ha terminado de regresar). E inmediatamente, pone en duda su propio “yo” (“¿Era yo el que regresaba?”). Aclarando que pudo haber un cambio de “sí”, y no sólo un cambio en el vínculo, sino de ya no ser parte de la oposición, a quien se le ha ocultado el secreto de ese habla de las cosas (“en la angustia vaga/ de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas./ De pronto sentí el río en mí”). El río es la inmensa energía que rompe con el continuum de la subjetividad y hace saltar el tiempo por otros tiempos y al sujeto en otros sujetos. Repone la heterogeneidad celebrando de esa discontinuidad nuevos vínculos (“Era yo un río en el anochecer,/ y suspiraban en mí los árboles,/ y el sendero y las hierbas se apagaban en mí./ Me atravesaba un río, me atravesaba un río!”). Si la primera parte es angustia, la segunda es celebración; si la primera está concluida, la segunda se extiende indefinidamente; si la primera tematiza la tragedia a la que nos hemos venido refiriendo, la segunda se desarrolla como una promesa concreta (una especie de ‘ya está empezando a ocurrir’); y finalmente, si en la primera teníamos un sujeto constituido y en conflicto; en la segunda lo tenemos alimentado y potenciado por la alteridad, luego de haberse desarticulado y liberado.

Este desplazamiento del poema nos obliga a restituir filosóficamente toda su complejidad. Ya en *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche (1988) hablaba de que la naturaleza es lo que el hombre niega, y como tal, desligado, intenta ser el dominador de esta, lo que hace que se la muestre como enemiga, pero también como esclavizada. Como negador de la naturaleza, niega sus impulsos primitivos a los que reprime, generando un comportamiento que funciona como máscara de sus instintos. Es un yo construido a distancia de la vida y de la muerte, y en el sostén de la razón que a su vez, se separa de la sensibilidad tanto como la voluntad se separa del sentimiento.

El sujeto moderno es una figura para Nietzsche que se ha convertido en una esencia de tal magnitud como la propia naturaleza, como si no tuviera historia, como si siempre hubiese existido. Esta peculiaridad de inventar un objeto de saber, un sujeto político y también una figura, es parte para Nietzsche de la capacidad humana, de su capacidad de establecer figuras ideales; pero que igualmente olvidan el carácter efímero de las mismas, como así también su irrealidad. Nuestra posición, sin embargo, es que esta perspectiva no es del todo cierta. Evidentemente el ser humano puede abstraer, teorizar, construir figuras a las que puede aferrarse y darle valor de real en tanto hipostasis. Sin embargo, eso es también histórico. Es apreciable en la modernidad. Diremos que en la modernidad, se crean figuras a las que se les da valor de realidades originarias, como si se estuvieran descubriendo antes que construyendo. La crítica nietzscheana es esclarecedora para llegar a este punto.

Así, este alejarse de la naturaleza para construir un mundo a la medida del conocimiento del sujeto, que le muestra su capacidad de dominio y sus conquistas de control como triunfo, es la consecuencia de un ser devenido en ser humano alienado: el sujeto trascendental que odia y enfrenta a la naturaleza de la que proviene para reducirla a objeto experiencial, mensurable y controlado. Pero la temprana Teoría Crítica, nos parece a nosotros que le da un alcance material e histórico al problema, en tanto lo ciñe a prácticas humanas culturales, antes que existenciales como comprendemos que le da Nietzsche. Siguiendo una línea marxista, lo acerca a ese sujeto dentro de las consideraciones de la razón instrumental, mucho más circunscriptas a la

modernidad y por eso nos parece que se encuentra más próximo a nuestro poeta.

Así es que siguiendo nuestro interés y combinado con lo que entendemos implica la poesía de Ortiz, está el trabajo de Adorno y Horkheimer (1998). Y eso es porque entendemos que esa condición trágica que se ha hablado hasta aquí, es propiedad de este largo proceso que ellos señalaron como la Ilustración y que se encuentra presente con sus diferencias en esta poesía y, tal vez, encuentre su punto de salvación reencontrando la dialéctica. Pero además, en la medida en que desde esta teoría habría un componente violento que da a lugar a ese sujeto, también la poesía de Ortiz supondría la muestra del rastro de esa violencia y consecuentemente, un modo de reparación.

La Ilustración habría sido una gran promesa desde Kant, al poner en una nueva racionalidad la búsqueda de “la mayoría de edad” de la humanidad. La razón, que debía ser la garantía de una promesa concerniente a un mundo mejor habría fracasado porque no se hizo más que llevar adelante el viejo deseo de dominio. En definitiva, en lugar de entrar en un estado civilizatorio mejor, se habría entrado a un nuevo tipo de barbarie. En este punto, según Cabot (1995, p. 35), las preguntas implícitas que se hace *Dialéctica de la Ilustración* son: “¿cuál es ese estado verdaderamente humano prometido, pero no consumado? ¿Por qué debía entrar la humanidad en este estado? ¿Cuál es el mecanismo que nos liberaba de una primera barbarie y nos prometía un estado verdaderamente humano? ¿Qué es esta nueva barbarie? ¿Respecto a que otra barbarie es una nueva? ¿Cuál es el mecanismo, oculto o no, que produce y explica esta desviación del camino?”

Por supuesto que *Dialéctica de la Ilustración* para establecer la relación sujeto y naturaleza, no se circunscribe solamente al período ilustrado, sino que el deseo del hombre por el dominio está formulado desde sus orígenes. En este punto, el mito como voluntad de dominio eyectando los miedos y controlando la naturaleza desde la racionalidad instrumental ya es Ilustración; y luego, siendo la razón ilustrada, la única que puede establecerse como constitutiva de todo dominio, se convierte en mitología. De ese modo, el asunto

parece encerrarse en sí mismo. Pero no es así, la razón también es el modo en que se puede llegar a la idea de lo justo y a la idea de libertad. Por lo tanto, con la razón y a pesar de ella (razón fragmentada) se habría olvidado por la voluntad de dominio, aquellas otras promesas pendientes. Así es que no se trata de abandonar ahora, a la razón por la naturaleza, ni de aceptar un destino manifiesto de fin de la humanidad. Se trata, por lo contrario, de la recuperación de esos otros programas olvidados correspondientes a una razón integral.

Sabemos en *Dialéctica...* que la Ilustración es en definitiva un proceso autodestructivo que al intentar dominar la naturaleza en forma de objetos para fines, también busca dominar la propia naturaleza del sujeto igualmente para fines, pretensión que termina volviéndose contra este. El sujeto en lugar de presentarse como un yo emancipado, es claramente un yo como resabio o sustrato final de una expoliación. Finalmente, el hombre no logra dominar la naturaleza pues siempre hay un resto no contenido en esa pretensión, pero sí llega a cierto dominio incluso de sí mismo y de otros hombres.

Lo peculiar de esta observación y que corre implícita, es la idea de que para que se pueda dominar la naturaleza y para que se pueda dominar el hombre a sí mismo y a otros hombres, debe darse necesariamente una operación o proceso que sea violento. Violento no sólo en la medida que usurpa las propiedades originales y las despoja, sino también es violento porque el proceso no puede realizarse a través de una simple aceptación del individuo. Deberá este modificarse (alienarse) de modo tal que quede incorporado como elemento funcional al proyecto ilustrado. Es una violencia desgarrante que lo distancia de esa infinitud a la que en realidad, pertenece.

Esto está también en el poema de Ortiz, puesto que nos señala que esa violencia contra sí, para fundar un dominio, para establecer reglas generales de aplicación y de autodisciplinamiento, están incorporadas como huellas de su identidad que aparecen veladamente en su sensibilidad al momento de tomar conciencia de esa distancia que debe cubrir afectadamente (angustiadamente). El río desarticulará esas huellas y lo purificará de esa diferencia. Repara el desgarro.

Volviendo a *Dialéctica de la Ilustración*, decíamos que no se ha llegado a un nuevo estadio civilizatorio con este proceso, sino que, por lo contrario, lo que se ha producido es una verdadera caída en lo que se entiende una nueva barbarie. El cuerpo se vuelve matematizable, calculable, materia sin magia, que construye un sujeto finalmente dócil, anorético espiritualmente. Lo que se ha generado en definitiva es un desencantamiento del mundo que estaba inscripto en su programa; pero “la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 59).

Este movimiento es posible porque se conjugan en realidad dos acciones que a modo de pinzas “pulen” y “dan forma” al sujeto moderno: por un lado, no sólo lo que hemos señalado del esfuerzo de adaptación (disciplinamiento y educación del yo) para incorporarse en el proyecto ilustrado, sino también el modo general en que la sociedad a través de las instituciones hace carne la idea misma que se vuelve única y hegemónica. El individuo en el proyecto de libertad ilustrada, paradójicamente desaparece en la misma medida en que se lo provee de la mejor manera (los bienes culturales y materiales se reproducen infinitamente sin percibirse un límite, a diferencia del mundo natural que es limitado para el pensamiento calculador y calculable).

De todas formas, la subjetividad en tanto proceso de escisión de la naturaleza implica la transformación que la cultura desarrolla y que la Ilustración completa. Pero en ese completar y terminar de la Ilustración (en su proyecto paradójico de liberación del sujeto) lo que hace es incorporar la violencia como el mecanismo de operación funcional. De allí la afirmación “la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia conciencia. Sólo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para quebrar los mitos” (Ibídem, p. 60). De tal manera que esta herramienta actualizada y agiornada de la violencia, se logra porque se estructura desde el mismo pensamiento.

Ahora se entiende por qué es necesario revertir esa violencia con un acto de purificación que está presente en el poema “Fui al río”. Acá conviene tener en cuenta el concepto benjaminiano de purificación de la violencia divina que trataremos más adelante. Lo importante es que reclama una purificación

para que la reversión sea posible. Y los dos momentos de ese estado se refractan en el antes y después, en lo concluido y lo continuo. No completándose, como ya dijimos, sino prometiendo esa plenitud.

Pero en *Dialéctica de la Ilustración*, esta constitución de la subjetividad moderna es consecuencia simbólica de una matriz racional construida en la mitología de la ciencia moderna que ya no sería más 'verdad y revelación' como lo fuese en el pasado, sino 'poder y conocimiento'. Así la subjetividad se adelgaza y debilita en el mismo punto en que se hace patente, pues el sujeto renuncia a las complejidades que entraña el problema del sentido para incorporar elementos puramente formales como reglas causísticas, de probabilidad y estadísticas (ibídem, p. 61). Según observan, el desplazamiento del sentido a la forma es el modo en que el sujeto se aliena de la forma.

Este punto de la argumentación es fundamental. Encuentran en ese proceso que la subjetividad es una desviación clara del sistema perceptual cognitivo, en el que se da una bisagra muy interesante: se arma el sujeto desde la forma y el sujeto exterioriza la forma, para que se recicle nuevamente lo exterior como dato que retroalimenta la forma. Es un círculo reproductivo cuya consecuencia es esa misma subjetividad.

Así, la naturaleza pasa a antropomorfarse en conceptos humanos como medida, mensura, clasificación y sistema, porque en la Ilustración todo se ve a la medida del sujeto. En este punto es como se llega al 'totalitarismo de la Ilustración' (Ibídem, p. 62), que es básicamente el totalitarismo del sujeto (de este nuevo ser devenido en figura del hombre). Mediante esta operación este le da sentido antropológico a los elementos de la naturaleza quienes pierden aquel que los ligaba con lo universal y que constituía para el hombre, su sustancia mágica a la que respetaba y que ahora es reprimida:

Las múltiples afinidades entre lo existente son reprimidas por la relación única entre el sujeto que confiere sentido y el objeto privado de éste, entre el significado racional y el portador accidental del mismo [...] fue necesario que los pensamientos se independizaran frente a los objetos, como ocurre en el yo adaptado a la realidad (Ibídem, p. 66).

El sujeto es un producto de este esfuerzo por la adaptación, proyección y racionalización que acciona en el campo simbólico al modo de constituirse en

una verdad necesaria y objetiva, en oposición a la otra verdad misteriosa y universal que lo ligaba y le constituía un verdadero límite filosófico. El sujeto, este proyectar, no hace más que repetirse en la naturaleza. Y justamente esta noción de 'repetición' es otro de los conceptos fundamentales en el análisis de la Ilustración. Porque ya no se repiten miméticamente y por ello mágicamente (misteriosamente) en la naturaleza; sino que la repetición es repetición de la forma que encuentra una regularidad y una legalidad antropomórfica, que se incorpora en lo pensable y dominable para el sujeto. La expresión del temor, se vuelve explicación y control. Se trata de la abstracción ilustrada en la que el pensamiento a partir de una regularidad convertida en ley, devuelve la noción de destino en términos de repetición.

Así es que el individuo deviene sujeto; y junto con ello, la lengua, elemento fundamental de significación y de formación simbólica, cambia su sentido y función en la misma medida en que cambia su poder y cualidad. En efecto, el lenguaje se desdobra al constituirse el nombre y la cosa como entidades separadas. Es el resultado final de un proceso que intenta conjurar el miedo hacia las fuerzas naturales que se encuentran conectadas en el nombre y que ahora, con igual violencia se separan y el sujeto se libera del temor de lo incomensurable y caótico. Por eso la Ilustración es el temor mítico hecho radical, donde el lenguaje se resigna a ser copia, representación de otra cosa y es la prueba misma de su desdoblamiento y adelgazamiento funcional.

Pero para nuestro interés, podemos decir que hay resabios de que aún quedan elementos sagrados y mágicos en las cosas; y los tenemos presentes en las verdaderas obras de arte que siguen manteniendo el aura que las conectaban con ese universal inasible y que han podido sustraerse a la imitación de lo ya existente, por ello fuente de verdad no ilustrada. Sin embargo, la obra de arte se encuentra entre dos posiciones que la aprisionan: la reproducción como técnica positivista que distancia la imagen y signo de la obra; y por el otro lado, la circunscripción en una esfera que la separa del resto del saber incorporándola en un espacio controlado y controlable, donde la fruición está desvinculada de la vida misma. Digamos que perdura, pero encerrada y visible a la vez. Detrás de una gran caja de cristal nos deja ver su fulgor, pero atenuado.

Esto es porque la verdadera obra de arte exige leyes particulares reclamando “la dignidad de lo absoluto”, pero su caída es inversamente proporcional al ascenso de la Ilustración como estructura de pensamiento. Por lo tanto, el nuevo yo, el sujeto moderno, acepta esta autonomización de la esfera del arte y se conforma (se reprime) la fruición separada de la vida como modo de saber, para reducirla a sentimientos y emociones que deben ser cooptados como leyes reguladas de la psiquis.

Finalmente, el proceso cultural de la Ilustración completa su labor de subjetivación cuando logra que el sujeto no pueda pensar el pensamiento al imponerle como máxima, pensar la praxis. El distanciamiento respecto de la tarea y la salida del círculo de la existencia implican entrar en un nivel que acercaría al sujeto a la del brujo. Inclusive, en el nivel filosófico donde podría establecerse dicha distancia lo que se busca es lo que ya está puesto desde la razón en el objeto. Por eso el juicio filosófico –sostienen- no puede conocer nada nuevo:

Cuanto más domina el aparato teórico todo cuanto existe, tanto más ciegamente se limita a repetirlo. De este modo la Ilustración recae en la mitología, de la que nunca supo escapar. Pues la mitología había reproducido en sus figuras la esencia de lo existente: ciclo, destino, dominio del mundo, como la verdad, y con ello había renunciado a la esperanza (Ibídem, p. 80).

Por otro lado, consigue que el individuo se vea a sí mismo como cosa. Se sienta cosificado dentro de las innumerables instituciones y agencias de producción de masas que buscan concientizarlo de que es una unidad natural, decente y razonable. Y como su norma es la autoconservación, se adapta a esta lógica, volviéndose por lo mismo, calculable, mensurable y componente estadístico. En definitiva, tiene que dar origen al “sí mismo” como el modo de adquirir la identidad que se adapte al sistema reproductivista. El individuo se constituye en la medida en que por autoconservación y búsqueda del sí mismo, se transforma en “otro”. Ese el carácter violento de la autoconservación. Para entender la formación del sí mismo y su conexión funcional en el sistema burgués, es que desarrollan el relato de Odiseo.

III. Represión y engaño

El relato de Odiseo les permite encontrar numerosos puntos de contactos con la mitología subyacente al proyecto de la Ilustración para la formación de la subjetividad. Sin duda, uno de los que resulta más paradójico y que atañe a nuestra tesis directamente, es aquel que relaciona el placer y el trabajo como planos escindidos en el sujeto.

En la secuencia de las sirenas por ejemplo, Odiseo debe evadir su canto (anularse como lo hacen sus compañeros, tapándose los oídos con cera); o atarse, pudiendo disfrutar del coro de las sirenas sin perderse en ellas, sin liberar su voluntad al goce total. O sea, se trata del puritanismo burgués, quien frente al placer y el trabajo disfruta del primero, pero elige lo segundo. Las sirenas son el arte que lejos de ser un goce activo pasa a ser contemplativo, sobre el que el sujeto tiene que tomar distancia y disfrutar desde la mirada y la pasividad (la fruición burguesa). Esa neutralización e incorporación de lo reprimido (o complejización de lo reprimido) es uno de los componentes sustanciales que el sujeto moderno debe adquirir. El dolor con que las cuerdas aprisionan a Odiseo, como sus gritos desesperados son la patencia de la violencia ejercida contra sus propias pasiones y deseos.

Comparemos sin más, la fuerza constitutiva del sujeto burgués que logra dominar su naturaleza evitando perderse y controlando su fruición, con el yo poético de Ortiz, que justamente, va en busca de la pérdida para reencontrarse de otro modo consigo mismo. Y para ello, a diferencia de la contención de Odiseo, se deja llevar y absorber por el río. Entonces, también Ortiz nos habla de un sujeto alienado, pero que lejos de dominarse, busca desarticular su disciplina. Es en ese camino para el que se preparan sus sentidos, donde siente la fuerza de la naturaleza en una instancia en la que ya no está el temor. La ausencia del temor y el vínculo afectivo con la otredad, es la clave de ese ser inscripto en el yo poético de Ortiz.

Curiosamente, Odiseo pasa por los innumerables obstáculos que desvían su atención, haciendo que el sí mismo, se pierda también. Pero el carácter de Odiseo es mantenerse en su camino, volverse unidad allí donde se

presenta la diversidad que niega esa unidad. Esta es otra paradoja sustancial sobre la que se asienta la subjetividad. Se trata de mantenerse integrado en la identidad endógena, antes que transmutarse en la diversidad exógena. Diríamos, siguiendo a Ortiz, no hay río que seduzca a Odiseo.

¿Por qué Odiseo actúa de ese modo? Porque se sacrifica a sí mismo renunciando su tiempo vital por un tiempo proyectado, en pos de la autoconservación donde lo que finalmente debe conservarse, se pierde. Odiseo es astuto, pero no lo suficiente para entender que no hay ganancias en este proceso. Al igual que la subjetividad burguesa se olvida y se ilusiona con lo que se queda, pensando que eso no es consecuencia de ninguna pérdida: “El mismo Odiseo es un sacrificio: el sí mismo que continuamente se vence a sí mismo y de este modo, pierde la vida que gana y que ya sólo recuerda como peripecia” (Ibidem, p. 108). Y tal vez, esa sea una de las claves de J. L. Ortiz también, el poeta que no podía decir cuánto había vivido. Más bien poco, sostendría. Y claro, una vida que no fuese peripecia para ser recordada, parece no ser vida. Y, sin embargo, hay una elección de carácter estético, político y existencial: no vivir, si vivir es proyecto; no vivir, si vivir es transformar ganancia en recuerdo. Ortiz con su propuesta prefiere la seducción del río en contra de toda autoconservación y por una entrega a una subjetividad no burguesa.

Consecuentemente con lo suyo, Odiseo es quien intenta diferir el espacio mitológico con la temporalidad. La espacialidad está asociada a las regulaciones primitivas y mágicas de las que se quiere liberar, y la temporalidad es el modo de tomar distancia de esa espacialidad mediante el artilugio del progreso. En efecto, en el sustrato cognitivo del sujeto queda como forma de saber que lo pasado es evocado en tanto experiencia superada y el espacio presente es lo que asedia al sí mismo que mantiene su unidad, unidad que se logra en la misma temporalidad al proyectarse como futuro. Confiar en el futuro, ser optimista de esta larga carrera de renunciadas para un logro que se promete venir. Esta puesta utópica que sacrifica el presente y entierra el pasado, es algo que ya hemos hablado un poco y que luego desarrollaremos más adelante.

Sin embargo, este no es el único modo en que Odiseo elude el mundo de la divinidad. Para Adorno y Horkheimer, la astucia de Odiseo es lo que permite mantener esa unidad ante la diversidad y el asedio de los dioses que reclaman que se ajuste a las leyes divinas que lo conectan con la naturaleza. Lo que se ve, según sus análisis, es que Odiseo utiliza sus artimañas para evitar el sacrificio de sí y mantener el sí. En efecto, la ley divina exige para su cumplimiento el sacrificio de la vivencia y existencia, lo que significa someterse a la heterogeneidad. Odiseo, sin embargo, es capaz de sortear ese problema haciendo del carácter místico de la Ley y sus propiedades, una parodia sin contenido ¿De qué modo? Representándola, actuando la Ley, haciendo que despliegue su vigencia, motorizándola hacia los niveles puramente formales y técnicos, escenificados, con su ceremonial vacío. Con esto, no tiene necesidad de cuestionarla. De este modo, la razón subjetiva nihiliza lo sagrado y se sustrae de él. La violencia del sacrificio es invertida y devuelta como razón poderosa individual que se violenta con lo que liga a lo universal.

Más complejo aún, esa resistencia al sacrificio social que reinstala la red simbólica al universal mítico, es inversamente proporcional a la atracción que genera el sacrificio del sí mismo en pos de mantenerse expresado simbólicamente en la producción material. En otras palabras, la ideología burguesa rechaza el sacrificio del sí mismo para lo incomprensible universal y social, pero vehiculiza esta práctica para el sacrificio del sí mismo para la formación de la unidad que se ve repetida en la cadena material y por eso es comprensiblemente racional.

Así que el sujeto moderno es la inversión del sacrificio, violencia del sí para sí que reproduce el capitalismo y que resguarda la célula irracional dentro del caparazón de racionalidad. Pero incluso, lo que exige de sacrificio de sí mismo es mucho más de lo que puede ofrecer, pues los innumerables productos materiales siempre están un paso atrás de lograr la conformación libidinal del sujeto. Y eso sería el nuevo estado civilizatorio programado por la Ilustración. Odiseo se sacrifica al poner al sí mismo que vence al sí mismo, perdiendo lo que gana y transformando la experiencia en recuerdo.

Pero esto se logra a través de una lógica especial, la astucia típica de Odiseo: una astucia que lejos de generarle riqueza, es más bien una astucia mutiladora, una astucia que surge de la violencia hacia sí, y que se proyecta a través del tiempo en saber debilitado. Esta es la única vía posible de salvación y siguiendo la línea de *Dialéctica de la Ilustración*, la única en que puede definir la inteligencia adaptativa del sujeto moderno. En tanto tenga que luchar con fuerzas que le sean superiores en tamaño y poder, Odiseo debe representar el papel del buen obediente disciplinando sus emociones y deseos; y por otro lado, tratar de encontrar dónde está el modo en que a través de una cierta fisura o desliz sistémico pueda sobrevivir. Su pensamiento deviene algo débil y simple: encontrar la excepción (el error o anomalía de una totalidad).

En definitiva, debe hallar el error, lo no contenido en la ley de las divinidades que le permita que su ser transgreda el castigo. Del mismo modo, la sobriedad burguesa contiene los deseos que ya nunca pueden estar al dominio del pensamiento y toda ritualidad debe continuarse en el orden de un protocolo. Porque el sujeto burgués, en definitiva, no busca hallarse en la animación de la naturaleza, sino que construye su dominio en una naturaleza “desanimada”. El primero supondría la búsqueda de una felicidad total, universal e indivisa, a la que renuncia. Por lo contrario, acepta incorporarse dentro de las fuerzas superiores del mercado y flujo de bienes, tratando de hallar la regla que resulte de una excepción a partir de la cual encuentre su fortuna.

Todo eso explica la figura sobre la que arma la “curación” del ser del poema visto de Ortiz. Pero también, su uso de figuras mitológicas tiene una función particular. Porque no son figuras que representen un momento anterior a la historia humana. Son figuras sin historia, o mejor, fuera de la historia. Está claro que busca una correspondencia que pueda saltar el problema de cómo responder ante esta experiencia del “ser” transformado a “sujeto” como experiencia originaria ilustrada y anuncio de la modernidad tecnológica en un momento del capitalismo tardío cuando parece que la renuncia ya es inexorable. Por ejemplo, en el largo poema “El Guaileguay”, quiere devolver la jerarquía a las antiguas divinidades; aunque no se trata de cualquier figura mitológica como dijimos, y su aparición resulte un tanto artificiosa; pues se trata

más bien de la reconstitución de un escenario sugerido y producido como dibujos¹⁸:

“Y así quería volver a la memoria de un antiquísimo eliseo,
de qué nubes y rocíos del destino?
y en el aire al punto se inscribían
para unas sílfides, quizás, parecidas a falenas
sobre el suicidio del mediodía...
se inscribían, miniadamente, unos dibujos de sonidos,
divididos, a su vez, hasta lo inverosímil,
y paralelos a su nostalgia...
picaban, luego, sin subir, unas frases imposibles,
o se hilaban, se dijera, en el sentido de una brisa que no había...
en tanto que de los limbos la soledad, la soledad que esperaba,
infería, abismadamente, una a manera de punzadas, no?
Y los libraba, dulcemente, al precipicio,
Con unas almas de úes...

(Fragmento de “El Gualeguay”, Ortiz, 1996, pp. 661-748)

Las referencias a la mitología se encuentran en esas palabras “eliseo”, “sílfides”, “limbos”. O sea, están presentes en sus poemas, donde la subjetividad está puesta en la pregunta o en el “quizás”. Así que lo que se hace acá es traer esas imágenes que se mezclan con la descripción del río presente, para que resuene el río y para que se evoque ese recuerdo perdido (recuerdo que tiene que ver con el paraíso, con el lugar de los justos). Y esas sílfides, comparadas con mariposas, están para que las mariposas sean descubiertas, y las mariposas a su vez, las señalen. Se crea una clara correspondencia. En este punto, podríamos pensar que es la naturaleza la que arma anímicamente la causa de esta sugerencia poética. Pero el artificio está a la vista cuando se denota “unos dibujos de sonidos”. Entonces es un trabajo creativo de aproximación y mezcla de sentidos. La sinestesia se tensiona, porque no es una mezcla conciliada, sino en oposición. Esto surge porque lo visual se quiere

¹⁸ Una lectura posible de este extracto, es pensar que más que una escena o situación, lo que se describe es una especie de dibujo o ilustración (hay quien quiere pensar que se trata de una acuarela). No nos parece muy lejano esto con su primigenia actividad artística: Ortiz fue un sutil ilustrador que incluso, antes de ir a Buenos Aires para estudiar filosofía y letras muy joven, fue invitado a continuar y desarrollar sus trabajos de dibujo a Italia. Y sabemos que esta exploración de la pintura y también de la escultura lo acompañó toda la vida, tanto como su poesía.

confundir con lo auditivo, en la tensión de que un sonido no se pueda dibujar. Son regímenes de sensibilidad cualitativamente diferentes. Excepto, y acá es la puesta artificiosa máximo del poeta, es que es un poema, como muchos de los de su último período, donde se aleja más de la oralidad y se incorpora más profundamente al proceso técnico de escritura.

En cuanto al artificio estético, la sinestesia está presente en el picar, en las frases imposibles, en las úes. Esa congregación de percepciones en tensión, no son más que formas de desarticulación del sujeto en pos de dejar surgir, en el límite (en el abismo), el recurso que del otro lado está lo que nunca debía estar del otro lado. Pero la modernidad que nos caracteriza *Dialéctica de la Ilustración* no permite “perderse” de este modo. Por el contrario, se renuncia a esto y se abandona en el mercado. El juego es el juego de la unidad del sujeto en tanto renuncia para la autoconservación. El poema al contrario, señala un intento de un cómo. Queremos ser claro acá. Decimos que siempre es un cómo y casi nunca es un qué. Tal parece que ese sería el gesto: una serie de puestas ceremoniales inacabadas, persistiendo. Ya retomaremos esto y nos daremos cuenta de su alcance.

Volvemos entonces al concepto de autoconservación que resulta como ley o principio del sujeto desde la Ilustración, principio que relaciona la subjetividad con los mecanismos del saber que operan en la ciencia misma (para Adorno y Horkheimer, la ciencia es parte y sustancia de la subjetividad). Como afirman, la autoconservación es el principio constitutivo de la ciencia, aun cuando se dedujera de forma idealista; pues el yo en tanto unidad sintética de la apercepción (Kant) es el producto y condición de la existencia material. El sujeto en la medida que debe cuidar de sí mismo desarrolla el yo como la instancia de previsión y síntesis reflexiva que varía según las condiciones materiales y de producción en las que esté y que hereda a través de las generaciones como mecanismo adaptativo.

Sobre este último punto no es inocente cómo funciona la industria cultural, dado que lo que el esquema kantiano consideraba que los sujetos realicen, estableciendo la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, lo hace directamente la industria, de modo que el consumidor ya no tenga nada

que clasificar que no haya sido anticipado por la inmensa cantidad de datos de control. De este modo, Adorno y Horkheimer pueden relacionar subjetividad, pensamiento científico y clase social históricamente determinada.

La subjetividad entonces, tendría su culminación luego de haber introyectado cada una de las categorías que la Ilustración ha forjado para su formación. Logra establecer no sólo a la naturaleza para su dominio, la razón instrumental, sino que establece además, toda la serie de mediaciones que no son más que las extensiones de esta subjetividad aplicada a lo social. Se trata de una racionalidad técnica que es la versión aplicada de la administración, de las maquinarias y la distribución de la razón instrumental. Y esto sobre todo en el nivel libidinal.

IV. Libido

Este es un punto importantísimo. Lo que surge a nivel de la libido en el apogeo de la razón instrumental, es el principio de la decepción:

La industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete. La letra sobre el placer, emitida por la acción y la escenificación, es prorrogada indefinidamente: la promesa en la que consiste, en último término, el espectáculo deja entender maliciosamente que no se llega jamás a la cosa misma, que el huésped debe contentarse con la lectura de la carta de menús (ibídem, p. 184)

Digamos que opera el mismo dispositivo que ya señalamos: la proyección al futuro de una felicidad que nunca llega, pero sobre la que mantiene el ánimo optimista. Peor aún, cuando cierra el ciclo de la promesa, la decepción es suspendida por una nueva promesa. Y eso explica la expectativa de los nuevos productos, más desarrollados, más sofisticados, segmentados incluso por los targets, pero que vendrían a proporcionar ese faltante. Y lo hacen, pero sigue la falta. La noción burguesa de deseo, en tanto falta, es lo que se está haciendo referencia acá, y claro, es lo que hace que se potencie la ilusión de progreso mismo. De todos modos, el conflicto libidinal se sigue sin resolver.

Y por lo contrario, se esperaría que el arte sea lo que debiera salvar esta situación. Pero esa salvación era posible en la obra de arte aurática a partir del efecto de sublimación:

Tampoco las obras de arte consistían en exhibiciones sexuales. Pero, al representar la privación como algo negativo, revocaban, por así decir, la mortificación del instinto y salvaban –mediatizado- lo que había sido negado. Tal es el secreto de la sublimación estética: representar la plenitud a través de su misma negación. La industria cultural, al contrario, no sublima, reprime (...) Las obras de arte son ascéticas y sin pudor (...) La producción en serie del sexo opera automáticamente su represión (Ibidem, p184)

¿Y ahora? ¿Cómo sería volver a escribir sobre el placer si este ya no está expresado en tanto sublimación, y peor aún en la actualidad que sólo puede ser decepción y represión? Entonces vienen las palabras de poeta:

“Yo adoro una mujer de aire.

La sentimos bastante como el aire,
brillante o secreta esencia, ah, de lo que nos tocaba;
alma del tiempo, sí, más allá de las formas,
sin forma siempre como el aire?

(Fragmento de “Yo adoro”, Ortiz, 1996, p. 321)

Todo poema es resultado de una puesta de lo sensible sobre el placer de la obra y la obra expresa el trabajo en forma de un placer, en el que hubo gasto y derroche. Eso lo sabemos. No puede nunca haber represión en la poiesis pues ella misma es la existencia inacabada del acontecimiento gozoso al que se espera y se transita en el placer. La cadencia, el ritmo, los cortes, el momento en que se tensiona por adelgazamiento de la frase; y la expansión por descomprensión en el verso que se sigue sin medida. La frase en el medio es el goce de otras que trabajan dando forma al placer. Y nuevamente, empezar en afirmación para terminar en pregunta. El sonido queda arriba, en el aire, por circunflexión. El poema se abre a la libido, le da cauces, la deja habitar, lo que también trabaja con el contenido.

El deseo no tiene forma, no tiene cuerpo, se enuncia como mujer porque el estado cultural al momento de esta escritura la idea de “libertad” concuerda

en femenino. Pero no está en juego acá la cuestión genérica. Bien mirado, nada de lo que el lenguaje enuncie establece una marca sobre los objetos donde ya hemos dicho antes, el “yo” se encuentra en su mínima presencia y espesura en Ortiz, sino que suspende en el mismo momento en que lo expresa ¿De qué modo? Estableciendo una pregunta final que parece una tímida afirmación, porque en verdad, no afirma y no pregunta, ni establece una pregunta retórica. Hace trastabillar el sistema enunciativo de aquello mismo que quiere significar. Lo aliviana y establece un juego de correspondencias entre la evanescencia del aire y el aligeramiento del enunciado, en el orden del deseo. Ya no se trata de una promesa, ni de una ulterioridad. Se trata de una proximidad (“la sentimos”) no privativa, inclasificable y aporética en nuestro lenguaje (“brillante o secreta esencia”). Una cercanía y lejanía a la vez. Ni reprimida, porque no se escapa ni promete venir; ni sublimada, puesto que está para ser tocada y sentida. Claramente exige una transformación del “yo” (eso es indudable y ese es el desafío)

“Cuando la mujer de aire se va,
No, no me digáis que las flores son flores y que la luz es luz,
Que la colina sube hacia la nube y la tarde baja hasta las aguas
Y que el anochecer viene de espejos por las lejanas islas, por las islas...
Ni menos me digáis, oh, no me digáis, que la luna de julio se ha entibiado entre las ramas...

No, no me digáis nada, que cuando la mujer de aire se va
el aire, el aire? es una asfixia oscura,
y hay manos, muchas manos, tendidas hacia nosotros desde otras sombras como raíces
invertidas...

Pero verdad que la mujer de aire siempre vuelve?
-Siempre regresa, sí, pero no basta adorarla porque ella es la libertad.”

(Fragmento de “Yo adoro”, Ortiz, 1996, p. 321)

En la segunda estrofa vuelva a desestabilizar el lenguaje, esta vez, invirtiendo el juego: aliviana la negación. Primero niega y luego enuncia lo que está negando. Así construye un escenario que se presenta difuminado por esa misma negación que lo antecede; pero que además va al juego de un “yo” que va construyendo el “tú”. Y una negación no negativa va en correspondencia con

ese yo que configura su interlocutor, que le da presencia de a poco mientras va quitándose de la escena. Y lo hace conforme al mismo progreso con el que señala en el poema la ida de la mujer del aire (“cuando la mujer de aire se va”). En el medio, de golpe, el paisaje se vuelve sofocante (“asfixia oscura”) y es porque le sigue una nueva alegoría: “y hay manos, muchas manos, tendidas hacia nosotros desde otras sombras como raíces invertidas”. Entonces sabemos de qué se trata. Ya presentimos que esa que va y viene, centro del deseo y adoración, que equilibra la cuenta, eterno retorno que marca los ciclos de la humanidad, toma figura. Pero sin el “yo”. Ahora el “tú” responde desde la afirmación y la voluntad: “Siempre regresa, sí, pero no basta adorarla porque ella es la libertad”.

A diferencia de lo que la industria cultural establece como deseo, no necesita tomar lugar de materia. La industria cultural procede de manera inversa: pone en la materia la carga faltante y espera que sea la obtención de la materia, la que complete la falta. En el poema, el deseo no es materia, no es una falta pues siempre está; no hay que buscarlo porque siempre vuelve, ni siquiera le es necesario su culto. El poema apunta a la potencia inscrita en el deseo y no en la falta, en la positividad y no en la negatividad. Como ya dijimos, no se trata de represión del arte postaurático, ni de la sublimación del arte aurático. El poeta lo compara como en tantos poemas, con la brisa fresca de la tarde, la felicidad evanescente de la vuelta del trabajo, justo antes del anochecer, cuando al llegar al rancho pobre que ya hemos visto, aparecen las manos suplicantes y el medio se tiñe de tristeza. Pero el eterno retorno de la tarde vuelve. No se necesita el optimismo evasivo, ni el pesimismo determinante. Ortiz hace poesía evitando ambas actitudes.

Recordemos:

Si nuestro amor fuera el de la penumbra lenta sobre estos campos...
No sería tan sólo una infinita brisa oscura sobre algunas frentes abatidas,
ni un pétalo más del fuego pobre frente al rancho perdido:
otra estrella primera para la pura fe que miraría recién,
y los fuegos, los alegres fuegos, a pesar de las leguas, se entenderían en la noche...

(Fragmento de “Aquel anochecer cálido de otoño...”, Ortiz, 1996, p. 388)

V. El programa

Se puede ver claramente que la poesía de Ortiz, en ese dudar, preguntarse y finalmente pensar lo que la naturaleza le “dice” y a su vez, en ese desarticularse en tanto sujeto, se aproxima al programa de la primera Teoría Crítica. Ahora, ¿de qué manera establece propuestas? Allí, podemos ver un claro disenso. No nos parece aleatorio que en su viaje a Buenos Aires para estudiar filosofía y letras, para encontrarse con la poesía de Florida y la de Boedo, haya sentido que la de Tuñón le haya parecido demasiado altisonante a su perspectiva. O que no le haya seducido la propuesta de su amiga anarquista Salvadora Onrubia para que se una a la causa o trabaje en el diario *Crítica* luego de publicar en *La Vanguardia*. Nada de esto estaba encuadrado en su inflexión de ideas; y por lo contrario, haya preferido volver hacia su provincia para cultivar otro modo de unir la estética y la política. Será necesario que podamos ver algunas alternativas que propone la Teoría Crítica y por qué Ortiz irá por otro derrotero.

Básicamente, entendemos que desde la Teoría Crítica que estamos tomando no se puede evitar la violencia como elemento central a pensar respecto de las injusticias y diferencias que genera el capitalismo tardío. Ya sea que esta se introyecte disciplinariamente en la subjetividad a modo de un yo muy particular, ese yo moderno de Odiseo, o socialmente se disemine como realidad en la infraestructura social tanto como en la superestructura de los bienes culturales.

Pero también la violencia debe ser repensada pues el lugar en que la modernidad y el ascenso de la burguesía le habían otorgado en el orden moral, la ubicaba directamente en la línea del mal. Y por supuesto, la violencia es monopolizada históricamente por las instituciones que se articulan con el Estado, y todo otro gesto, implicaba un quiebre mismo de las estructuras de poder: el modo de organización parlamentaria, democrática burguesa o liberal, supone una circunscripción de la violencia en el orden de la moral en términos negativos.

Allí volvemos sobre Benjamin que hace su crítica para reconsiderarla en una influencia que se podría rastrear desde Nietzsche hasta Sorel y Schmitt. La violencia no sería mala o buena de por sí, a menos que se la reduzca y se la expropie de las posibilidades de acción de las clases populares a quienes realmente se les teme. Erradicarlos de la violencia y mantener el monopolio de la violencia en las normas jurídicas es uno de los aspectos de su control e instrumentalización.

Ahora bien, el análisis de la violencia implica considerar que este proceso de encapsulamiento y moralización de la misma en términos de buena y mala conciencia, en términos de lo políticamente correcto o incorrecto si se quiere, es una de las cuestiones que debería de desarticularse. Benjamin en "Para una crítica de la violencia" (1991), las pensó en su largo y discutido trabajo y que si bien, corresponde a un momento temprano de su obra y posteriormente tenga otros desplazamientos, debido a su importancia y pertinencia a la diferencia que queremos señalar en esto particular con Ortiz, habremos de tener en cuenta ahora.

Al analizar las normas jurídicas, Benjamin encuentra que una contradicción insalvable las sustenta: provienen de una violencia que les da su sentido y expulsan toda violencia que pudieran erosionar su reinado. Sin embargo, el derecho debe consentir, en función de su propio resguardo, la legalidad de cierta violencia a pesar suyo. De los varios ejemplos que da, le interesa fundamentalmente el derecho de huelga. Este se encontraría en contradicción objetiva al romper con el derecho y ganar un nuevo derecho; pero previsto por el antiguo derecho. Se trataría de una cierta reserva o capacidad del derecho para anularse. Considerado esto ¿existe una violencia pura que no pueda ser juzgada en términos del bien y del mal, pues hasta el orden de la moral le es indiferente? ¿Una violencia que libere, expíe, purifique?

Encuentra en primer lugar que el derecho posee una doble inscripción: la de haberse fundado y surgido de una forma violenta contra todo derecho, y por lo mismo, constitutivo del poder (la violencia mítica, la que vierte sangre, la impura); y la de mantenerse, conservarse, reasegurarse y coaccionar frente a cualquier otra pretensión de querer derribarlo. Sin embargo, a esto se le opone

otra violencia en una instancia previa, pura e inmediata: la violencia divina (destructora, pura y purificadora, que derriba todo derecho y es fulminante). Es la violencia revolucionaria y es la que se puede invocar en nombre de los derechos del proletario, en tanto es violencia sobre toda vida en nombre de lo viviente.

Esta violencia es la que puede desatar la acción revolucionaria, pues invoca no la vida, sino la vida justa en tanto reivindicación del viviente; ya que no se trata de existencia nuda viviente, sino existencia justa (las otras violencias deberían ser rechazadas en la medida en que reproducen el círculo mítico del derecho). Esta es la violencia divina y la que dice "llama a reinar". Mientras el uso de esta no sea posible, pues no están dadas las condiciones para su invocación (y cuando surja será en cualquier momento, como el advenimiento, como la llegada del mesías), entonces la realidad estará atravesada por la violencia fundadora y conservadora, la mítica (o sea el poder). Y podrá verse el accionar de esta última a través de los rastros, huellas, documentos de barbarie, que incluso encuentran su expresión en los bienes culturales en general, y en el arte en particular.

Si bien más adelante volveremos sobre este tema en otra de las inflexiones de la poética de Ortiz, queremos señalar este punto ahora porque la respuesta en este particular de la subjetividad, el poeta difiere en términos que no nos parece menor. Puesto que de la poesía de Ortiz no se deduce la idea de un sacrificio catártico del sujeto, ni la necesidad de construir desde una cierta violencia legitimada el quiebre del autodisciplinamiento del yo (ni lo niega ni lo sostiene). El programa de Ortiz difiere aquí, porque el yo de su poesía expresa un no-yo originario.

Voy a señalar dos elementos de los cuales se hace cargo cuando se le ha preguntado sobre su trabajo (1978)¹⁹. Uno es que nos dice claramente que sus intentos por nombrar aquello que se muestra corresponde a nombres que más que nada ha escuchado de otras "voces", siendo esas otras voces lo que se perciben desde un yo pequeño ("Todas las cosas decían algo, querían decir

19 Extraído de la entrevista de Alicia Dujovne Ortiz del domingo 16 de abril de 1978 en la sección cultural del diario *La opinión*, pp.1 a 4)

algo. Había/ que tener el oído atento u otro oído fino, muy fino, que/ debía aparecer” poema “El Gualeguay”). Así es que si bien muestra la barbarie y violencia inscripta en las cosas, evita la misma como modo de política estética.

Otro elemento que lo diferencia, bien puede ser una anécdota. Pero creemos que en este camino hay mucho aún que trabajar. Ya hemos señalado que quien le ofrece trabajo en Buenos Aires, es la conocida militante Salvadora Dalmira Onrubia que lideraba el movimiento anarquista, y alguien que de alguna manera compartió con Ortiz el paisaje y la creatividad literaria en la misma época y en la misma escuela, en Gualeguay (Escales, 2019). Aún no sabemos demasiado de la suerte de esa relación que implicó la primera publicación de Ortiz en Buenos Aires cuando muy joven. Pero lo cierto es que Onrubia bien podía encarnar el ideal ascético de la lucha revolucionaria reivindicando la violencia para los oprimidos. Nuestra Sorel en algún punto, en energía, activismo y fuerza ilocutiva. Sin embargo, el poeta decide volver y quedarse en Gualeguay para cultivar otro sendero. Casi como una alternativa a lo que va a ser el derrotero de esta activista feminista y anarquista que posteriormente se casará con Natalio Botana. Creemos que el no a González Tuñón, como el no a Onrubia, es una arriesgada apuesta intelectual por un cierto posicionamiento estético y político en el que evita ese trazado de la violencia tan clara en los movimientos marxistas de la época.

VI. Sufrir

Siempre en esta línea de qué hacer con la violencia -cuestión medular en torno a la época en que transitan- hay de parte de Adorno (2004, 1984) un planteo interesante: la experiencia del sufrimiento.

En primer lugar, hay que señalar que para Adorno la diferencia entre cuerpo y espíritu, es cultural y no esencial. Tiene que ver con la experiencia y el patrón de saberes. La noción de un espíritu autónomo e independiente del cuerpo era para él un largo aprendizaje de separación negando lo que de por sí, le es propio. ¿Y esto por qué? Porque el espíritu es impulso del cuerpo, elaborado, y en esa elaboración o modificación, el espíritu puede negar su

origen como claramente acontece en el proyecto Ilustrado. Todo lo que es placentero o displacentero tiene su correlación física en el orden de lo sensible de una tamaña complejidad que inclusive, comprende áreas que resultan incognoscibles. De la mixtura sensible que el cuerpo recibe o provoca, se desprende una serie de datos seleccionados que son racionalizados a modos de argumentos de un espíritu que pareciera manejarse autónomamente, olvidando que las ideas son pálidas copias de impresiones. El conocimiento en definitiva, recuerda al cuerpo negativamente; y en algún punto sigue al arte que niega lo real mismo que afirma.

Por lo tanto, frente a la dialéctica idealista que se basa en restituir al sujeto la hegemonía, la dialéctica materialista que aspira Adorno, pone en prioridad el objeto mediante la desespiritualización del cuerpo. Ahora, como la autorreflexión de la conciencia fue adquirida mediante la negación del cuerpo, se entiende que desde allí no se puede lograr nada más que la reproducción de lo que se quiere evitar. Por más que se quiera pensar en el cuerpo, el cuerpo aparece espiritualizado, constituyendo una unidad con el sujeto y generando mecanismos de identidad que, como hemos visto antes, cosifican. Es que lo que se ha renunciado es a la alteridad que igualmente está inscripta, aunque olvidada.

Habría entonces una primera violencia: la del olvido o sacrificio de la alteridad. Esta renuncia a la componente somática del conocimiento, es funcional a la lógica de la autoconservación. Como ya señalamos antes, la lógica de la autoconservación –principal dispositivo del proyecto ilustrado- da como resultado la subjetividad, donde el yo reprime la felicidad total que es heterogénea frente a esta lógica homogénea. Esa represión de la felicidad total es el costo que el yo paga para evitar la presencia del sufrimiento.

Es entonces ahí, donde aparece una segunda violencia. Dado que el sufrimiento es físico, y no hay conquista total sobre él, nos anuncia todo el tiempo que sigue allí y por lo mismo, nos recuerda la originaria visceralidad de la que proviene el conocimiento que poseemos. Se infiltra al pensamiento mediante el gusto o disgusto, y provoca las discusiones filosóficas que intentan cerrar las aporías existentes. Pero también, hace actuar y señala que el dolor

es absurdo y que en lugar de reprimir la alteridad, lo que se debe hacer es modificar las condiciones en que se produce el dolor como un camino hacia la felicidad total.

Se puede ver claramente la tensión en la que se encuentra el yo subjetivado entre los dos tipos de violencia. Por un lado, su modo de conocer es somático, buscando primeramente reprimir y ocultar la alteridad que el cuerpo exógeno a través del dolor le provoca. Pero por el otro, hay un grado de insatisfacción que aunque sea una intelectualización mediada por el mismo cuerpo, implica la reflexión sobre lo absurdo del dolor y de las condiciones que lo provocan. El único tipo de pensamiento capaz de poder vérselas con esta situación es la dialéctica pues piensa desde la alteridad y libre del dominio del sujeto y la autoconservación; y es materialista porque prioriza el objeto material corpóreo. De este modo, la praxis transformadora a la que se quiere llegar es un punto de convergencia entre el cuerpo y la crítica.

Esto en “Fui al río” es clave, porque allí se conjuga el dolor inicial del cuerpo somatizado en angustia como consecuencia de un sujeto dualizado (parte expuesta, parte reprimida) y tensionado frente al yo y la naturaleza, para finalmente concluir en la felicidad que propone utópicamente el arte (la felicidad de lo real que esconde el arte y que expresa el poema) cuando se abre a resolución el conflicto.

Cuando decimos que la poesía de Ortiz es dialéctica, estamos pensando en estos términos. Y podemos ver además por qué es fácil rastrear esa alteridad: porque no tiene problemas en que sea la alteridad la que descomponga la constitución de cualquier voz que quiera erigirse en subjetividad y finalmente, porque ni siquiera se espera que se resuelva en los términos del poema. Más bien queda expuesta en forma desnuda, aguardando la recogida de un “nosotros”, antes que de un “yo”; y de un “vosotros” también, que implica toda una extrañeza en el uso del español rioplatense. Curiosidad de este término que señala una pluralidad en un presente de enunciación implícito, una cercanía; pero también una distancia de respeto, de mediación y de respetuosamente mantener los lugares efectivos de la comunicación comunitaria (y ya se ve el papel constante de las preguntas y las intervenciones

en sus poesías; pues siempre hay otro u otros presentes en ellas, cuestión que retomaremos).

Porque este trabajo no es individual, sino comunitario. El individuo no puede vérselas solo con la resolución del sufrimiento ya que no se trata de un reforzamiento de la subjetividad moderna:

La abolición del sufrimiento o su alivio hasta un grado que no se puede anticipar teóricamente, al que no se puede poner ningún límite, no es cosa del individuo que siente el sufrimiento, sino sólo de la especie a la que sigue perteneciendo aun cuando subjetivamente se emancipa de ella y objetivamente es empujado a la soledad absoluta de un objeto desamparado (Adorno; 1984: 204)

El no atender a esta condición primaria del sujeto, explicaría el fracaso de la experiencia marxista en la ex URSS. El materialismo se habría olvidado respecto del encierro de la conciencia en el sujeto por siglos, lo que implica como continuidad el encierro de la experiencia marxista a un proceso de igual autonomía. El resultado habría sido otro si junto con la intención de eliminar las condiciones que provocan el sufrimiento, se hubiese trabajado en desactivar los mecanismos de autorregulación que ha diferenciado el espíritu y el cuerpo, si se hubiese pensado en función de la alteridad y en el origen de los conocimientos en la conciencia; si en definitiva, se hubiese elaborado la crítica de la cosificación a través de la identidad. El marxismo clásico experimentado en la URSS habría seguido aherrojado a la conciencia en lugar de comprenderla y transformarla y esto porque volvió sobre la falsa separación. La conciencia es necesaria para reflejar al objeto, el objeto es necesario porque nos ubica en la alteridad y en la deuda de lo pensable, y la dialéctica es el modo en que en esta alteridad es posible al pensamiento, o sea, a su crítica. De ese modo se destruyen las ilusorias imágenes que como mitos seculares unen al proyecto ilustrado y al capitalismo.

Allí resurge la operación estética, si acaso permite mediante su misma acción emerger la totalidad en tanto absoluta alteridad, haciendo caer las reconciliaciones aparentes. De alguna manera, las prácticas culturales de las vanguardias tendieron a este punto, aunque Adorno no haya creído en ellas en la medida en que consideraba que más que hacer caer los mitos ilustrados, constituían nuevos tabúes. Y en este asunto Ortiz es clave, porque vacila todo

el tiempo entre gestos de vanguardias y momentos impresionistas o simbolistas, entre seguir sosteniendo un arte aurático o reciclarse en una nueva técnica postaurática. La vacilación de Ortiz es una discusión intelectual y filosófica respecto del arte a seguir, justamente porque tiene presente la experiencia soviética, porque tiene sus reparos y porque no quedó satisfecha su expectativa respecto de algunas experiencias cuando hizo ese viaje hacia los países socialistas en los 50. Esto, transferido a la esfera del arte, también es una práctica política central y crítica.

Es que no se trata de seguir una serie histórica de modernización y actualización. De lo que se trata es de producir teniendo que encontrarse en el punto intermedio en que la tensión perdure, único punto en que pudiera hacerse estallar lo que la obra propone y reclamar en definitiva, la lectura filosófica que elucide la verdad política inscripta en ella. Está claro que no se trata de una lectura complaciente que ponga en armonía al espíritu con la naturaleza como fin, sino de potenciar la visibilidad del débil lazo vincular entre lo que perdura y lo que acaba, dejando que emane el carácter reclamante.

Pero en la propuesta de Benjamin:

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro (2005, p. 21)

Vemos que ese instante de peligro en Ortiz, no se formula como recuerdo aunque este se haga presente iluminando el porvenir; sino más bien como imagen presente que se conjuga tensionadamente con el reclamo, y ese reclamo tiene su propia tradición y heridas no suturadas (en eso vuelven a aproximarse). Lo político en Ortiz surge allí, ante un momento de peligro donde la debilidad del vínculo está por desaparecer, donde el vínculo está próximo a cortarse, o donde el vínculo está en su momento de escisión porque lo que devenga, ya no será eso sino la razón separada del hombre. Podríamos decir con un cierto riesgo que, mientras en Benjamin se habla de una imagen que nos permite asir el recuerdo en el instante de peligro, en Ortiz, tenemos más

bien una escucha del momento que se une a una alteridad que define tanto para el “yo poético” como para ella, el peligro del presente.

Ahora se comprende su apelación a la literatura de Li Po –cuestión que discutiremos en el próximo apartado- y sus recursos impresionistas en momento postauráticos (usar un recurso ya antiguo, en forma de lenguaje nuevo).

Si, mis amigos, allí en esos rostros, está el rostro.
en medio del martirio, con la sonrisa última muchas veces,
algunos entrevieron y saludaron como un alba.
La poesía también fue, la poesía también es, un llamado en la noche,
tímido o firme, pero un llamado hacia ese rostro.
Acaso la belleza esté allí. Estamos seguros de que la belleza está allí.
En ese resplandor que casi vuelve imprecisos los rasgos.
Sin velos. Como la luz de las aguas y de las flores en un puro mediodía.
O como la del corazón que ha encontrado su centro.
Y las manos, ah, las manos que sufrieron las cadenas y sangraron, las manos,
son aquellas, sí, aquellas que allá tejen la guirnalda del sueño
a lo largo de la tierra en la casa común.
Veis los dedos ahora finos afiebrados en torno de los tallos y de los pétalos,
y de los pulsos precisos, y sobre las “páginas que defienden su blancura”,
y sobre los silencios, tantos silencios, que luego han de cantar?
Veis el gesto abierto hacia la colina que despierta como una novia o como una hija?
Veis el gesto desvelado sobre el paisaje de las infinitas respuestas
en la escala toda, relativa, del vértigo?
Pero veis sobre todo, pero sentís sobre todo,
que por las manos ahora fluye, recién fluye, la corriente,
la clara, la profunda corriente en que la criatura puede mirarse de veras y ver el infinito?

Sí, mis amigos, allí en esos rostros, está el rostro.
La belleza está allí, nuestra belleza.

(Fragmento “Sí, mis amigos, allí en esos rostros...”, Ortiz, 1996, p. 349)

Veamos más de cerca lo que nos dice “en esos rostros, está el rostro”.
Nuevamente, lo que ya hemos planteado antes, la presencia humana en la
falta, reclamando. Ahora bien, ya no se trata de la huella del pasado puesta en
el presente. Es la puesta del presente, en el tiempo eterno del pasado. Ortiz,
invierte la postulación. Las huellas son del presente dentro de una temporalidad
que las contenga. Y lo que hoy es el martirio, lo injusto, es huella de una
sonrisa que es señal de que el alba ha llegado. La poesía se convierte en
huella, indicios para llegar al encuentro del alba, aunque estemos en la noche.

La poesía aurática mostraba una belleza velada. Pero aquí lo que se
muestra es una belleza consumada, aunque oculta. Presentida. No requiere de

la contemplación para su reconocimiento, requiere de la aceptación de que se encuentra en el mismo sufrimiento, porque son las mismas manos que construyen ese lugar redentor.

Y luego, otra vez, las manos con las huellas del trabajo. Allí están exaltadas otras imágenes, allí está reivindicado el poema que llama en la noche para encontrar el alba y las manos en las que fluye la corriente. Este poema es una conjunción del encuentro entre cultura y técnica como fin y no como medio. Habla del trabajo artesanal del que Ortiz era partidario no sólo en la poesía, sino en la microescultura: hacer mundos como huellas del otro mundo. Microescultura, allí donde Ortiz se esforzaba en crear un paisaje dentro de una tiza o en el cabezal de un alfiler. La mirada rápida no lo ve, la mirada técnica se la pierde (la tiza es para escribir, el alfiler para unir), porque el arte es para él, una operación de desvío. Un desvío de su función para atender a otra función o para su curación: lo saca del lugar de objeto y medio, para ser un fin y lugar de extrañamiento.

El artista irá con la técnica como artesanía, oponiéndose a la técnica de la tecnología. Así el poeta, vuelve fin lo que era un medio. Si al nivel instrumental, la lengua, el estilete, el dibujo, se había trasladado a ser un medio; Ortiz, repone nuevamente el fin del medio. No hay sentido que dar. Lo que se ve en ese paisaje sobre una tiza, no es el paisaje, no es la tiza, es el asombro de su encuentro y el trabajo pacientemente realizado. Entonces, nos va quedando del hombre, de los sujetos, los rastros de formas sociales que se inscriben en la huella, aun en la huella de la técnica.

Queremos ser bien claros en esto: antes, en el arte aurático, o en la experiencia de la narración, vemos la huella del artesano en la obra misma, y desde esa misma huella, recuperamos los reclamos, antiguos sueños, felicidades por conseguir y que están proyectadas en las obras. Pero en Ortiz, post-aurático, aunque aún en una mínima cultural según hemos señalado, la operación se convierte en su inversa: el trabajo cultural sobre la lengua como sobre la tiza, como sobre la traducción, es para mostrar la huella que aún pervive de la antigua técnica artesanal que reclama los viejos hábitos que le eran propios: la paciencia distante de la ansiedad, el dulce aburrimiento frente

a la angustia del hastío, el producto infinito liberado de la productividad, el retorno temporal en oposición al tiempo continuo, el debilitamiento del yo contra las formas de individuación moderna. Y lo hace, porque tiene como meta que aquella voz perdida de la escucha, se oiga con su antiguo reclamo. No la va a resolver tan fácil, pero quiere que se sienta. Y es en ese querer y el cómo, lo que expone Ortiz. Digámoslo más fácil, la huella que señalaba Benjamin está en la obra; en Ortiz, está en el trabajo para producir la obra, la vieja y paciente técnica. La huella del primero se puede apreciar en la recepción y a través de una lectura crítica como la que realiza. La huella en el segundo está en el “hacer”, en la generación, que puede refractarse en la obra, seguro, pero más se ve en el proceso (ese carácter performativo se conecta muy bien con las vanguardias), en el artista como productor mientras está en el rol de productor.

Por eso la primera es más visible ante la obra terminada; y el segundo, es más visible porque la obra nunca está terminada. ¿Podemos señalar algo terminado en la larga poética de Ortiz, allí donde cada poema parece conectado a lo dicho y arma meandros hacia adelante? En cada trazo, se resignifica lo anterior; la sincronía recrea la diacronía; el sintagma reconstituye y reconfigura el paradigma. Quizás esto sea lo más filosófica y performativamente cercano a las vanguardias históricas de nuestro poeta; pero también esta sea su verdadera postura a la que llamó “piadosa”. Una técnica al servicio de un fin.

Aún así, también creemos que hay en lo suyo redención desde la lengua. Vamos a eso.

Capítulo 3:

La lengua de los hombres y las cosas

Era inevitable, tratándose de poesía y de Benjamin, que convocáramos el problema de la lengua que esta nos presenta, y que además, como las figuras de los poemas de Ortiz, tendrá mucho que ver con lo que se va a desarrollar en el próximo capítulo.

Si por un lado, sabemos por lo que hemos planteado hasta ahora, que la poesía orticiana establece dialécticamente la relación arte aurático y postaurático en la técnica aplicada al poema, naturaleza y cultura en la construcción del paisaje y también en el modo en que el trabajo es el vínculo que une en tensión, lo uno y lo otro; no menos complejo y filosóficamente pertinente resulta ser lo que nos plantea con la cuestión de la lengua.

En este nivel digamos que dos temas de Benjamin son sustanciales a su poesía. El de la lengua de los hombres y el de la traducción. El primero, porque apela a una concepción del lenguaje que se ha querido siempre relacionar con la propuesta orticiana y que deberíamos dilucidar aquí. Esto Benjamin lo expone en un texto de 1916 “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres en los humanos” (1991). El segundo, trabajado en “La tarea del traductor” en 1923, es el que parece haber llevado Ortiz al extremo de sus posibilidades. En este segundo caso, deberíamos también ver en qué medida se ajusta al mismo programa de Benjamin, o si lo excede y si se aparta.

Sin embargo, aun cuando consideremos en dos partes nuestra exposición de este tema tan caro a Benjamin, debemos tener en cuenta lo que señala Mendoza Solis (2013): “Mientras el escrito del 1916 está centrado principalmente en el proceso de decadencia, el texto sobre la traducción describe un proceso ascendente hacia la realización utópica” (p. 162). Y si bien, podemos anticipar que la concepción de la traducción ya está presente en 1916, es interesante que en el texto de 1923 se haga hincapié en su formulación teórica, a dar solidez a la posibilidad de esa realización (lo que no significa que para ese entonces, Benjamin no lo haya hecho). Nosotros, también dividiremos así, aprovechando dicha partición.

I. Nombrar

Entonces, siguiendo el primer trabajo, los puntos centrales iniciales que nos interesan podrían sintetizarse en los siguientes:

- 1) Toda actividad humana espiritual tiene un tipo de lenguaje (lenguaje musical por ejemplo), más allá de que también señala que “No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual” (Benjamin, 1991, p. 59).
- 2) El ser espiritual y el ser del lenguaje no son idénticos. Hay un abismo entre ellos.
- 3) Pero el lenguaje comunica el ser espiritual y el ser espiritual se comunica en el lenguaje
- 4) Lo que tenga de comunicable el ser espiritual, será lenguaje. Y el lenguaje es lo comunicable del ser espiritual (existe un abismo y un encuentro, entonces).
- 5) Lo comunicable del ser espiritual es su ser lingüístico y cuando comunica el lenguaje, comunica el ser lingüístico. Esto equivale a decir que cada lengua se comunica a sí misma, infinita y mágicamente en la lengua.

Así tenemos que en esta primera parte, existe una red comunicable en todas las expresiones espirituales y que el lenguaje se encontraría facultado o en condiciones de posibilitar. En eso estriba el privilegio del ser humano, ya que posee la capacidad de tener esa lengua. ¿Cómo lo podríamos pensar en el intento que hace Ortiz al tratar de ir hacia el encuentro de las cosas en su expresividad?

Callad flautas... aun eso que os suspende, increíblemente, casi
de la eternidad, por un hilo...
y todavía el hálito con que os decís y decís
al oído de las gramíneas...

(...)

Callad flautas... callad... por un instante, siquiera:

el silencio sin velos...

El silencio

que ha de llevar, quizás, algunos "ñandutfes"

de las deidades que se desvisten

sobre el tiempo...

y algo de la palidez que se devela, aquí,

de los macizos

y de las hojas, todavía...

El silencio... no el rumor... no...ni el zumbido

ni menos el latido...

(Fragmento de "Callad, callad", Ortiz, 1996, p.773)

El pedido inquietante por el silencio es un gesto primario para que las cosas puedan hablar, para hacer oídos a lo que tenga de comunicable en línea parecida al planteo benjaminiano del enmudecimiento. Podríamos pensar que se trata de pedir silencio al ruido actual, al presente, a la vida técnica que no deja escuchar lo que hay allí, en el rumor de las cosas. Sin embargo, va más lejos. Pide además, que sea un silencio que llegue hasta el habla mítica (las flautas) que también impide escuchar lo que las cosas tengan para decir. Y ahí se detiene. Porque lo que muestra es que eso que se oye, es silencio, silencio expresivo y evidente. Silencio desnudo, silencio pulcro, silencio transparente, y también, por qué no, difuso. El poema, en este punto cumple con la máxima de que no comunica nada más que el ser comunicable (diríamos: el ser espiritual del lenguaje es la sustancia de un poema).

Finalmente, el ser espiritual de las cosas siguiendo a Benjamin, aún se expresa en la cara exterior del lenguaje, en su silencio. Lo que tiene de comunicable es la frontera del lenguaje. Posiblemente ese gesto que se aproxima y diferencia respecto de la tesis de Benjamin, hace que tenga algo más que aportarnos (al menos eso parece), desde su poesía. Nos parece que

sigue la idea benjaminiana, pero avanza un paso más, a la escucha del fin del lenguaje ¿Y para qué se haría semejante experiencia poética? Creemos que es una preparación para lo que busca hacer después. Esto es algo que se explica mejor luego de abordar el siguiente tema que nos interesa del primer trabajo de Benjamin sobre el lenguaje.

Retomando, el otro aspecto importante a tener en cuenta es que las cosas poseen un lenguaje al igual que el ser humano. Pero las cosas no pueden hacer algo que sí hace el ser humano en la medida que conserva una falta: nombrar²⁰. De este modo se diferencian sustancialmente, estableciendo otro privilegio surgido de esa falta. El lenguaje del ser humano es nombrador, y las cosas, luego de la caída del lenguaje adánico, no hacen más que mantenerse mudas (ese es el escenario nostálgico también visto en el poema de Ortiz).

En esto, viene una lectura muy interesante que hace Benjamin y que para nosotros es fundamental: la cuestión de la revelación. Benjamin al referirse a la noción de revelación pone en oposición lo pronunciado y pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable. Plantea que, como error, se tiende a identificar (Benjamin, 1998-b pag. 65) el segundo, lo no pronunciado e impronunciable, con la entidad espiritual de las cosas. Sin embargo, a mayor espiritualidad, menor es su condición de ser no pronunciado e impronunciable hasta constituirse verdaderamente en pronunciable y pronunciado. Así es como se da en la Revelación y ejemplo de tal, es La Biblia. De hecho, sin revelar un contenido es revelación porque muestra su cualidad de poder pronunciar lo más espiritual. Sin embargo, no coincide exactamente con la operación estética de Ortiz. Veamos un poema y dilucidemos cómo podría operar con este planteo benjaminiano:

La tarde de verano es una fresca indecisa, gris, después de las lluvias.
Pero el jardín, ah, el jardín con la luz de las rosas, frágil y húmeda,
va dando la dulzura del tiempo, la secreta dulzura, irisada, del tiempo.

²⁰ "De todos los seres, el humano es el único que nombra a sus semejantes al ser el único que no fuera nombrado por Dios" (Benjamin, 1991, p. 68)

El momento dorado se abre y mira las flores.

Amigos, y los otros que no saben de la vida de los jardines, luego de las lluvias,
ni de los sentimientos de las horas a través de las rosas,
ni menos de las relaciones del cielo último con las criaturas que se empinan para recogerlo?

Amigos, y los otros, entre un agudo mundo de puñales?

(“La tarde de verano...”, Ortiz, 1996, p. 291)

Como se podrá ver en Ortiz, aquello que fue pronunciado y que se ha vuelto silencio porque ha perdido su entidad espiritual, vuelve con un nuevo lenguaje renovado, recuperando esa condición previa. Para ello, bordea lo cotidiano y natural (la tarde de verano, la lluvia, o el jardín), para unirlo en y a través del lenguaje en cualidades que quieren ser señaladas (¡mirad ahí!), la frescura indecisa, la humedad de la luz, y la apertura del alma con esa “ah” gozosa; y nuevamente, el “vosotros”, esa formulación que parece arcaica, que parece perderse en una fórmula de respeto y pluralidad que vuelve extraño el idioma para tal vez, llamar su atención. Es decir, trabaja puntillosamente sobre lo pronunciable, como abriendo el lenguaje para que aquello que se quería decir desde un principio pueda salir de su silencio (de lo tantas veces dicho y no por no dicho). Porque lo que hay de verdad aquí es que la modernidad silencia en la medida que invade todo de ruidos y de lamentos hasta no escuchar ninguno. Lo impronunciado es porque fue silenciado en la imponente máquina del ruido multiplicado infinitamente. Entonces, Ortiz le da un valor espiritual diferente, se hace cargo de que eso “impronunciado” deba ser iluminado, y por eso juega con las diferencias de relieve: primero el borde de lo pronunciable y desde ahí, lo impronunciado que deja de serlo para emerger revelado como en “Amigos...puñales?”.

Sin embargo, no se embarca para nuestra lectura, en una revelación como podría concluirse del programa benjaminiano. ¿Cómo es que ilumina sin revelar? La operación de Ortiz se queda en el matiz entre lo no-pronunciado y lo impronunciable, para generar un posible pronunciamiento. Su actitud se agota en la intención: establece una voluntad poética de apertura y queda directamente en la puerta. No quiere el yo poético avanzar sin el

acompañamiento del tú. Es una poesía social, porque reclama que la iluminación esté acompañada, socializada, discutida y reflexionada, cuestionada o dialogada entre varias voces²¹.

Por el otro lado, vuelve sobre la máxima: el poema solo muestra el ser espiritual del lenguaje en la medida en que no comunica, sino que es comunicación. La acción de revelación como posibilidad está dada, pero el retraimiento y arrobamiento se deben a la particular necesidad de compañía. No es una revelación religiosa, la que adolece de alguna manera de todo sujeto posible, no es una revelación desde un yo unificado y legitimado por el juego poético que se instala; es una revelación si es que hay un "Tú" que se sienta interpelado. Atendiendo a esa diferencia es que podemos relacionarlo con el programa de Benjamin.

Ahora bien, esto nos interroga en cuanto al por qué habría que operar de este modo. Consideramos que la poesía social de Ortiz responde desde la estética a un problema de claro corte político porque toma posición crítica respecto de los efectos de la modernidad. Y claro, ya no en el momento donde esta aparece en su crisis, sino en una caída más profunda. Ya existía para entonces una experiencia histórica respecto de lo que habían sido las revoluciones y de los inconvenientes que habían tenido que atravesar. Entonces, ya no tenemos un lenguaje que surja revelador sin más. Ahora, más humilde, lo que se puede pensar es una lengua que lleve y espere. Demasiada seguridad crítica también en el sector socialista trajo aparejada dificultades que no resolvieron el viejo problema entre el hombre, la distribución y lo que puede traer de la naturaleza. Hay una grieta nueva que la experiencia histórica no había previsto. Entonces, la mirada vuelve sobre las ruinas como Benjamin, sí,

²¹ En relación con la revelación, lo pronunciable y pronunciado es lo que le da su carácter (al revés a lo que se cree, dice Benjamin). Es revelación no porque se oculte, sino por su posibilidad de hacerse presente (luego se hará o no presente, sería otro paso u otro momento). Ortiz no se anima a tanto. Llega a mostrar sin revelar, en la medida que muestra una entrada de una posibilidad pendiente, pero no consigue ir más allá solo. Apela a esa conciencia comunitaria a la que interpela todo el tiempo, porque continuar solo, sería para él un acto de vanidad que su poética no quiere sostener (lo señala en sus entrevistas y sobre todo, se lo dice a Paco Urondo en su libro sobre la generación del 40). Como Moisés, la tierra prometida no es para él. Como si dudara de que ese camino que lleva su poética, permitiría finalmente abrir el silencio. En Ortiz, la vacilación casi que lo es todo.

pero sin la intrusión tan directa y segura que de allí podía obtenerse sobre las viejas deudas no saldadas. Ahora, la vuelta, mucho más atenta en este punto, es ir más despacio. Lo que cae o se aleja en Ortiz, es la seguridad intelectual de las vanguardias que puede ser embriagadora, pero también soberbia, y cuyas técnicas a veces utiliza, pero no se deja llevar por su energía. Ortiz es pesimista también, pero con extrema cautela.

II. Traducir

En el segundo trabajo que aquí nos ocupa “La tarea del traductor” (Benjamin, 1971) tenemos una vuelta al tema tratado antes, pero con algunas particularidades que debemos destacar. En primer lugar, hay dos hechos relevantes para nosotros: el sentido de la traducción y la tarea del traductor.

Respecto de la primera cuestión, toma posición enseguida:

De tal suerte, el arte también presupone aquella naturaleza física y espiritual; pero ninguna obra de arte presupone la atención del ser humano. Porque ningún poema está destinado al lector; ningún cuadro, a quien lo contempla; ninguna sinfonía, al auditorio (Ibidem, p. 127).

Lo cual significa que aunque esté implícito el ser humano en la obra –de hecho están sus huellas de la creación, está su espíritu, etc.- no es a él a quien se dirige. Por lo tanto, poco sentido tiene pensar una traducción que trate de establecer un mensaje entre un emisor y un destinatario; y quienes se tomen ese trabajo, harán básicamente un mal trabajo porque atentan contra el espíritu mismo de la obra (si la obra no quiere comunicar, la traducción no debe ser mediación entre la obra y su recepción).

“La traducción es ante todo una forma” (Ibidem, p. 128), que supone una ley inscrita en toda obra que la requiere: la traducibilidad. La traducibilidad de una obra es la posibilidad de sobrevivencia gracias a la traducción y la traducción debe ahí su existencia. Entonces, vemos que esta relación en la que se prescinde del proceso de comunicación en tanto medio, nuevamente lleva a la idea que lo que se muestra es lo comunicable, y que en la traducción es lo traducible.

Para entender este fenómeno, Benjamin amplía notablemente el campo. Toda obra original ya es traducción porque aún en un mismo idioma, los contextos de lectura y producción se alejan considerablemente. Aun así, si la obra dice algo de sí misma, es porque tiene la cualidad y ley que le permite traducirse. Si el traductor respeta esta máxima, entonces podrá satisfacer su objetivo. ¿Y cómo habría de respetarla? Atendiendo a que la cuestión se comprenda desde una esfera superior, el problema del lenguaje: “La traducción sirve pues, para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí”(Ibídem, p. 131). Así es como se une el planteo con el trabajo de 1916.

El parentesco entre dos idiomas “descansa en la circunstancia de que en cada una de ellos, en su totalidad, se pretende respectiva y precisamente idéntica cosa (...) en la lengua pura. Porque mientras todos los elementos singulares, las palabras, las frases, los contextos de las lenguas extranjeras, se excluyen entre sí, estas mismas lenguas se complementan mutuamente en sus intenciones” (Ibidem, p. 133). Y es esa intención la que se revela cuando se complementan por ejemplo, las diferentes maneras de designar una misma cosa. Por lo tanto, la cosa se enriquece en todas las designaciones (esto lo veíamos en el trabajo anterior con la sobred denominación generada por los lenguajes, ya que siempre es incompleto, con demasiada información y por el otro, siempre faltante). De este modo, la traducción se embarca en la misma perspectiva ya que acepta su carácter complementario, aceptando a su vez, el mismo objetivo final.

En resumen, Benjamin nos plantea que existe algo comunicable en el arte, que permite que pueda realizar la traducción. La traducción muestra la traducibilidad como posibilidad que tienen las obras. Nuevamente como en el concepto de revelación planteado anteriormente, existe esa cualidad en la obra, ya sea que se traduzca o no. Queda liberado a su futuro el que tal posibilidad se haga efectiva. Y la posibilidad de sobrevivencia de la obra (si depende de ser traducida) se encuentra siempre latente.

Al igual que el lenguaje de los hombres donde la traducción del espíritu de las cosas, su mudez implica un grado superior de lenguaje; en la traducción también nos encontraríamos en la misma situación. La traducción de una obra

sólo se consigue apelando a ese grado al que se aspira. ¿Y cómo se logra? Ahí es donde entra el trabajo del traductor. Ya no sería por tratar de trasladar o transmitir un mensaje al que hay que ser fiel, porque un poema, por ejemplo, no emite un mensaje sino el despliegue de la comunicación misma. Es la comunicabilidad en acción lo que hace que se generen innumerables mensajes.

Entonces, ¿a qué se debe ser fiel? Al principio de creación que es lo que a su vez se encuentra en el poema inicial. Este conserva la cualidad de su traducibilidad, y la traducción debe llevar adelante la creación que aquel tiene. Por eso es que el trabajo de traductor es un trabajo específico en el que se combina una cierta posición respecto del lenguaje y una cierta operación particular: hallar en la propia lengua el eco de la lengua extranjera, de modo tal de aspirar a un lenguaje superior de comunidad total (Ibidem, p. 137).

De este modo, son inútiles los dos valores que tradicionalmente tensionan la traducción como lo es la fidelidad o la libertad; esto es, o ser fiel al sentido literal, o permitirse la libertad de utilizar el lenguaje a gusto para comunicar lo que el original supuestamente comunica. Al contrario, la traducción tiene que abstenerse en buena medida de la intención de informar y del sentido; así como el original, sólo tiene transcendencia para la traducción en cuanto que ya ha dispensado al traductor y su obra del esfuerzo por el objeto de la información y su organización (Ibidem, p. 139). La tarea de la traducción adquiera un nuevo gesto de libertad y fidelidad conciliables. Libertad de no tener que guiarse por el sentido comunicante, fidelidad para encontrar en la lengua los rasgos de esa otra lengua superior a la que se compromete como tarea ¿Esto significa abandonar el sentido totalmente? En absoluto, la traducción toca al sentido como una tangente toca un punto en la curva, y luego de ese contacto sigue su propia trayectoria (Ibidem, p. 141). Así se relaciona la traducción con el original.

Y esto en los hechos ¿cómo se tendría que ver? En la práctica, no se trata de traducir de un idioma extranjero al propio los sentidos posibles del propio; sino en encontrar en el propio las marcas posibles del idioma extranjero

que resuenan en él; en el sentido en que lo señala Goethe, citado por Benjamin:

Nuestras traducciones, incluso las mejores, parten de un principio falso, quieren germanizar el hindú, el griego, el inglés; en vez de hinduizar, helenizar o anglizar el alemán. Tienen un respeto mucho más significativo hacia las costumbres lingüísticas propias que hacia el espíritu de la obra ajena... El error principal del traductor consiste en que capta el estado fortuito de la lengua propia en vez de hacer que esta sea conmocionada vigorosamente por la lengua extranjera. Más aún, cuando la traducción se hace entre dos lenguas muy distantes, debe insistir en volver a los elementos principales de la lengua misma donde se unen la palabra, la imagen y el tono. Tiene que ensanchar su lengua y profundizar en ella a través de la lengua extranjera (Ibídem, p. 142).

Deberíamos considerar ahora, cómo es que esto está presente en el plan poético de Ortiz. En efecto, Ortiz era un gran traductor de poesía francesa. Así tradujo a Jean Cassou, Louis Aragón, Louis Martin-Chuffier y Paul Éluard. También tradujo poesía griega como Yannis Ritsos o rumana como Voronka, e inclusive tenía como proyecto traducir poetas africanos, chinos, rusos, lituanos, vietnamitas. Es decir, aspiraba a una poesía internacional como proyecto político-estético de su marxismo tan peculiar. Había tomado para sí la búsqueda de una lengua poética que pudiera encontrarse en el reclamo social o en las necesidades pendientes con la verdad universal. Todo esto lo sabemos.

El asunto, y acá comienza la fantástica aventura que nos depara el proyecto orticiano, es que sólo conocía en profundidad el francés. Por lo tanto, se hizo imperiosa la máxima de hallar en el propio idioma español, las marcas que permitieran trasladar la atmósfera de lenguas tan diferentes y alejadas como el mandarín; y a su vez, valerse de una tercera lengua (la francesa) que oficiara como puente, de modo de penetrar a través de ella en el universo de la obra primaria.

En el prólogo del libro *Poemas Chinos* la poeta Guadalupe Wernicke (2012), nos señala algunas particularidades de este proceso:

[...] al no conocer los originales ni comprender su modo de nombrar y pensar el mundo, la traducción y la lectura de su resultado se tornan aventura de la experiencia. Una traducción sin origen o un poema que se origina en sí mismo. El autor transcrea el poema, que viaja del ideograma (chino) a la oralidad o textura de un idioma otro (francés), y de ahí al diálogo y la

confrontación con otra lengua receptora (español), que busca letras y palabras en el propio alfabeto ortiziano para comprender y articular la forma final. (Wernicke, 2012, p. 10)

Sin embargo, creemos que el proceso en Ortiz es en realidad, inverso. De hecho, Ortiz ya venía trabajando esa condición de orientalidad a la que cultivaba de modo autodidáctico en la forma de los poemas, en sus espacios blancos, en las imágenes evocadoras, ciertos sonidos predilectos como la “i” que se pierde y se mezcla con el ambiente (similar a las terminaciones que creía escuchar de cierta poesía china):

Cuando fui a China supe que en los poemas chinos hay una alternancia de sonidos... (...) y los finales son siempre cristalinos con i, y entonces descubrí que yo había hecho lo mismo sin saberlo, sólo por mi deseo ¿no?, de evitar la densidad, de dejar la cosiiiita suspendida, que se evapore, que se pierda (Dujovne Ortiz, 2016, pp. 210-211).

Es decir, como si la lógica causal-temporal se dislocara. En realidad, lo que hubo en Ortiz es una preparación para esa aventura de traducción y cuando llegó el momento de hacerla, ya estaba consustanciado de lo que el idioma español era capaz de transformarse para el francés y el chino.

Pero este camino que bien puede ser toda una práctica más que una teoría de la traducción ya desarrollada por Benjamin, no hizo más que ahondar en el trabajo poético que emprende luego de su viaje a China en *El Junco y la corriente*. Y así como en su juventud se fue de polizone en barco a Europa para conocer de cerca el simbolismo belga (pero nunca bajó), también ahora el viaje a China y Rusia le permitía emprender una poesía que siempre con su sesgo social, implicaba toda una tonalidad a la ya larga palestra con que miraba, escuchaba y se dejaba conducir en el paisaje entrerriano.

Entonces emprende una trabajo más complejo a nuestro entender que la traducción. Se trata de hallar en la poesía la forma de esa extranjerización, la continuidad y perduración de lo otro. Como si ese lenguaje universal, superior y verdadero no alcanzase únicamente con la traducción, la tarea al modo que lo planteaba Benjamin, sino que debe seguir en el camino del arte para que también perduren formas artísticas que desde ese espacio fuesen puertas de acceso. Ya no se trata de traducir a “La flor del ciruelo” de Emi Siao, un hermoso poema en que se relaciona el marchitamiento y esterilidad de la flor

cuando se desplaza hacia lugares mejores y se desvincula de su propia comunidad; o de traducir “La nieve” de Mao Tse Tung, entre otros. Se trata ahora de encontrar en la propia obra, lo chino en la diagramación del poema, en los sonidos evocados, en la reverberación de las imágenes como el encuentro de elementos que si bien siempre estuvieron en la poesía de J.L. Ortiz, ahora toman nuevos bríos como “juncos”, “nieve”, “perlas”, a las que se unen los nombres como Tou-Fou, Li-Tai Pe, Su Tong Po, Chía-ling, etc, que se incorporan introducidos desde los sonidos e imágenes que tanto tiempo estuvo buscando. En definitiva, le dan una nueva dimensión a su obra en lo que podemos nombrar como una lengua más general (y más verdadera en términos de Benjamin) que unifica por afinidad artística a distintas vertientes o regiones culturales tal como lo señala Wernicke:

Y a partir de este libro empieza a hacerse más evidente aquello que Haroldo de Campos ha caracterizado como la “retórica transparente” de Ortiz, en la cual se manifestaría su “parentesco oriental más nítido, con la caligrafía “deshecha, de estilo delirante” de ciertos poetas medievales chinos. Ortiz parece sintetizar, en el último trecho de su obra, su recorte de lo “oriental” (o sea, su interpretación de China como una entonación, un modo de ser, una filosofía vital contemplativa) con un arsenal de recursos de la literatura del alto modernismo occidental: el verso-constelación de Mallarmé como modo de exploración ideogramática de la página; la idea, en el poema-río, del continuum o fluir de la conciencia (Joyce) y cierta impronta de obra siempre inacabada o “abierta” (Cage, De Campos) (Wernicke, 2012, p. 12).

Benjamin había dicho, a propósito de Holderlin y sus traducciones, por ejemplo, que no tenía que ser un poeta quien traduzca poesía, pues no era por su oficio lo que le daba la habilidad para hacerlo, sino por su tarea específica que consistía ir en una libre búsqueda por esa lengua más pura a la que se asciende cuando se emprende el trabajo. En Ortiz, creemos sin embargo, que la incursión no deviene del interés por la lengua en sí misma, o por seguir los deseos de expandir a los artistas que tanto le gustaban; creemos que el camino fue desde el arte mismo, lo que no niega lo anterior, sino que más bien lo completa. Cierra un ciclo de trabajo que empieza desde la traducción, va hacia el lenguaje poético, vuelve con más elementos para hallar otros nuevos desde la traducción y regresa otra vez a la obra. Este ir y venir, implica una búsqueda constante de algo que es común en la lengua y la poesía, y es la presencia y

expresión de lo diferente en lo propio, y lo propio en lo diferente. Lo que no podía hallar cuando señalaba el paisaje, esa distancia insalvable que hace que las cosas aún reclamen por el vínculo (la poesía que expresa el paisaje en relación delicada entre el hombre, el trabajo y la naturaleza); no lo será en esta tarea que le sirve desde una misma dialéctica para mostrar que esos lazos siguen vigentes y trascienden las fronteras culturales.

Pero además, también tiene que ver con un llamado consciente no ya de las virtudes de la lengua propia, sino de las posibilidades de reconocer virtudes a través del puente que vinculan dos lenguas. Un nivel de consciencia que comienza con la sospecha de que lo propio no puede completarse, y que en cambio, lo diferente es la misma sustancia de lo que se añora y que finalmente da posibilidades para terminar lo que falta. De la sospecha al reconocimiento y la potencia de la alteridad. Por eso dice Gola (1996):

Sin embargo, aunque el poeta se vea obligado a concentrar su esfuerzo en el lenguaje, sabe que éste traiciona siempre y que inevitablemente malversa la oscura materia de lo viviente. Más aún, Ortiz sospecha de los idiomas occidentales, tan rígidos y lineales, creados “como para dar órdenes”, dice. Para él sólo el ideograma chino, tan próximo a la música, constituye un instrumento apto para captar los estados variables, indefinidos, contradictorios, imprecisos del sentimiento poético (Ibídem, p. 109)

La tarea de Ortiz llega con esto a generar cambios muy importantes en lo que tiene que ver con su trabajo, porque después empieza a producir a una velocidad y cantidad igual a la que había llevado toda la vida (ya se acercaba a los 60 años), y su estilo evoluciona notablemente hacia una estética más estable, como si hubiera encontrado lo que quería. Finalmente hasta su figura se transforma llevando en su propio cuerpo la extranjería (su manos se estiran en uñas larguísimas, su andar y hasta su expresión instalan un chino en la ribera del Paraná, en el paisaje entrerriano).

Y acá nuevamente, volvemos a la cuestión de las vanguardias, la organización del pesimismo y la política de la estética de Benjamin. Porque resulta que en Ortiz aparece de una forma clara el vínculo arte y vida, cosa que no lo podían expresar los modernistas (y recordemos su interés en los simbolistas belgas). Acá tiene su apuesta de hacer poesía social y militante en el contexto de la 2da Guerra Mundial y posterior a ella. El vínculo arte-vida está

“afectado” dialécticamente por una “memoria creativa”. Esto significa, un recordar, renovar, trasladar y transmutar en lo propio y en el arte, las estructuras emocionales en formas de expresión que fueran verdaderos elementos de batalla del siglo.

Capítulo 4:

La referencia por venir y la teoría del reforzamiento

Para entrar en esta categoría relacionada con la cuestión de lo real y la figura, debemos tener en cuenta algunas consideraciones quizás básicas para un lector avezado en los asuntos literarios, pero que conviene señalar. La primera es una cuestión histórica: en los comienzos de la modernidad, la lengua pierde su conexión preferencial y mimética con las cosas, para verse por un lado, subordinada en representación; y luego, más tardíamente, liberada incluso de esa misma sujeción, sin resolverse el vínculo primero. Por lo tanto, queda en una relación compleja con aquello a lo que nombra. La poesía, si nos animamos a afirmar, será una de las formas (pero no la única), de volver a recuperar mediante el acontecimiento de la palabra, esa relación. En cualquier caso, siempre deberá por un lado, atenerse a la forma de la que depende su poder de comunicabilidad (algo que hemos mencionado); y por el otro, al contenido cuya función no puede menos que realizar. En eso del contenido, viene toda la problemática de la realidad, de la ficción, de los entes ideales y los entes materiales.

Sabemos que no podemos hacer una conexión directa entre realidad y literatura, porque la primera supone un vínculo de la verdad que la segunda no tiene que dar cuenta en los mismos términos como por ejemplo, adecuación. Vamos a decir, antes que nada, que la sustancia de la segunda es diferente de la primera; y sin embargo, también se relaciona en alguna medida con la primera. Entramos de lleno con la idea de la autonomía del arte por un lado; y por el otro, su relación con lo real.

Para la teoría crítica en la que nos estamos basando, el arte no se encuentra encerrado en sí mismo separado de lo social, como lo puede suponer la noción de un arte desinteresado. Por lo contrario, se encuentra articulado con lo real en más de un modo, aunque bajo leyes propias que justamente, permiten pensar críticamente lo real tanto como así mismo. Una doble negatividad que lo vuelve rico para este tipo de lectura.

En Ortiz, en particular, no deja de ser materia tratada en su poesía. Del mismo modo, no es una poesía que se piense a sí misma libre y autónoma de

la realidad a la que alude, sino que cree intervenir o sentirse afectada claramente por esa realidad, ya sea por las imágenes que presenta, por la expresión de la tensión entre humanidad y naturaleza expuesta en paisaje, sino también, por lo que ya vimos en relación con lo que puede el lenguaje (un vínculo complejo, pero claro entre los hombres y las cosas).

Así es que debemos empezar a desembrozar cómo es que se conecta esta realidad con su poesía de un modo más específico. Y para ello, debemos volver sobre los presupuestos de lo real, como de la operación poética. Käte Hamburger ha hecho un trabajo interesante al tratar de elaborar una teoría que pueda dar cuenta de este vínculo, en particular, con el género lírico. En su metodología nos plantea abrir la cuestión:

La única forma de averiguar la diferencia entre el lenguaje de la literatura y la realidad es mirar no sólo el lenguaje, en las oraciones, sino también detrás y debajo. Sólo la estructura que sale a la luz indica de qué manera se relaciona la literatura con la realidad, manera ciertamente y variada (...) de manera que tanto la fenomenología de la literatura como de la realidad se iluminen y perfilen mutuamente (Hamburger, 1995, p. 24).

Entonces, un primer punto para abrir el juego, es la capacidad de nombrar que tiene la obra literaria. Si tal cuestión tiene valor, si puede circunscribirse en términos de sentido, podremos salvar la lírica de un encierro que le privaría de su trabajo con lo real. Debemos hablar sin más del tema del sentido y la denotación, porque aunque sepamos que podemos trabajar en poesía en un campo puramente formal, también es cierto que se puede operar en una red referencial que le aumenta afectabilidad y se integra en dos líneas: la que se ve aludida por el poema y la que se ve tocada por la experiencia de lo real. Y aunque una y otra se vinculen, hay que ver cómo se establece ese vínculo. Y allí, no es igual en cualquier poeta o poesía.

I. Persistencia y subsistencia

Dentro del problema general de la referencia, es fundamental el uso de los nombres de lugares y persona en Ortiz, pues establecen un claro anclaje que permite generar un vínculo identificador con la región sobre la que establece su estética. Pero entonces, aquello que se nombra, ¿en qué estatuto nominativo se encuentra?

Tal vez sea por una cuestión de época y contexto de situación, o porque era lo que en ese estado cultural estaba en discusión, el problema del sentido y la denotación para la literatura entronca muy bien con la escuela del determinismo semántico; en particular, la discusión entre Frege, Meinong, Strawson y Russell. La razón de esto se debe a que la literatura tiene dentro de sus problemas una doble complejidad: por un lado, el problema ideológico en el que aquello que afirma, corresponde a un mundo que discute, tensiona, opone o interpela el mundo real; por el otro, porque aquello que denota, puede o no tener un valor cognoscitivo más allá del problema de la ideología y la autonomía que pensadores como Peter Bürger o Adorno ya han señalado.

Y es en cuanto al problema de la denotación, la referencia, aquello a lo que alude, tan central en Ortiz, y con tantos pliegues estéticos, que debemos ir hacia lo que teníamos como material en la filosofía del lenguaje hasta el momento y lo que estaba ya trabajado. En efecto, nos costaría pensar la literatura antes del iluminismo pues difícilmente pueda considerarse al conjunto de textos de supuesto abordaje ficcional, con las mismas características que tendrá después cuando la modernidad se instala con toda su relevancia cultural. Coincide entonces, con Eleonora Orlando (1999), en cuanto a que el problema se empieza a plantear a partir de los filósofos modernos. Pero también coincide con el proceso de secularización del arte y autonomización, que hará que se vaya ubicando en cierta zona del saber en que los elementos cognoscitivos no aplicables directamente a la razón instrumental, son “encerrados” en un campo donde parecen que no tienen nada que dar cuenta.

Podría decirse en primera instancia, tal como ya adelantáramos, que la literatura estaría compuesta por elementos que ya no necesitan tener referencia y eso quizás, sea lo más peculiar desde la modernidad hasta ahora. Previa a esta, el conjunto de textos ficcionales reclamaban algún tipo de referencialidad ya sea imaginaria o epistemológica. Pero luego de una gran reorganización del saber occidental, aunque haya elementos literarios que tengan referencia, parecería que puede prescindirse de ella sin por eso hacer ilegible el texto. Resulta curioso que por lo menos tres factores se producen en un mismo momento: la construcción de la subjetividad y la figura del hombre (Foucault: 1968), la aparición de una filosofía sostenida a partir del sujeto que

especula (Bürger: 2001) y la formación autónoma de la literatura como una esfera escindida del campo del saber (Adorno: 2004). En ese suelo de positividad cultural, surge además el problema del sentido y la referencia también.

Siguiendo a Orlando (1999: 15), los filósofos modernos consideraron que la relación de referencia entre las palabras y los objetos no era directa, sino que estaba mediada por entidades mentales como las ideas (Descartes, Locke, Hume). En definitiva, toda palabra significaba una idea y esta era causada por un objeto semejante a ella. Luego estas ideas se constituían en significados de una palabra. Como se verá la relación era objeto-idea-palabra. El objeto genera la idea, la idea es el significado de la palabra. La idea era la mediación entre el objeto y la palabra, y se encontraba suscitada en la mente del observador a partir del objeto. Finalmente el nivel semántico de la palabra implicaba un conocimiento del objeto, ya que gracias a la idea, remitía a él.

Mill (1897), nos señala Orlando, introdujo una novedad interesante al evitar la mediación de la idea. Lo que planteaba es que era posible referir directamente (pasar de la palabra al objeto), como en el caso de los nombres propios. Exagerando, asir el nombre propio es asir el objeto mismo (su comprensión epistémica). Los nombres propios solamente denotan, pero eso entraña al menos dos cuestiones sin resolver: 1) los nombres vacíos que no tienen denotación como por ejemplo "Odiseo", y 2) los nombres que refieren a una misma denotación como por ejemplo "El padre de la patria" y "San Martín". Para el primer caso, tenemos un nombre propio totalmente comprensible, pero que no posee denotación, lo cual debería hacerlo incomprensible. Para el segundo caso, tenemos que puede haber personas que conozcan el primer nombre, pero no el segundo. Sin embargo, reconocen el objeto del que se trata ¿Cómo es posible que varíe su conocimiento en un caso u otro si la referencia es directa?

Tenemos por lo menos dos posiciones altamente comprometidas con la referencia en la literatura. Es obvio que en la posición de Mill la literatura se vuelve directamente ilegible ante una imposibilidad de explicación respecto de su forma de enunciar sentido o referencia. Y por supuesto, esta ilegibilidad no

es una ilegibilidad literaria; sino que más bien, pone el campo de la literatura en un lugar donde nada tiene para decir respecto de lo real y con ello, de la verdad desde este compromiso. Pues, si se fuerza el vínculo, entonces nada dice (es ilegible).

Pero no es menos problemático en el primer caso con los filósofos modernos. Porque la idea en tanto mediadora entre la palabra y el objeto, también actúa mediando el lenguaje en la lectura de la literatura. Todo texto portador de palabras nos lleva hacia el significado que es la idea, pero esta idea es sobre un objeto inexistente ¿Cómo podría ser entonces que este mecanismo me garantice un saber sobre algo en tanto una verdad sobre un real? ¿Cómo podría considerar que los objetos a las que las ideas me remiten no son imaginarios o no son reales? Deberíamos además, rechazar la literatura por ser engañosa en su acción. Y además, curiosamente queda la noción de que las ideas que allí se suscitan puedan implicar conjuntos de objetos, vacíos.

Queremos ser enfáticos en esto. Si acaso aceptamos esto como un verdadero límite, nos ubica inmediatamente en una cierta región epistémica concreta y la literatura en este caso, nula para “decir”. O bien nos lleva hacia un campo de verdad que surge de un entramado oculto cuya verdad se despierta ante nosotros como parece que es el arte contemplativo y la teoría heideggeriana por ejemplo; o nos concentra hacia una cuestión de carácter sagrado y místico en relación con la lengua. Esto último vendría a resultar que de la única verdad que se pueda señalar es de la misma lengua; o de lo que denuncia de las cosas (su estado crítico) a través de un andamiaje retórico como sus figuras. Todo esto es muy importante y ya lo hemos visto en Benjamin tanto como en Ortiz, salvando sus diferencias.

Pero creemos que en Ortiz surge un rasgo un poco más complejo o diferente aún. Hay también una verdad que vincula al objeto y las cosas, pero de una forma que intentaremos mostrar teóricamente. Vamos a entrar en esto.

II. El sentido

Como ya anunciáramos, podíamos haber seguido la línea de una operación estética que operara en relación con la nominación, lo real y la verdad, en el complejo ya planteado del desocultamiento heideggeriano, de la revelación benjaminiana, o la relación verdad-apariencia de la obra en Adorno. Pero el asunto es que intuimos en Ortiz que aunque parte de su programa estético sigue estos lineamientos y que hemos venido discutiendo en aproximaciones y diferencias; no obstante, no deja olvidada la cuestión de la nominación y el sentido en su poesía. Realmente considera importante en su trabajo de recuperación, de “piedad”, de “supraconsciencia”, la necesidad que ciertas nominaciones también estén el orden de su designación²². Es como si tendiera un puente imposible en función de dos paradigmas diferentes. Por eso también hay quienes lo han leído desde lugares tan heterogéneos. Creemos que para completar nuestro trabajo desde la filosofía política, tenemos que intentar acceder a esa otra vertiente compleja de su operación.

Nos encontramos entonces con un problema del todo sensible a la literatura y que ha traído la discusión con diferentes tipos de soluciones desde prácticamente que esta formó su propia autonomía de acción dentro de las formas discursivas. Cuando esta usa determinados nombres que refieren a elementos que existen tanto como que usa elementos que construye e imagina, estaría “estafando o engañando”, en la medida que iguala lo que claramente es diferente. Dejemos de lado la noción de realismo que implica el uso de elementos reales para dar un efecto de realidad, y pensemos en su carácter de verdad: no la pretende, o no la sostiene. Pero ¿es así? No para el lector.

²² Veáse como aproxima su operación de corrimiento de la centralidad porteña hacia los márgenes litorales y para eso evoca registros históricos: “¿Y Garibaldi? ¿Conoce usted su evolución en Entre Ríos (...) Ah, ¿usted sabe que era un pirata que apresaron aquí cuando intentó remontar el río Gualaguay desde el Delta? (...) se radicó en Villaguay (...) (donde) leyó por primera vez a los utopistas franceses”. Es difícil no señalar una cercanía entre lo que dice y su propio trabajo (Zelarayán, 2016, p. 149)

Y por el otro lado “pienso que el proceso de industrialización con los medios de comunicación masiva, está complicando enormemente las cosas (...) Es muy peligroso” y concluye que los restos de la cultura popular no puede manifestarse. Así nos hablará después del famoso silencio del pescador orillero que sólo se comunica con el río (Ibidem, p. 151).

Cuando Ortiz señala en el poema “El Gualeguay” al río, diferentes lectores ven un río y no cualquier río. Ya sea imaginario (¿verdadero?) o ya sea aludido y rememorado en su conciencia con la práctica del recuerdo que lo trae a la mente (¿verdadero?). En cualquiera de los dos casos que, al margen de ser del todo diferentes, el lector quiere anclar en alguna imagen de río específico y no de un elefante. Entonces no es cualquier cosa lo que allí surge. Hay claramente un tema de la verdad en tanto identidad.

Luego, más importante aun cuando nombra lugares o situaciones de trascendencia histórica y social, tanto como esos paisajes que evocan sensaciones de mundos orientalizados. ¿Qué hacemos? ¿Nos quedamos en una cuestión de la estructura sensible nuestra afectada (lo que no es poco), o le damos también un grado de verdad que nos permita plantear una noción de conocimiento ya no sólo respecto de lo literario, sino también de lo real? Para un poeta que pretende desde su operación estética pensar la Revolución con mayúscula, esta cuestión es decisiva, justamente porque la relación teoría-praxis que entraña el movimiento marxista en el que se incluía tenga la posibilidad de modificar ese real. Y es decisiva para no quedar sólo en un nivel superestructural o ideológico, sino que el arte mismo sea el pasaje de un lugar a otro como verdadero entramado epistémico que conecta las ideas con la acción, la superestructura con la infraestructura, la teoría con la praxis.

Como se verá, esta cuestión de la nominación que intenta establecer un vínculo de lo real con la palabra, es lo que implica la discusión respecto de la identidad, y por eso abordaremos a Frege y los que lo discutieron, para pensar desde allí cómo podemos ver más claramente lo que la poética de Ortiz pretende.

Decíamos que Frege ha sido uno de los pioneros en intentar solucionar este problema. Con Frege se volvió a la idea de que tenía que haber un tercer elemento además de la palabra y el objeto, y que posibilitara la comprensión de un enunciado: el sentido. Es cierto que los nombres se conectan de alguna manera con los objetos gracias a su propiedad connotativa (Orlando: 1999, 24). De todas maneras, el sentido cumple un rol objetivo con un grado de abstracción que va más allá de la subjetividad ¿Qué es lo que tienen los

sujetos de los objetos para que de alguna manera les permitan unirlos y comprenderlos?

Sin embargo, está claro que no alcanza con el sentido tal como Frege lo había pensado. Lo que los sujetos poseen entonces son las imágenes, que son únicas e individuales (Frege: 1982, 8). De esta forma tendríamos por un lado el objeto, por otro el sentido, y finalmente la imagen. El sentido tiene la propiedad de referir, pero la referencia o denotación es un nivel diferente que el sentido. Y la imagen tiene la propiedad de hacer posible a la conciencia al objeto. De alguna manera, el sentido conecta ambas acciones. Tenemos un camino, si se quiere, desde la conciencia hasta la realidad en la que se encuentra el objeto.

Podemos decir sin más que los nombres pueden tener sentido y referencia. Pero el interés de esta nueva disposición es tratar de explicar la comprensión de nombres que no tienen referente: son aquellos que no obstante tienen sentido. Cuando llevamos su propuesta hacia el campo de la literatura no vemos que el problema se solucione. Es más, vemos que recurre a una serie de nuevas denominaciones que no explican en absoluto la situación de la literatura como tal. Y vemos que su planteo es insatisfactorio en por lo menos en tres aspectos que tomaré en cuenta.

a) La recurrencia a la imagen:

Según la teoría de Frege el sentido está conectado con imágenes, que a su vez pueden o no estar conectadas con objetos reales. Si lo están, el sentido tiene referencia. Ahora bien, ¿qué pasa si por lo contrario no lo está? Esa imagen termina convirtiéndose nuevamente en un asunto espurio:

A estas diferencias posibles pertenecen también el colorido y los matices que la poesía y la elocuencia procuran otorgar sentido. El colorido y los matices no son objetivos y deben ser evocados por cada oyente o lector de acuerdo con las sugerencias del poeta o del orador. El arte sería sin duda imposible si no hubiese alguna afinidad entre las imágenes humanas, pero jamás puede determinarse exactamente en qué medida se captan las intenciones del poeta (Frege, 1982, p. 9).

Como se puede fácilmente ver, ha tenido que recortar el arte en su posibilidad de referir, pero le ha tenido que otorgar a la imagen un carácter de generalidad que antes no parecía tener previsto. Esto es justamente por un

error de planteo que más adelante intentaré dar una solución. Podemos, no obstante, agregar que ahora habría afinidad entre los individuos de un modo en que no está explicado ni se comprende su utilidad (imágenes creadas que sólo ocupan un espacio libre imaginario y sin sentido). Por el otro lado, son generadas a partir de cierta intencionalidad del poeta, que además, no hay seguridad de cuál es esta. De alguna manera, se vuelve a la cuestión de que el arte poético se constituye en un conjunto de errores y vaguedades.

Lo curioso, es que son estas supuestas imágenes los elementos referidos en literatura. Y son de una existencia mucho más patente que evocativa como parece tomarlo Frege. Nuevamente, el sustrato de análisis de la literatura según él mismo reconoce son las imágenes; pero estas no pueden ser referencia, ya que no son objetos únicos al cual referirse ¿Cómo pueden ser entonces objetos para el análisis literario? ¿Nos resignamos a dejarlo afuera del campo del saber? ¿O forzamos a la literatura a ajustarse a un real, a volverla realista (regionalista), costumbrista, e incluso naturalista? Cuestión que claramente no es Ortiz. ¿O la llevamos a un carácter vivencial o simbolista donde siempre lo que se nombra se mantiene a primera instancia, oculto y por descubrir? Pero no estamos seguros que el poemario de Ortiz lo plantee así. Más bien parece que por lo contrario, lo que hace es mostrar en forma transparente lo que se ha invisibilizado. Si su referencia no tiene estatuto de verdad, si no tiene estatuto epistémico, parece un simple juego de la sensibilidad intrascendente políticamente, casi un bostezo burgués. Lejos también de Ortiz.

b) El problema de la verdad

Señala Frege que el interés por la denotación implica que tenemos la expectativa de que la misma esté ¿Y esto por qué? Porque tenemos un evidente interés por la verdad. Seguidamente Frege vuelve a distanciar el objeto artístico de la verdad:

Por ejemplo, al escuchar un poema épico, aparte de la belleza del lenguaje, sólo nos atraen el sentido de las oraciones, las imágenes y los sentimientos que suscitan. Al preguntar por la verdad abandonaríamos el goce estético, sustituyéndolo por una actitud científica. De allí que nos resulte

indiferente, por ejemplo el nombre “Odiseo” tenga o no denotación, mientras consideremos el poema como una obra de arte” (Ibídem, 1982, p. 11)

Dicho esto, la verdad es sólo aquello que puede decirse de los objetos que se encuentran en la realidad; los objetos artísticos que sólo pueden estar en el campo imaginario, carecerían de la posibilidad de verdad ya que no tienen existencia, pues sólo son suscitados. ¿Cuál es el estatuto entonces de dichos objetos? Atrapados nuevamente en la vaguedad, sirven para el goce, aunque el goce y el orden de las pasiones, son para Frege distantes de la verdad. Algo de por sí, muy discutible o ¿acaso no hay verdad en lo que es sentido o percibido pasionalmente?

c) La dificultad de la apariencia:

Al referirse a los casos de ambigüedad de las expresiones como error lógico, lo hace extensible a lo que llama “nombres propios aparentes”; y propone una solución tajante:

‘La voluntad del pueblo’ puede servir de ejemplo; es fácil establecer que no existe una denotación generalmente aceptada para esta expresión. En consecuencia, no deja de ser importante eliminar la fuente de estos errores de una vez por todas, por lo menos en la ciencia (Ibidem, 1982, p. 14).

Nos deja sorprendidos el “por lo menos”. Pero obviando esto, la cuestión es por qué habría que hacerlo. Porque la apertura de una nominación que no encuentra una referencia lo suficientemente ajustada implica que entra en el ámbito del error. Sin embargo, podemos dar numerosos ejemplos en los que se nombran objetos no definidos pero que a fuerza de su evidencia, hay que empezar por darles algún lugar entre las palabras. ¿Acaso se soluciona negando su evidencia simplemente porque sus contornos no logran definirse? ¿No es eso acaso la investigación científica por antonomasia?

Pero además, en literatura, la base es justamente nombrar lo que todavía se encuentra en un plano que busca su nominación. La contundencia de la frase “algo huele a podrido en Dinamarca” de un texto de Shakespeare que estaría en el orden de la apariencia ya que no se refiere a nada específico, sino a una situación que por lo demás se encuentra indefinida en su conflictividad ¿debería ser evitada ya que resulta ambigua en su denotación? Sin embargo, la evidencia denotativa de dicha frase es tal que ha trascendido

el mismo texto, hasta incluso hacer innecesario saber de dónde ni a qué originalmente fue enunciada.

Tenemos entonces tres niveles en los que resulta discutible el problema de la referencia para la literatura en Frege: en el nivel de la imagen, en el de la verdad y en el de la apariencia. Una solución posible frente a esta cuestión parecería proporcionarla Meinong (2008), que a pesar de ser a mi criterio, poco comprendida por Russell ayuda a pensar en mejor medida el problema.

Bien expuesta su teoría implicaría lo siguiente. Existirían ciertas frases que mencionan objetos que no existen. Podríamos tomar como ejemplo para sintetizar “los cuadrados redondos”. Según Meinong, si considero que hay cuadrados redondos, entonces hay un objeto en función del cual mi juicio es verdadero que no es un cuadrado redondo, sino más bien el “ser de los cuadrados redondos”, el cual no se trata de que el objeto exista, sino que subsista. Si por el contrario, mi juicio es falso, no es porque el cuadrado redondo no existe, sino en virtud del no ser del cuadrado redondo. Así si tenemos un nivel de subsistencia y otro de existencia, en el caso de los objetos ficcionales, es en el nivel de subsistencia donde pueden ser entendidos y comprendidos porque esa es la garantía de significatividad.

Esta parecería ser una buena solución a la cuestión. Sin embargo, tampoco satisface plenamente. Veamos primero cuáles son las objeciones que realiza Russell al respecto y luego presentaremos las nuestras. Según Russell (1905), lo que hace la teoría de Meinong es suministrar una denotación o referencia allí donde no la hay, admitiendo que hay objetos que no subsisten y negando que obedezcan a la ley de contradicción. El intento de Russell es negar justamente la posibilidad de que aparezcan objetos que no sean posibles en el mundo real. Lo que pretende Meinong es poder nombrar los objetos que no existen en el mundo real, y determinar su verdad o falsedad. En términos de Russell, “Los cuadrados redondos” no son posibles porque de lo contrario, se estaría admitiendo que son cuadrados y redondos a la vez; lo que no es posible ya que viola la ley de contradicción. Por ende, de esta forma no se puede sostener la verdad o falsedad de dicha frase. En cambio en términos de Meinong “los cuadrados redondos son cuadrados y redondos” es verdadera

porque hay un nivel de significatividad en que es posible; y no se ajusta a la ley de contradicción porque dicha ley se aplica a los objetos existentes.

La objeción de Russell puede ser tranquilamente defendida por Meinong a partir de sus mismos presupuestos. Lo que quiere Russell en todo caso, es eliminar ese nivel que por lo contrario es significativo para Meinong. Pero si negamos junto con Russell la posibilidad de pensar por no tener referencia aquellos elementos que no existen, volvemos a la imposibilidad de reflexión en términos veritativos de los objetos en la literatura (los objetos nombrados por la literatura deberían carecer de sentido porque hablan sin estar exigidos existencialmente, o podrían carecerlo). Si por lo contrario, vamos a la solución de Meinong, encontramos dicha posibilidad, pero en términos degradados. Uno podría postular que la ficción es el lugar en que todo es posible, casi mimetizándonos con la idea de que pueda haber entidades contradictorias. Pero lo cierto es que tal situación no es cierta. El texto literario tiene un campo de posibilidades sobre la que puede establecer su verosimilitud. Y si bien, podría haber un campo tal donde los objetos sean cuadrados redondos como en *Alicia en el país de las maravillas*, luego todos los demás objetos de ese mundo verosímil tienen que seguir el mismo patrón axiomático (¿acaso no es así como también funciona la ciencia para gran parte de los epistemólogos?). Como se ve, no habría ninguna inferioridad, ni necesidad de establecer esos dos niveles (subsistencia y existencia). Creemos que en este punto tanto resulta ineficiente la explicación de Russell como la de Meinong.

En esta discusión también nos interesa Strawson (1950) quien empieza por considerar que hay un uso espurio al no mencionar a alguien mediante frases significativas; y que tales usos son muy comunes en la literatura. Sin embargo, cualquier oyente se da cuenta que lo que allí se habla no corresponde a una persona particular o que lo que se estaba haciendo era un enunciado falso (como lo pensaría Russell según Strawson). Y agrega, “sólo cuando la ficción corre el riesgo de ser tomada en serio es que podemos responder a la pregunta ‘¿Acerca de quién está hablando?’ con ‘No está hablando acerca de nadie’; pero al decir esto no estamos diciendo que lo que el narrador cuenta sea falso o sin sentido”. A pesar del interés de Strawson de solucionar el bache que Russell habría dejado, en realidad oscurece más el

problema. ¿En qué nivel la ficción no es tomada en serio? Porque a menos que digamos que el narrador “o el yo poético” mientan, lo que allí se enuncia es realmente tomado en serio. Se me dirá que se trata de la referencia al mundo real ¿Puede realmente Strawson garantizar de que no será identificado el objeto o personaje de la literatura con algún elemento exterior? Y a la inversa ¿Cuántas veces la ficción trae un elemento de lo real para hacer verosímil su ficción? La respuesta de Strawson no soluciona estas cuestiones, importantes para el análisis literario y para nuestro poeta cuyo armado significativo en el universo entrerriano es por demás evidente.

III. La referencia o denotación en la literatura

Por supuesto que no pretendo acá resolver la referencia de la literatura para toda teoría posible, sino en el marco de la discusión planteada hasta aquí y que sigue la línea trazada hasta Strawson, pertinente al tema de lo real en Ortiz.

Si seguimos la idea de que la literatura habla de objetos que no poseen referencia, no hacemos más que circunscribir a la misma a un campo inservible para el saber. Todo valor epistémico se agotaría aquí y por lo demás, el discurso metaliterario nos hablaría de nada. Cualquier intento de salvarlo, ya sea mediante la idea de Frege, Meinong o Strawson, no hace más que establecer una caída

Cómo si no se supiera qué hacer con él, se lo margina hacia un lugar extravagante, exótico, lejos de las cuestiones de la verdad. Y si nos aferráramos a la temprana Teoría Crítica o más específicamente, en Benjamin; podríamos decir que lo que estamos poniendo en evidencia es la caída de la facultad mimética del lenguaje, aquel vínculo mágico que mantiene con el “ente” que alude. Y al ir a una idea de representación y designación, ya no en la experiencia absoluta benjaminiana, sino instrumental; nos embarcamos en definitiva en el tema de lo real postaurático del siglo XX. Y es que eso justamente es lo que Ortiz tuvo que transitar e intento abordar y resolver, o al menos intentar responder. Si bien, está clara su nostalgia por aquella facultad

perdida, también su poesía se posiciona respecto de esta nueva instancia, digamos más instrumental, en la que los objetos parecen estar separados de su nombre, o que este guarda una relación vicaria con aquellos ¿cómo recuperar, sino usando el mismo estado de la cultura de su presente, como material para su trabajo? Su cuidado sutil por la referencialidad es un puente increíble entre aquella relación mimética y una conciencia objetiva de lo que tenía entre sus manos.

Y creemos que Ortiz, opta a nuestro entender, por una salida simple. Solamente habría que dejar de pensar en niveles respecto del sentido-referencia, subsistencia-existencia, seriedad-no seriedad o cualquiera que posibilite una diferencia de calidad en la diferencia de cualidad respecto de la verdad. Lo que establece es una condición que surge justamente de la teoría literaria y que tiene que ver con el orden de la presentación y representación. Si tomamos en cuenta esta distinción se nos hará fácil ver cómo podría adquirir valor epistémico y veritativo (incluso cognoscitivo) en la literatura.

Llamaremos nivel de la representación cuando se supone que los enunciados se realizan a partir de nombrar elementos que no estarían presentes, que hablan de objetos (sean ciertos o no) y que están representados por las palabras. Cuando vamos a la búsqueda de dichos objetos, nos encontramos que o bien no existen, o si existen, no podemos tomarlos como reales pues, estando en la esfera de la literatura, su “real” se encuentra suspendido. Lo cual no quieren decir que expresen una falsedad, ni mucho menos. ¿Qué expresan entonces? Dejemos la pregunta aquí, y veamos el otro nivel.

El otro nivel es el del suceso, el de la singularidad del evento, el de la presentación. Nadie puede decir que el hecho literario es un hecho pasivo, porque si no afecta el campo cognitivo del lector y no apunta hacia su interés el acontecimiento en sí mismo es trunco. La capacidad que tienen las obras clásicas es justamente poder modificar y desestabilizar el campo perceptivo y del saber, y volverlo reflexivo. No lo podemos sustraer a un conjunto de imágenes evocadas. Ciertamente que la literatura no solamente nombra sino que genera la posibilidad de nombrar objetos que antes no se veían (que antes

tal vez eran apariencia), y que aguardan diferentes nominaciones, muchas veces irreductibles ¿Acaso debería olvidarse de esta propiedad que tienen las grandes obras de la literatura, cuando no es además la pretensión de toda obra literaria? Su uso es evidente por todos aquellos que recurrieron a sus figuras para repensar la ciencia, tanto científicos como epistemólogos ¿Por qué habríamos de negarlo?

La confusión es que lo que acontece en la obra es en el nivel del acontecimiento, en el nivel de la presentación. Y lo que se revisa o han revisado los que aquí hemos visto, es en el nivel de la representación despojado de aquello, que ya de por sí, es complejo no sólo a nivel literario. Esta distinción permite pensar que lo que se nombra en la literatura implica un suceso del que claramente se puede afirmar su verdad o falsedad (el suceso se produce), pero en un segundo momento, tiene que realizarse el retorno. Un objeto enunciado por la literatura va en busca de una referencia que nunca sabremos en qué modo, de qué nivel, ni en qué forma se ha de encontrar; pues los usos de la literatura son muchos y todos implican saber. Lo que se establece es una suspensión momentánea ya que entre la presentación y la representación no se trata de una instantaneidad, sino que por lo contrario es una temporalidad no prevista.

Si decimos “el General San Martín” en una novela histórica, lo que estamos haciendo es incorporando un verosímil realista en el acontecimiento literario, y por el otro lado, dejamos librado al tiempo el modo en que eso que nombramos pasa a ser reflexionado por el lector y le otorgue valor veritativo. Allí habrá de encontrarse con su referencia, que como se ve, no es sólo una evocación. Y aun cuando dicho lector se lo otorgue, no implica que de alguna manera este juicio (ya que pase del significado a la verdad) no tenga que librar batalla con los demás juicios, sin por eso caer en un relativismo o un caos. Porque el acontecimiento seguirá estando (hubo afectación), y este no se da en cualquier juntura, sino en aquella que el análisis literario debe encontrar y pensar siempre.

Lo mismo diremos en el caso de los cuadrados redondos. Si se inscribe dicho enunciado en la literatura es porque tiene una referencialidad por venir.

Si se produjo el acontecimiento de su presentación, entonces su “ser” no es subsistir, sino existir para quien o quienes lo lean, lo lleven a la capa simbólica del saber y finalmente puedan usarlo. Si no puede cumplir con ese periplo, posiblemente no sea un enunciado que se incorpore dentro del conjunto de obras de la literatura (no todo enunciado puede ingresar a la literatura: cuestión que no han tenido en cuenta). En este punto diremos que el objeto nombrado en lugar de subsistir como caída, pre-existe augurando su encuentro y retorno. Y si queremos decirlo en términos benjaminianos: siempre será posible su redención ante alguna recepción; y siempre en cualquier caso, la literatura lo que hace es mostrar el proceso de creación antes que de cierre y fin.

Esta cuestión es básica en J. L. Ortiz. Sus enunciaciones cuentan con esa suspensión temporal del tiempo burgués. La poética que crea va en busca de una burbuja de tiempo en suspenso, o de un tiempo diferente, con carácter de acontecimiento que hace que las referencias por venir, por encontrar, por ser usadas y pasibles de ingresar al nivel de la experiencia (salvadas), contengan el verdadero carácter vinculante con lo real, cuya expectativa, no perdemos esperanza, reconstituyan aquella mimesis benjaminiana. Prometen y esperan un encuentro. No es vaguedad ni fantasía, no es imagen concreta y real, es referencialidad por usar. Y si queremos darle más fuerza: herramientas políticas de lucha.

Bien, salvada la cuestión de la referencia y la conexión con la verdad y lo real en Ortiz, tanto como la expectativa mimética. Sería entonces, necesario que empecemos a pensar la expresión y la experiencia o vivencia, de eso que se nombra.

IV. La discrepancia

Tal como hemos señalado, la expresión literaria nos presenta objetos que son enunciados en ella cuyo valor veritativo se encuentra suspendido en pos de un advenimiento. No se trata de que lo que allí se diga sea simplemente ficticio y por ello, desplazado de la verdad. Por el contrario, promete el

encuentro con ella en un tiempo que sólo los avatares de la lectura y su uso, habrán de realizar. Toda esta vuelta que hemos dado, era inevitable si pretendíamos llegar a lo político en Ortiz, puesto que perteneciendo justamente a la esfera de lo literario, nos veríamos condicionados a pensar que tal enunciación política se viera negada su estatuto de la verdad, y por ello, también su uso. Vemos que no. Vemos que la expresión poética tranquilamente puede alzarse en pos de esa expectativa y no por ello verse distanciada de la misma esfera a la que pertenece.

Creemos sin embargo, con todo esto, que estamos a mitad de camino. Aún la poesía de Ortiz nos depara mucha más reflexión desde este lugar en que pretendemos pensarla. Esto es porque no creemos que se la pueda enmarcar en el campo de toda poesía, de todo lo que puede ser pensada como poesía, sino dentro de un campo más específico: el campo de la lírica.

En efecto, podemos afirmar que Ortiz es parte de la lírica no sólo por su clara intensión estética de sentirse influenciado por el simbolismo, por la estética taoísta o por la misión de cierta poesía realista (Agosti, 1955); sino porque hace un tratamiento de la lengua particular que puede ser inscripta allí. Y además, gracias a dicha inscripción es que podremos pensar una de las figuras más logradas de su poesía, dentro de los muchos logros que ella posee, y que es la que llamaremos por ahora “reforzamiento de la alegoría”, algo muy importante para llegar a lo político.

Pero no nos adelantemos tanto y vayamos primero a comprender qué significa desde este lugar en el que estamos arribando a su poesía (lugar de la denotación, sentido y verdad), la idea de que se trata de una operación lírica. Para esto nos valdremos de la esclarecedora tesis de Käte Hamburger que diferencia la expresión literaria narrativa de la lírica y la lírica, dentro de la expresión poética. No obstante, vale la aclaración de que no coincidimos con Hamburger en que el texto ficticio tiene un estatuto diferente en la creación respectiva del objeto que se figura, respecto de la lírica (y esto por lo que decíamos antes). En efecto, Hamburger sigue pensando que un objeto ficticio tiene directamente suspendido el valor de verdad en tanto referencialidad, y nosotros ya establecimos que no, pues exista esta o no, lo que importa en

términos de acontecimiento literario es una referencialidad y verdad por venir, entre la expresión y su lectura. Una condición suspendida sí, pero no negada o imposibilitada, y justamente por eso existen los usos de la literatura. E insistimos, cuestión a la que aspira la poesía de Ortiz si incluso leemos sus tantas entrevistas con atención.

Pero sí nos interesa la posición de Hamburger en otros planos que son muy esclarecedores para la operación estética de Ortiz. El primero de ellos resulta de analizar el “yo lírico”. Se trata del carácter comunicativo o de comunicación que posee la enunciación y su particularidad en tanto sujeto de enunciación.

En efecto, al diferenciar el uso de ciertas formas estéticas en que parecen próximas como la lírica de los salmos, lo que nota es que el carácter del sujeto es lo primero que cambia en cuanto a acto de comunicación. La lírica supone un tipo de sujeto que ha abandonado toda condición pragmática de su enunciado (como por ejemplo un rezo o una plegaria). En particular, se trata de la vivencia de un yo, vivencia en un contexto que el autor lo ha colocado. Es una vivencia que carece de toda función específica en un contexto de realidad (Ibidem, p. 162). Si se esperase que en los hechos, del poema surja por ejemplo un pedido de acción política concreta, más allá de la belleza, armonía o retórica compleja aplicada al enunciado, dejaría de pertenecer a la lírica.

Esto es interesante porque se ha hecho muchas veces una aproximación muy directa entre la operación poética de la poesía del entrerriano y su posición política, tratando de hallar desde ahí un argumento de vínculo simple a la acción (e inclusive, en una lectura demasiado rápida, se puede llegar a pensar que nosotros hemos planteado tal cuestión). Sin embargo, eso sería un abandono de la lírica en término de Hamburger y estamos de acuerdo. Bien mirado, no creemos que J. L. Ortiz haya hecho tal cosa. Si nos fijamos en el componente o reclamo social que ofrece, no nos sitúa hacia una condición apelativa de su enunciado. Más bien, parece situarse “a medio camino”, y expresa un cierto dolor o padecimiento de su “yo lírico” vivencial. Pero es que no tiene interés en salir de la lírica.

Si por el contrario, nos situamos en sólo una vivencialidad personal sobre el contexto que evoca, y por supuesto, sustraído del contexto del enunciado, nos parece que el “reclamo social” hubiese quedado olvidado, o más bien en suspenso. Pero no lo está. Así es que para encontrar “lo político” en Ortiz, no debemos flaquear ahora y debemos seguir ahondando el asunto hasta que se pueda entender cómo puede funcionar la “lírica política” en toda su dimensión tal como nosotros lo estamos viendo.

Entonces, asumidos que Ortiz está dentro de la lírica, podemos decir que allí el sujeto enunciativo tiene la voluntad concreta de proponerse como un yo lírico que está orientado hacia el objeto o realidad de un modo muy particular, persistiendo ¿De qué modo?:

Los enunciados han sido expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto. Y éste es el proceso que crea la obra de arte lírica, la ordenación recíproca de los enunciados dirigida por un sentido que el yo lírico quiere expresar en ellos (Ibidem, p. 168).

Como se verá, no se trata del abandono del objeto que referencia, no se trata de que el contexto de realidad enunciada o evocada sea para la lírica pura invención o pura ficción. Se presenta como sustancias reales de vivencias, y que el “yo lírico”, en la medida en que se constituye como tal, expresa; y lo que expresa es el impacto o vínculo que recibe de dichos objetos. Eso es lo que significa el desplazamiento de la esfera del objeto hacia el interior del sujeto. E inclusive, podemos tomar como variable, que cuanto más escondida sea la referencia del objeto, tanto más difícil la interpretación del sentido (ibídem, p. 172).

Podemos en este punto señalar algo observable en Ortiz. Allí tanto el paisaje en tensión naturaleza-hombre, como las imágenes nombradas se encuentran específicamente señaladas y guardan una relación referencial al mundo entrerriano del cual proceden y esperan ser entendidas. No hay escamoteo del “yo lírico”, sino casi se podría decir, un obsesivo interés por señalarlo. Y la lírica está ahí. La nominación evocativa de los objetos se vuelve un trabajo constante de aproximación haciendo del proceso una dinámica infinita, generando una distancia inconmensurable entre el enunciado y el objeto, al modo que podemos decir que se encuentra el desplazamiento antes

mencionado. No se trata de un desplazamiento en tanto huida del objeto, sino una obsesión y obcecación en el recorrido hacia el encuentro de dichos objetos, siendo lo infinito el espacio generado por la subjetividad vivencial del “yo lírico”. Y este no es el único proceder de Ortiz tal como veremos más adelante, aunque es uno de los que nos tiene más acostumbrado.

El que este sea uno de los más usado por Ortiz, lo emparenta con el simbolismo del cual se veía claramente influenciado. En efecto, el simbolismo en su modo más elemental se trata, desde esta perspectiva que estamos señalando, en la aprehensión del objeto de parte del yo lírico en tanto metamorfosis, en estado de ánimo que lo convierte en simbólico para el yo, sacando de la condición de cosa (descosificando) al objeto:

[...] de modo que no se hace presente una cosa, se establecen distancias con ella; la cosa no se hace más clara, pero sí el proceso de descosificación (Hugo Friedrich, 1959).

Esto también responde a la pregunta de por qué Ortiz no opta por las técnicas vanguardistas de modo pleno y que claramente conoce. Retoma sí, algunos elementos; pero, se embarca en una estrategia estética de recuperación y reactualización de la lírica. Creemos que habría en su trabajo, la búsqueda insistente y artesanal del vínculo entre la palabra y la cosa, y no en la absolutización de la palabra donde el gesto sea la aparición de nuevas cosas por “ebriedad” de los sentidos generados por la palabra. En Ortiz, la palabra aún comunica el vínculo con la cosa que no la considera insalvable o alienada. Como si nos señalara que había que ponerse en la experiencia de ese yo lírico que nos presenta para que se haga patente esa distancia y con ella, el vínculo. Vínculo que señala todos los vínculos del que surge y se muestra como indicial.

Ahora bien, dicho así, parece que nos hemos perdido de la veta política del asunto. Como si por tratar de explicar el cómo se insiste en la lírica, habría de olvidarse que lo político no puede evocarse como un objeto más. Y en efecto, no es un objeto más. El rasgo político que se ve en Ortiz se da en el cruce de dos formas: en las operaciones de este yo lírico particular por un lado, tanto como en la opción del carácter simbolista en tanto reforzamiento alegórico que explicaremos después, por el otro.

Pero aclaremos el primero porque viene a cuestión de lo que se puede explicar de lo que muchos señalan respecto del realismo de Ortiz, y que ya se habrá percibido que no se trata de un realismo de lo real en tanto mimesis, sino de un realismo admonitorio de la expectante referencialidad y como vemos ahora, es de procedimiento simbólico. Sin embargo, cuando este último se nos hace presente, vemos que esa realidad no puede referenciar lo político sin más. No lo describe, ni lo escamotea. ¿Cuál sería entonces el proceder?

Descubrimos nuevamente que surge otra modalidad que está implicada allí: la discrepancia. Lo político no es de carácter pragmático ni trata de desempeñar ninguna función en un contexto de realidad objetiva. Lo político surge en el mismo poema a partir de establecer desde el lugar vivencial del yo lírico, la discrepancia que le da a lugar. O sea, una disonancia hecha pública de una afectación que no está resuelta. En el poema que ya vimos antes, “La tarde de verano...” esto se hace más que evidente. Se podría decir que el poema se encuentra “cortado” y atravesado por el mismo puñal al que hace referencia. El que surgiera desde el yo lírico la vivencia de una discrepancia como la señalada es lo que lo inscribe en la “lirica política” (Ibidem, p. 179)

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta la discrepancia en Ortiz? En primer lugar, no se produce porque se aluda a una circunstancia histórica en particular solamente. Veamos algunos casos donde se visibiliza:

“Cuando “El Tigre” le trajo esas noticias
que a su vez las recibió del “Pay Ticú”?
Unas criaturas que parecían sin sangre
querían, allá, “reducir” su otra sangre...
Y una figura, en el centro, daba una luz blanca...
Sería el alba, otra vez, para rayar la sentencia de la sangre?
Pero a los charrúas se les iba, dulcemente?
la sangre para el “evangelio”,
en la ley de todo el día
con el arroyo arrebatado y los árboles arrebatados,
y ese halo de sus horas, verdes?
sobre una suerte de cabello... también arrebatado...”

(Fragmento de “El Gualeguay”, Ortiz, 1996, pp. 661-748)

Se puede ver la referencialidad que “ancla” el poema en el paisaje entrerriano. Tanto “El tigre” o “Pay Ticú” son arroyos y ríos regionales que, en el segundo, resurge el nombre de los antiguos habitantes charrúas. En este

punto, aparece la figura del español que se los nombra con referencia al evangelio y al arrebato: “unas criaturas que parecían sin sangre”. Las alusiones son más o menos directas a un momento histórico de conquista que, sin embargo, se encuentra sintetizado en algunas consecuencias. Pero la discrepancia del “yo” se genera en las interrogaciones abiertas que hacen trastabillar el sentido primero; y también en la transferencia de la crueldad de invasor por la estetización de la víctima: “pero a los charrúas se les iba, dulcemente?” y luego “la sangre para el evangelio”. De alguna manera deja un sentido abierto respecto de esa coalición entre religión y cultura originaria.

Sí, sobre la tierra siguen flotando las imágenes
O los sentimientos a veces nostálgicos
De aquellos que la amaron o vivieron en su resplandor,
De aquellos a quienes este resplandor
Los tocó en su hora, en una hora lejanísima

(Fragmento de “Sí, sobre la tierra...”, Ortiz, 1996, p. 343)

El “yo lírico” transforma aquí lo que ve, en imágenes reclamantes de voces y sentimientos de los que ya no están. Parecería una simple evocación nostálgica, sino fuera que la discrepancia se hace presente cuando por un lado plantea la existencia de quienes están “ahí”, pero también en “lejanía”. Hay una escisión no resuelta.

Toda discrepancia es algo que le acontece al “yo lírico”, pero a su vez está anclado en una referencia que siempre es “por venir” ya que estamos hablando de literatura (ya demostramos cómo funciona) y justamente eso le da consistencia y materialidad; y una conexión concreta con la verdad que se quiera denunciar o postular: no es la verdad del arte, es la verdad de un real que muta del nivel existencial al artístico. Por eso también esa discrepancia funciona al nivel figurativo y formal. Para eso entraremos en nuestra última parte.

V La política en la figura, los reforzamientos

Finalmente, comprendida la referencialidad de la literatura, podemos también señalar algunas de las marcas más interesantes que hacen a las figuras que presenta. En particular, la alegoría como modo de tratar lo real y el tiempo histórico, y la estructura dialogal en la que se da sobre todo en su poesía más lograda, que articula un escenario específico desde el cual poder entender finalmente la noción de su sustrato filosófico y político.

Lo primero que conviene es que delimitemos a la alegoría y la mejor manera, es enfrentarla con el símbolo. Tomaremos como símbolo aquella figura que tiene la particularidad que al referirse a cierta imagen, implique un sentido fijo aunque múltiple; y el conjunto pretende mantenerse inalterable a través del tiempo. Digamos que se aferran los sentidos posibles, justamente allí donde antes enunciábamos la identidad con los entes en la literatura y le dábamos consistencia y existencia. Ahora resulta importante retomar que para darnos cuenta que en el caso del símbolo, está ligadura no se desvanece sin importar en qué nivel de abstracción o imaginaria se presente. Los más evidentes son justamente los símbolos religiosos que quieren llevar su significado a una integridad y persistencia total, sin verse afectado por la experiencia o la historia. Es decir, plantean un salto fuera de la temporalidad progresiva. Son ahistóricos, lo que en nuestro trabajo, adquirirían una importancia fundamental; ya que hemos postulado que justamente la resistencia a la temporalidad moderna es una marca de lo político tanto en Ortiz como en la Teoría Crítica que usamos como base. De todos modos, cabe aclarar que por más que se plantee el símbolo como inalterable internamente, no quiere decir que pueda la historia (o las historias) adherirse a él como lastre. Pero serán capas exteriores. Su unidad se mantendrá sin cambio²³.

23 Quisiera aclarar que aunque en el símbolo haya un intento de evitar la temporalidad y que su sentido se encuentre "aferrado", no quiere decir que el sentido sea único. Más bien convoca a una pluralidad de sentidos. No así con la alegoría que si bien se encuentra abierta, por tratarse de una tensión entre acontecimientos, el sistema se encuentra petrificado. Con esto también se puede afirmar que la petrificación del símbolo, por ende, puede transformarse en alegoría.

La alegoría por lo contrario, también es una asociación entre una designación, una cierta imagen y uno o varios sentidos. Pero no se encuentra cerrada, sino más bien es permeable al acontecimiento. De allí que no le sea en vano el tiempo (estoy yendo hacia la noción de alegoría que se aproxima al uso de Benjamin, que es quien nos interesa acá). Incluso, un símbolo puede volverse alegoría si acaso la temporalidad logra romper su caparazón y penetrar en su unidad. En una palabra, logra abrirlo. Pero la alegoría ya está abierta o tiene grietas, y lo que denota puede incluso conllevar más de una posibilidad interpretativa aludiendo a imágenes que se equiparan con su tiempo (están ancladas a un sistema signico social de su momento de producción y transmisión); pero que también son enunciadas desde un tiempo diferente. De allí que puedan adquirir esa dimensión en ruina que tanto interesaba a Benjamin. Por ejemplo, si vemos en una foto la cabeza de una estatua de Lenin en el pavimento, inmediatamente nos señala el tiempo de gloria de esa estatua que está aludiendo, y también el tiempo de caída actual en el que es evocada como imagen en el piso. La foto sería la designación con la imagen no estabilizada en su tiempo al estar cruzada por dos acontecimientos disruptivos que se han incorporado a su sustancia (muy diferente si viéramos la estatua entera en medio de una plaza). Chocan los dos sentidos entre lo brillante y lo oscuro, entre la gloria y el fracaso, entre su esplendor y su ocaso.

Pero además, la alegoría tiene dos tiempos: el tiempo de los vencedores y el tiempo de los vencidos. La gloria de los poderosos que se instala en la ruina, y la humillación de los vencidos, en la ruina también. La de los poderosos que se sustancia en el tiempo progresivo, y la de los vencidos que refracta como una luz, en un salto temporal del reclamo. Al contener la alegoría las dos posibilidades²⁴ permite leer dialécticamente los dos sentidos que la tensionan. Y por ello, para Benjamin implica una mayor riqueza que el símbolo. Sin embargo, nuestro poeta no parece conformarse.

Cabe aclarar, por supuesto, que no es que la alegoría necesariamente tenga que tener estas características. Digamos mejor que son las

²⁴ Estamos usando el concepto de alegoría por su oposición a la noción de símbolo, que nos parece más pertinente.

características que interesaban a Benjamin, puesto que en una alegoría el concepto que evoca la imagen no está cerrado por la afectación temporal, ni la imagen puede ser única para ese concepto o unificar el ciclo. Sin embargo, se llaman mutuamente, y el carácter inerte (siempre veremos una ruina en esa cabeza de Lenin tirada) es más que nada su condición cadavérica. Y recordamos nuevamente, tanto una alegoría puede llegar a transformarse en símbolo como un símbolo en alegoría; puesto que la frontera no está zanjada. Depende del uso que se realice y lo que haya pasado en los distintos usos.

A lo dicho, hay que agregar además, que apuntan a movimientos distintos: en tanto el símbolo significa algo diferente de lo presentado miméticamente (una cruz es otra cosa que una cruz, pero la idea que supone es claramente comprendida); en la alegoría sucede que lo que significa desmiente lo presentado (el esplendor de la cabeza de Lenin es desmentido junto con su alusión a un tiempo de esplendor), generándose una disociación entre representación y significado. Como si esto fuera poco, nos informa cómo es que no coincide.

Y cuando habíamos planteado la necesidad de los entes ideales designados en la literatura, aquellos que reclaman una referencialidad que está por venir, aceptamos que esa condición rige para la alegoría; puesto que en definitiva también la alegoría puede evocar imágenes que llaman a una existencia veritativa ¿Pero cuál? Bien podría ser la de su negación. Sigue siendo que aquello que se señala, enmarcado en un tiempo que lo hace inteligible, junto con lo que expone en un tiempo otro que o lo niega, lo recuerda, lo rememora o lo lamenta, incluso con ira o exaltación jubilosa. En cualquier caso la huella que deja aquello, es recapturado como pérdida en este; y vuelve sobre aquello con alguna carga emotiva. Y lo que los vincula, también los distancia entre esos mundo. Bien entra la noción de ruina y si se quiere, hasta de cementerio. En cualquier caso, no se trata de una imagen simple, sino de una imagen tensa a lo que Benjamin podía señalar como dialéctica.

Así es que no tenemos que pensar en un real particular, para considerar la noción de alegoría en tanto imagen dialéctica, tal como ya nos ocupamos de

demostrar. Sólo tenemos que considerar la tensión entre dos tiempos que sugiere su concepto, y el reclamo que adviene de esa misma tensión. Su carácter veritativo y valor cognoscitivo persiste como valor filosófico fundamental. Si Ortiz, utiliza este tipo de formación además de otros en su poesía, podemos también leer filosóficamente, lo político.

Volviendo a Benjamin, decíamos que en la alegoría en su estructura, el tiempo no le era indiferente. Pero tampoco en su uso:

Las alegorías envejecen, dado que lo perturbador forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y esta hace que la vida se le escurra hasta que el objeto quede atrás como algo muerto, aunque asegurado en la eternidad, entonces este yace frente al alegorista, librado a su merced. Esto significa que a partir de ese momento es completamente incapaz de irradiar un significado, un sentido; como significado le corresponde lo que el alegorista le confiere (Benjamin, 2012, p. 229).

A diferencia del símbolo que no ha perdido su condición trascendente, la alegoría, ontológicamente se encuentra su sentido invocado en el objeto por parte del alegorista. Podríamos decir más y señalar que adquiere trascendencia en la medida en que yace y se nos presenta pétreo, muerto, en ruinas. El alegorista no busca revitalizarlo como símbolo, sino mantenerlo en tanto culto de lo decaído. Y así, se eleva y devalúa a la vez.

La dificultad en Ortiz es que lo alegórico no aparece de modo evidente, sino, como mostraremos, en un tejido o enhebrado al símbolo. Y no es para menos, ya que sí ha sido explicitado por él mismo y por la crítica contemporánea la influencia de la poesía simbólica belga (en particular, Maeterlinck). Recordemos primeramente que de allí recibe influencia evidente en la libertad estética de las periferias respecto de los centros; ya que esta busca potenciar la estética regional con un valor particular que opera en sentido diferente al modo de vincular la hegemonía cultural de la época. En este punto, no resulta extraño el movimiento que realizara Ortiz al “anclarse” desde una condición singular de su lugar por encima de lo que ocurriese en Buenos Aires, a lo que tampoco desconocía; o digamos, conocía muy bien.

Pero ahora, en lo que estamos abordando, se trata del uso del símbolo para volver sobre la unidad sublimando la dualidad dentro de una totalidad. Y en particular, la poesía simbólica belga, que lo hace bajo tonos relacionados con una evocación de clara influencia entre onírica y memotécnica sobre el paisaje y la atmósfera al que señalan, universalizando lo regional. De alguna manera, esta forma del símbolo lleva en lo visible, los signos de lo invisible y el lector tanto como el poeta, van en busca de la metafísica que se despliega de su sentido hierofánico (lo sagrado de las cosas). Y casi se podría decir que contrapone y complementa lo profano encarnado en las alegorías de Ortiz.

Así es que podemos señalar sin lugar a dudas dicha influencia unida también a caracteres impresionistas que Ortiz se encarga muy bien de mostrar, aunque en una forma sutil de tonos atemperados y cristalinos. En cualquier caso, lo alegórico y lo simbólico se dan de un modo muy interesante, sobre todo, como decíamos, avanzada su estilización con el tiempo.

Ahora bien, ¿qué es lo que hay de estas dos figuras, de este entramado alegoría y símbolo en Ortiz y por qué? En principio diremos que la cuestión alegórica en Ortiz es sustancial, tanto como la simbólica, desde el momento en que se siente influenciado por el movimiento ya marcado por el mismo o por mucha de su crítica contemporánea y posterior a la que adherimos. Es decir, no negamos este aspecto, sólo señalamos la falta de observación de lo otro, no en todo su poemario, pero si en gran parte de él de modo fundamental. Y luego, cómo se imbrican ambos. Nos parece que, al igual que ya lo planteara Benjamin, estos tropos en particular tienen una respuesta que implica el campo de la filosofía política.

Para entender cómo operan estas figuras, tenemos muchos ejemplos en el largo poema “El Gualeguay”. Allí se visualiza mejor este procedimiento porque justamente la extensión y la forma en que se aborda dicha extensión, estructuralmente permite esa construcción, que creemos no obstante, se mantiene también en los poemas menos extensos y posteriores. En “El Gualeguay” hay mezclados dos trazas históricas que van refractándose: la del río, sus ciclos naturales, sus proceso y formación; frente a la temporalidad humana, en general, enmarcada en tragedia, pasado ominoso y grandes

caídas (refractación en tanto inmersión mutua en un medio que afecta y modifica, y no una simple reflexión). En alguna medida, el fondo natural realza la trama humana; y en otra, acontece a la inversa. Los hechos ocurren y como dice al final el poema “continúa”. Y en esa continuación hay un traslado en eco de todo lo relatado.

Es un poema que describe y narra, recuerda y documenta, detalla y expone rastros de lo acontecido envuelto en una movimiento general de las cosas que tanto siguen su tránsito, como contemplan. Creemos que en ese aspecto, se da lo simbólico y lo alegórico en tanto núcleo y exterioridad intercambiables, pero mutuamente afectados por la refracción.

Después de hablar de los tiempos en que cada elemento singular del escenario natural va formando un tejido en el que el río es el elemento aludido surge de repente lo siguiente:

“Mas por el aire, y por los espinillos, era la ausencia
de todas las aves...
Y esa mudez, de Agosto que le tendía sólo ramas
era el fin, acaso,
de la república del cristal,
a la que él quería traer la delegación de lo invisible
en unas silabas de porvenir?”

(Fragmento de “El Gualeguay”, Ortiz, 1996, pp. 661-748)

Nótese aquí cómo va ingresando de a poco a la temporalidad humana, incorporando elementos como el calendario y va abandonando el escenario digamos glorioso, para ir de a poco hacia otro tono.

“El fin, ya, con esa “mancilla” de los “aires” y la “fe”
que por septiembre, después,
amanecería?
Pero Piris, un momento la alzaría,
y la alzaría Medina,
sobre los tallos de la fidelidad,
mientras las alas del guaraní, hasta el propio “sabiá”,
morían para los diamantes...
Y sería el “Gená” de Octubre en una aura de velas
Sobre el cadáver de la melodía...
y el metal de la chispa
envainándose en la huida

a los aleros de Paysandú,
y dejando atrás el “bastón” y las charreteras de la mácula
que eran ya de veinte noches,
ciertamente”

(Fragmento de “El Gualeguay”, Ortiz, 1996, pp. 661-748)

Se empiezan a relatar retazos de otra historia, momentos particulares de una guerra civil que se mezcla con el espacio bajo palabras que se van volviendo lúgubres, trasladando sentidos (los cadáveres son cuerpos bajos las velas de una batalla regional “Gená”, pero aquí la melodía se transforma en moribunda). La culpa digamos, el dolor en la culpa, se carga sobre las cosas y la voz del poeta trata de describir-narrar en esa tensión. Vuelve sobre la batalla que se hace presente, aunque sabemos que es pasado refractado, espectral. Surgen mezclados con el paisaje y el idioma extraño del guaraní, los objetos castrenses de lo ya acaecido.

En ese punto, el yo lírico toma distancia apenas, desde una formulación irónica en lamento para preguntar y preguntarse sobre esa tragedia:

“en la comedia que seguía, ahora, con el transpunte del “Setuba”
a los “soplos” de la otra felonía...
Qué tenía que hacer
-demandaba a la brisa que pretendía aún
decirle de la paz-
qué tenía que hacer ese 23 de primavera
sobre las cenizas de lo que hubiera traído, como correspondía,
de lo hondo?
-irrisión- se dirigía ahora a las plumas de los aromitos,
irrisión,
esas manos “por arriba” del litoral de silencio,
a pesar de las apelaciones
a algunas llamas, o más bien, fosforescencias del “Pilar”...

(Fragmento de “El Gualeguay”, Ortiz, 1996, pp. 661-748)

En ese pasaje, en esa pequeña toma de distancia, vuelve sobre el ritmo de la naturaleza que ha estado expectante mientras los rastros de los sucesos son evocados. Surge con fuerza aquella sensación de montaña, de verdad imperecedera del símbolo en la naturaleza. Posición desde la cual lo humano parece claramente menor:

“¿Qué plantillas, ésas,

que acaban de quebrar las de la inspiración de la savia
desde el arranque del 25?
Irrisión, la de ese “acuerdo” sobre la ruina de las cañas
que saludaran al viento
las primeras, no?
y estaban ahuecándose, oscuramente, para las corrientes del viento?
Pero todavía se erguían, es cierto,
la de Piris, y la de Medina, y la de Bardún, y la de Ovando,
en un sobresalto de acero,
contra la insidia de las dos orillas o del sur
con su fondo de mugidos,
mas habrían de llegarle, luego, a través de las neblinas,
las “luces” del primero y del último,
abrazándose, aún, sobre un Paraná que no moría”

(Fragmento de “El Gualeguay”, Ortiz, 1996, pp. 661-748)

Y así se van juntando dos fuerzas, la alegórica y la simbólica. La que nos presenta lo pasado, en ruinas, como fragmentos, cargados de peticiones sobre vidas vividas; y por el otro lo impresente, lo eterno, la que ayuda a dar relieve y se da relieve por lo primero. En esa danza va desfilando esta narración-descripción, y que por esa aproximación y función hemos señalado como un reforzamiento, una doble dialéctica si se quiere operando: la de los dos tiempos que se enfrentan en la alegoría; y la de lo intemporal y existencial que presenta como fondo y relieve, los imágenes impresionistas que alteran sensorialmente el objeto representado (Mukarovsky, 1977) y simbólicas que ya hemos descrito. Sólo allí se torna evidente el compuesto de imágenes que como retorno a lo político el poeta trabaja. No se trata de simple evocación. Lo aludido se hace fantasmagóricamente, en el mismo momento en que se destaca bajo lo claramente material de la naturaleza.

Esta técnica en particular de su poesía más estilizada y que comprende su período de producción posterior al 55', tiene sentido si acaso se piensa que ya no alcanza con simplemente exponer la crisis que el tiempo moderno ha traído. Hay además, la necesidad de dar la respuesta que no ha sido posible en el campo de la historia. No ha sido del todo satisfactoria para el poeta la forma en que la URSS ha intentado resolver esta situación. Claramente no se pronuncia en su contra, pero ciertamente viaja a China para entrevistarse con Mao Zedong, lo que implica una importante posición para quien jamás salía de

su río; y no en vano esto ocurre en el momento en que se empieza a forjar toda una variación del movimiento comunista chino hacia un nuevo concepto político del hombre. Todo esto debía haberlo sabido Ortiz, ya que siempre contaba con información al respecto. Entonces, el gesto de Ortiz es una revisión sobre lo pasado bajo el ala de aquello que para él tiene fuerza de purificación como resulta la naturaleza y en particular el río. Así es que la necesidad de reforzamiento une la situación particular de su estética y los materiales con los que podía contar en ese momento singular de la historia social y política.

Por eso es que tampoco será menor el uso de esa otra figura de esta producción como son las formas interrogativas, tanto abiertas, en diálogo, presuponiendo la idea de agrupación y de encuentro:

Y se rosa, doradamente, todo, todo el aire...

Y el aire pierde la orilla...

Un hálito, pues, de durazneros y de "primaveras",
el mundo?

Pasó el hambre, pasó... pasó el frío, pasó por esas "almas" que obsedían
las puertas y los baldíos?

Pasó?

Qué nodriza de las islas, celestemente, se da
en la palidez del río?

La mirarán, acaso, desde su colina de ceniza, unos niños?

Mirarán esa dulzura que persiste
en nevar allá?

Y los ojitos que, por las espinas, gritan y gritan a la leche,

la mirarán asimismo?

Y de los puntillos que no han "subido", aún,
a ella:

qué?

Qué, por el miedo de las briznas
o de las vías
que les cierran, repentinamente, más, si cabe, la noche
de abajo,
qué?
Qué, decid, en el minuto en que todo,
y todos,
buscan una a manera
de seno
o algo de la galaxia del origen, tal vez...
o simplemente un eco a ese silbido que unas enredaderas de pesadilla
se aprestan a ahogar?
(“Y se rosa”, Ortiz, 1996, pp. 805-806)

Nuevamente acá tenemos una mezcla interesante de tejido de símbolos y alegorías, mundo sagrado y profano, intemporalidad y temporalidad en crisis. Hay imágenes que buscan las ideas que las sustenten, y hay imágenes que van sobre conceptos en deudas. Otra vez el momento de la tarde, el relieve del tono, el uso de elementos naturales para hablar de aquello que se quiere decir y que va en su búsqueda: la identidad siempre pendiente y por venir. Lo que habría que completar y lo que reclama. Pero eso ya lo hemos visto.

Lo que agrega a lo que ahora queríamos señalar es la idea de congregación, de diálogo, de conversación que se encuentra latente en el poema y en muchos de sus poemas. No nos parece que se traten de vanas preguntas retóricas, cuyas respuestas la voz ya tiene resuelta. Se tratan más bien de interrogaciones concretas que dicha voz se encarga de describir y espera el encuentro con su respuesta. Se “abre” a la charla y con ella, al pensamiento de carácter sentimental y reflexivo. Diserta con otro, como si estuviera en compañía, en una clara puesta de otros, aceptando la alteridad de los que pueden o no ser contestarios de sus preguntas.

Es una voz que afirma, y luego vuelve sobre su afirmación para adelgazarla y quitarle fuerza ilocutiva, fuerza cognitiva, fuerza veritativa; para que sean esas otras voces las convocadas, las que puedan ayudar a encontrar la totalidad y el universo de reclamos. Observemos el “decid” que da autoridad y pluralidad a la segunda persona. En este punto de la pregunta, lo existencial, la condición humana y el refractario natural son partes incansables de la reflexión. Si acaso se resolviese, tendría una noción ególatra de la percepción o un acto de vanidad personal, pero al dudar, quiere que se ajuste a lo que todos puedan alegar. Sabe esa voz que no es sino, persistencia y acción desde ese acto comunicativo.

En este punto, nos parece una forma que también congrega la cuestión de la política de la estética, en la medida en que el régimen sensible al que está apelando no es el que la tradición realiza, sino por incorporación de aquello faltante. Estas interrogaciones para nosotros son lo político en sí mismo, pues es una puesta en la que la sustancia de la verdad, la respuesta que se espera, no surge del yo lírico. El campo de acción al haber variado, hace que las posiciones de lecturas tengan que reacomodarse y ese reacomodamiento implica a su vez, una nueva posición respecto de la verdad por venir. El poema dispone y despliega un campo de posibilidades de su lectura y esta, a su vez, supone un lugar diferente en el juego de la comunicación. Creemos que aquí es donde Ortiz, otorga una praxis a la sustancia e ideario político más allá de lo que se ha señalado hasta ahora.

Esta formulación o exposición de Ortiz, consideramos de modo tardía, difiere en el uso que hace de la interrogación unos años antes a tal vez, su viaje al oriente. La pregunta tenía un tono más sostenido e implicaba una respuesta. No quedaba como hemos señalado, en un interrogante abierto.

¿Qué lluvia de gracia

o qué labor secreta, íntima, de gracia?

Si, los dedos celestes las buscaron.

El llamado de cristal llegó hasta ellas

en lo hondo dormidas, en la nada, acaso,

como dulcísimas ideas de quién sabe qué criaturas subterráneas, mágicas.

Sí, las evocaron las varillas de esa agua en que no dejaron de cantar los pájaros,
¿Pero no cayeron ellas a la vez del aire en fiesta
como la música tejida allí por los ángeles más atentos
a los sueños de los iris o de los nácares, más puros?

(Atentos también los ángeles para con los ojos de aquí,
el anhelo de aquí, la nostalgia de aquí, ay, no de todos;
una luz de regalo inexplicable a la puerta de las almas o del drama,
un milagro imposible casi con testigos negligentes o inconscientes).

Y ellas aparecieron por todo: sobre la barranca áspera,
al lado de los caminos, junto a los cercos,
sobre el césped de los jardines y los parques, entre las piedras, sobre las lomas,
entre los cultivos extendidos y rampantes,
entre los jóvenes espinillos que descienden hacia los tajamares con juncos
y con alas, alas que miran su vuelo encendido en un cielo aún más delgado y más sensible...

¿Qué lluvia de gracia
o qué labor secreta, íntima, de gracia?
¿Qué criaturas hijas de la sombra y de un feliz espíritu
trabajaron para ellas silenciosamente en lo oscuro
luego de sentir las como su mismo amor gentil que quiere subir hacia la ofrenda?

Ah, pero no todas hubieran sido de la luz sin las varillas fluidas,
sin los finos dedos húmedos, sin el llamado de flauta
largo, largo, largo, en que no dejaron de cantar los pájaros...
Acaso sólo, sólo, las más tenaces y nombradas, las de la cita familiar.
Las otras, ay, ideas, quedaron en ideas, tenues ideas devueltas a su encanto,
definitivamente perdidas, tal vez, para las infinitas bodas de Octubre,
ellas que fueron joyas vivas y apenas visibles entre las hojillas frágiles y los tallos sutiles,
mensaje miniado, perfecto, por las hijas de la sombra y de un dichoso espíritu

tenaz él, en verdad, tenaz, sobre los gemidos y las lágrimas y el estúpido horror...

Los avisos y los signos, los cantos ya, estrellados, de este espíritu,

que no pueden tener forma y llegar hasta la brisa y el rocío

porque las manos y las voces del amor no los tocaron...

Y las flores y los frutos de nuestras azarosas estaciones,

muestrados, asesinados, desde el propio seno de las madres...

Pero el suave espíritu firme responde a través del abismo, en el abismo, el nuestro,

y es un solo obstinado fuego ligero de verbenas y es una sola alada primavera invencible...

("La lluvia de los campos", Ortiz, 1996, pp. 404-405)

Como se verá, también la relación símbolo-alegoría se encuentra menos diferenciada, mezclada antes que enhebrada. E incluso, impera más el tono impresionista y simbólico que el alegórico. Las evocaciones y reclamos se empeñan en realizarse metafóricamente; y por momentos, son las flores las que parecen configurar la forma en que esa falta de armonía se expresa de modo angustiante y trágico. Parece que las impresiones de la condición existencial humana ingresan por expresividad poética en el universo natural. Se verá que aquí el juego ha sido más sutil. Pero entonces, esa variación de un tipo de interrogación por otra tiene para nosotros un sentido de operación política concreta: pues en esta no se nota tanto la reflexión con los otros, sino con el sí mismo, diferenciándose de la que señaláramos antes. Y si en esta, el ingreso de lo político no irrumpe la operación estética, sino que más bien, se continúa desde las propias motivaciones (Alzari, 2016, p. 221); en la otra, lo político se hace mucho más evidente desde la operación estética.

Creemos entonces, tanto por una figura o como por la otra; más lo ya visto, que podemos entender el pasaje entre el arte y aquella parte de la filosofía política que ha pensado el problema de la revolución.

Capítulo 5:

De la política del arte a la filosofía política.

Habría dos maneras importantes de entender esto que hemos denominado posición y praxis de la poética de J. L. Ortiz. Por un lado, podemos considerar que su obra bien puede pensarse como un campo de juego de posibilidades comunicativas que instauro, para que se proceda a abrir un mundo que es a su vez, un redescubrir del mundo refrendado. En este sentido podríamos compartir en parte lo que señala Nuñez Ramos (1992):

En efecto, como juego que es, la poesía, cada poema, no es tanto un mensaje que hay que descifrar como una regla que debe ser puesta en práctica. Pero las reglas de los juegos tienen un carácter peculiar: no son ni prescripciones, ni directrices, es decir, no son órdenes o permisos dados por alguien desde una posición de autoridad a alguien en una posición de sujeto (prescripciones), ni son indicaciones para el uso correcto (directrices), aunque, como las primeras, delimitan el tipo de acciones y movimientos del destinatario y, como las segundas, están orientadas a volverlos eficaces. Como restricciones tienen un sentido positivo, es decir, definen el ámbito de acontecimientos que forman parte del juego (Ibídem, pág. 92)

Desde este lugar, convendríamos que Ortiz como práctica nos propone un juego que al menos plantea algunas figuras concretas del hacer: un campo natural que da relieve y trasfondo desde una técnica impresionista la armonía imperecedera evocada y la lamentada como recorte en paisaje, el sustrato humano que surge como retazos y aparece de a trazos en marcas de su experiencia vital conjugada con la convocatoria hacia lugares existentes y posibles; la alegoría reforzada en el símbolo y viceversa; y la estructura en diálogo abierto previendo y convocando a un tú o un vosotros que de alguna manera, funciona como un pensamiento o construcción de pensamientos alternativos. Todas estas formas tienen una clara inscripción en lo político, en la problemática que la modernidad ha sido vista desde el pensamiento marxista que toca la teoría crítica o una parte de ella. Y está claro que no podía ser menos, pues la coincidencia de perspectivas y de reflexiones sobre las estéticas los aproxima aunque en un arco muy extenso que une Europa y las orillas del Paraná, o de Paraná ciudad.

Pero creemos, a diferencia de Nuñez Ramos, que no es un juego que se vuelva interno a la poética. Si así fuera, no sería tan válida su práctica.

Creemos que es un juego abierto que incluye la experiencia vital y el ahora revolucionario. Y esto ya está en su poesía que hemos visto (enunciado desde adentro, en las entrevistas y en su clara filiación al Partido Comunista, como a su interés por la convocatoria de Mao Zetung en el 57'). ¿Y cuáles habrán de ser entonces, los objetivos de estas prácticas a las que estamos aludiendo y que los vinculan con Benjamin y con la discusiones políticas sobre la crisis de la modernidad que plantea? En esto vemos una coincidencia importante con los objetivos de Benjamin y Arendt en lo que respecta a la revolución.

I. Benjamin, Ortíz: recordar y redimir

Antes que nada, vamos a aclarar que estamos tomando básicamente elementos de lo que tanto Benjamin como Arendt han postulado en relación con la revolución, ya que bajo nuestra hipótesis, la poética de J. L. Ortiz implica una postulación política revolucionaria que intenta transferir con articulación estética y formal a su trabajo. Pero no se trata de cualquier noción, tal como hemos señalado, en la cual los procesos políticos se refrendan de modo directo, sino que operan por un lado de un modo evocado y por el otro, en lo que entendemos que es la praxis política en acción. Ya se ha pensado a Ortiz con sensibilidad social a través de ciertas imágenes y temas que de alguna manera se incorporan en su poesía. Sin embargo, nos parece que ha sido mucho más lo formal, en la retórica poética, en las figuras estético-políticas que hemos ya señalado, lo que realmente responde a lo político del siglo XX que pretende resolver. En este punto, más que una poesía de carácter social, diríamos que es una poesía de carácter revolucionario en lo más difícil, en la praxis misma de su articulación (como Benjamin podía ver una respuesta estética de carácter político en el teatro de Brecht o incluso, en la narrativa de Kafka).

En este sentido, debemos decir que una mirada sobre Benjamin nos permitiría considerar que al momento de precisar su idea de revolución, surge con ella la de la violencia que ya hemos abordado y que retomamos ahora. Está claro que desde el lugar en que lo pensaba, una y otra se encuentran

implicadas, de tal modo que lo que se tenga en consideración de la segunda, afecta a la primera. En algún punto, podía surgir desde la mejor de las intenciones socialistas, la idea de que resultaba necesario desatar cierto nivel de violencia para que la revolución fuese posible, a riesgo de que con ello se llegue empeorar antes que mejorar, la situación originaria. Entonces, puede que la idea de revolución no sea así tan buena. Desde este lugar, desde el de tener que dirimir la violencia es que podemos pensar el gesto de Benjamin de tener que hacerle su crítica y distinguir las tipologías, características y propiedades.

La crítica de la violencia en Benjamin implica el análisis y diferenciación de la misma en formas de la violencia; e inclusive, ir en su búsqueda allí donde parece que se anula como lo es en el derecho: gesto que oculta lo que en realidad mantiene activo puesto que la violencia está implicada en todo acuerdo. Así que una vez más, las formas de administración moderna escamotean lo que en realidad activan y ocultan lo que en realidad hacen, siendo el sistema parlamentario el más paradójico y contradictorio de todos.

Ya habíamos hablado antes respecto de este asunto, pero ahora lo retomamos por la temática del recordar y redimir. Nos interesa reponer que en *Para una crítica de la violencia* (Benjamin, 1991); de su análisis se concluye que habría una violencia que puede ser considerada diferente, fuera de los términos del bien y mal que la burguesía como categorías morales ha puesto, y que pertenece al orden divino y restauratorio de todo injusticia en la medida que es purificadora. Esa violencia sagrada, coincidiría con la violencia de la huelga general proletaria en un nivel profano. Coincidencia de forma y fondo. Ahora bien, luego de esta situación ¿qué es lo que viene? Puesto que el después bien puede ser volver a la violencia mítica que origine el derecho y el ciclo se repita.

Frente a esto, creemos que Benjamin responde con profundidad y solvencia en aquellos mecanismos de rememoración y redención. Podemos decir que este mecanismo implica una continuidad purificadora de los elementos oprimidos del pasado que deben ser recuperados pues allí están, bajo las huellas que surgen de las ruinas, los deseos que aún esperan su

realización. Entonces, no es que es previo al proceso revolucionario este planteo y que prepara para la llegada del Mesías; sino que también es su continuidad y programa por seguir. Un salto en el orden progresivo moderno que genera otra temporalidad en vistas, no hacia adelante, sino hacia atrás como modo de purificar el presente dejándolo abierto hacia un desvío (desvío que en realidad es su corrección). Es así como comprendemos lo del salto dialéctico rompiendo el continuum hacia el pasado y luego hacia el futuro (Löwy, 2003, p. 139)

Así, Benjamin a través de la remembranza, redime y con ello establece una tarea política de lucha que actúa en la historia entendida como destino burgués. En este último, la noción de un futuro mejor que solucione los problemas del presente es lo que genera una continuidad progresiva que hay que cortar, pero que claramente impera como creencia naturalizada en la sociedad. Si toda la sociedad está impactada con el progreso tecnológico al que se lo ve como una inevitabilidad hacia adelante, está motivada por la utopía de un mundo mejor; pero la redención es traer lo del pasado no sólo para mostrar su catástrofe que ya hemos señalado en la alegoría por ejemplo; sino también para redimir al modo de "*restitutio in integrum*" (Löwy, 2018, p. 113).

Y se comprende en gran medida, cuáles son los elementos que han privado de la redención (y con ello, de la revolución) a las clases oprimidas: por un lado, la idea de que toda violencia es mala o debe ser desechable por se – cuestión que ya señalamos y que Benjamin se encarga de desarrollar-; y por el otro, la noción de que de las buenas obras del presente devendrá necesariamente un situación mejorada –lo que provoca el sacrificio y aceptación de los privaciones del presente en un tiempo homogéneo y vacío, en aras de esa utopía.

La teoría socialdemócrata, y todavía más su praxis, ha sido determinada por un concepto de progreso que no se atiene a la realidad, sino que tiene pretensiones dogmáticas. El progreso, tal y como se perfilaba en las cabezas de la socialdemocracia, fue un progreso en primer lugar de la humanidad misma (no sólo de sus destrezas y conocimientos). En segundo lugar era un progreso inconcluible (en correspondencia con la infinita perfectibilidad humana). Pasaba por ser, en tercer lugar, esencialmente incesante (recorriendo por su propia virtud una órbita recta o en forma espiral). Todos

al tiempo pleno en relación con el homogéneo y vacío, del lamento alegórico, no hace más que coincidir con la teoría benjaminiana.

Pero también podemos encontrar en esa designación de elementos, una elaboración mimética que refuerza además, ese proceso estético y político. Acordamos con Abadi (2013) que la mimesis en Benjamin cumple la doble función de ser objeto de la memoria y también como parte de la dinámica del recordar. Así su referente es tanto el objeto primordial del recuerdo, como también el vínculo entre el pasado y presente del objeto, de modo que a través de esa imagen se genera un conocimiento histórico y político. Pero no sólo eso, el sujeto, el yo, logra desintegrarse para reintegrarse en ese proceso, saliendo entonces de los vínculos naturalizados o que la modernidad burguesa ha acostumbrado.

En este punto, es cuando más parece acercarse a la propuesta ortiziana; de modo que podemos ver cómo cambia la lectura sobre sus poemas en la medida que lo pensemos desde esta lectura política y estética. Son verdaderas herramientas de figuras e imágenes funcionando para desestructurar el yo, y se encuadra en un acto político de fino des-aprendizaje.

Se acerca notablemente; pero también hay que reconocer que sin embargo, la praxis ortiziana de carácter estético y político tiene particularidades que van más allá del planteo de Benjamin. En este punto, nos parece necesario decir que no vemos sólo redención, sino también un posicionamiento a la reflexión y la búsqueda comunitaria por la pregunta singular. Parece que establece entonces, un paso en una dirección que se acerca al planteo de revolución en términos de Arendt.

II. Arendt, Ortiz: revolucionar y re-originar

Así es que la respuesta de Ortiz a través de su obra poética, se inscribe como una práctica intelectual de recuperación y reorganización del conocimiento, como respuesta a la que la modernidad había generado de injusto en el orden social y existencial. No se trata entonces, de una poética que se encuadra en la modernidad, sino que intenta hacer algo con ella y de esa reflexión paciente y constante, el poeta va dando más que un planteo, una actividad por hacer.

Aquí es donde se puede inscribir en el programa “arte y vida” de las vanguardias históricas. Sin embargo, no se trata sólo de una “ebriedad” y desajuste necesario de los sentidos, tal como Benjamin las concebía en validez e importancia;

sino que también Ortiz establece una verdadera actitud redentora y revolucionaria de carácter intelectual. Las figuras que crea no sólo son para mostrar la barbarie de la civilización, sino también para restituir y reparar el daño desde la extrema estilización intelectual de la experiencia nominativa del lenguaje, sin ebriedad²⁵. Y en este punto, queremos ser enfáticos. Ortiz no creía en la idea de una poesía de la no-consciencia, del inconsciente o de la subconsciencia. Por el contrario, siempre planteó la noción de una supraconsciencia: esto es, cada elemento es perfectamente elegido en función de un respeto por lo inasible y en un intento de nominación de su misterio. El intento es totalmente consciente o como él señalaba “superconsciente”. Dice Ortiz:

Porque el poeta, el artista necesita abandonarse a una especie de territorio, no inconsciente sino superconsciente, para llegar al arte (Barone, 1978).

Ahora bien, esto podría ser la acción de una estética que unipersonalice y reconstituya en una figura predominante la voz poética. De alguna manera, el poeta como demiurgo lleva adelante la revolución y hace justicia. Pero eso no es lo de Ortiz. Su poética queda abierta, haciendo del programa revolucionario “algo por hacer comunitario”. Creemos que su trabajo es de una sutileza intelectual fundamental en este punto. Así es que no se completa con la lectura de Benjamin, porque la revolución la ve como algo que debe realizarse no sólo en recuperación sino también en nacimiento de lo nuevo:

“La edad edénica, será, nueva,
con el héroe nuevo y el santo nuevo, en la gracia
tendida,
más allá de lo semejante, en la dependencia sin orillas
para la ternura atenta, sin orillas...”

(Fragmento de “Y todos los días”, Ortiz, 1996, p. 445)

Entonces, allí aparece otra noción política importante que se encuentra enunciada y repetida muchas veces con la figura de los amaneceres, con la de los niños, con la inserción de la singularidad de lo nuevo en definitiva. Esa

²⁵ Quizás convenga diferenciar y centrar el concepto de ebriedad. Si por esta se entiende una pérdida de la conciencia, de la labor realizada, del sostén de los medios y técnicas para producir; entonces diremos que esa ebriedad está lejos de Ortiz. Si por ebriedad entendemos, un desajuste de la forma, de la estructura, del orden que genera una semiótica; entonces ahí deberíamos afirmar que hay en Ortiz una suma ebriedad. Nos lo dicen su sintaxis proliferante cuales ríos, arroyos, ramas y raíces; una expansión del verso que se multiplica como lo hacen los elementos naturales, acomodándose y reformando su curso. Queda como tarea pendiente una crítica de carácter analítico respecto de los niveles y tipos de ebriedad en Ortiz.

expectativa resulta coincidente con el planteo de Arendt respecto de la revolución. Pero sobre todo, nos parece coincidente en el concepto “edad edénica, será”, lo que alude al pasado que sueña y al futuro que se origina, con la idea de que “[...] las revoluciones constituyen los únicos acontecimientos políticos que nos ponen directa e inevitablemente en contacto con el problema del origen” (Arendt, 2006, p. 25).

Entonces tenemos al menos tres cuestiones importantes aquí que deberíamos indagar respecto de nuestro poeta. La cuestión de la violencia en la revolución y que ya hemos comentado las reservas que tenía respecto de la misma, la cuestión comunitaria a la que con los años se volvió cada vez más ineludible, y finalmente la cuestión del origen con la contingencia que bien señala Arendt y al que todavía no nos hemos referido directamente sobre nuestro poeta.

Desde la perspectiva de Arendt, la revolución no es tanto el momento violento de la inestabilidad del poder, sino más bien, la construcción de un poder que genera nuevas condiciones libertarias. En definitiva, la revolución no es como lo piensa Benjamin en el sentido de una violencia divina que purifique, sino más bien la construcción de un poder en tanto poder de reunión que permita la acción y el discurso.

Para esto Arendt considera la política como reunión para la acción y diálogo entre iguales, una acción cuyos resultados no son previstos, y que puede dar a lugar la revolución en la medida en que allí pueda darse la novedad, rompiendo con la continuidad.

Más bien desde aquí pueden encuadrarse esos gestos que hace Ortiz cuando deja desde su poética, las interrogaciones hacia un vosotros comunitario que se encuentra implícito. Como decíamos, no se trata de preguntas retóricas o preguntas que refuercen el yo poético. Son preguntas lanzadas a modo de respuesta por venir

“¿Qué alma eterna, dulce, se arrodilla sobre el canto,
una en la fe con él hacia el rocío que viene?”

(Fragmento de “Un grillo en la noche”, Ortiz, 1996, p. 447)

Si uno interpreta el poema como un reclamo y lamento frente al sonido imposible de un solo grillo, como la reflexión de aquello débil que pervive, la pregunta va hacia los que puedan ser convocados para entonar en conjunto. Remite a la pregunta de quiénes y qué se necesita para estar a la altura de lo que pide esa flaca melodía. Y el poeta no responde.

O incluso, luego de la pregunta, recrea el escenario para que la reflexión sea posible:

“Qué dice, tu ahora...?”

De un lado, no? los caminos que se reabren a las citas
de las gracias de la clorofila...
y del otro,

La atribución que otorga, quién? O quiénes?

(Fragmento de “Ah, miras el presente”, Ortiz, 1996, pp. 838-845)

Obviamente que podemos hacer una lectura transparente de lo que dice. Pero ya hemos señalado que no es apropiado. Aunque hable de la naturaleza, esta imagen es para otra cosa, y sus preguntas intentan recuperar desde lo político la condición existencial de los sujetos. Entonces esas reflexiones, preguntas débiles, apuntan a esta praxis.

“Y por qué ellos, además, que de todos modos,

eran vidas, vidas

no iban, al igual de la vida

cuando no oscilaba o se hundía, a poder abrir alas

en la persecución de su ángel...?”

(Fragmento de “El Gualeguay”, Ortiz, 1996, pp. 661-748)

Pero hay algo más. Como se verá Ortiz ha saltado toda la cuestión de la violencia que de alguna manera está inscripta en la tesis de Benjamin como la de Arendt. ¿Acaso no tiene nada que decir respecto de ella? Para nosotros, esa ausencia tiene que ver con que se trata de un momento posterior a la circunstancia en que la revolución se desata en esos términos. El poeta no habla de ella, o las figuras que establece no refieren a ella, creemos, porque ya ha sido demasiado enunciada y refrendada en la poesía de circunstancia socialista o revolucionaria. Más bien, Ortiz va hacia un momento posterior en la

que la misma ya no tiene lugar. En esto, hay otro punto de coincidencia con Arendt. Parece que su posición demuestra que la misma no es esencial al proceso; y tal vez, su expectativa sea que desde un encuadre no violento la práctica de reaprendizaje conlleve una restitución del sujeto ya no moderno (sin las contradicciones y padecimientos del moderno). Bien esas reuniones a las que nos hemos referido, en tanto diálogo comunitario que reflexiona y que abre a condiciones dialógicas y polifónicas, están de alguna manera inscriptas en un acto de otra subjetividad que claro, no llega a delimitarse porque se forma sola o estará formándose (sin destino).

Pero Arendt nos hace reflexionar sobre una serie de supuestos que tienen que ver también con el aspecto comunitario. El primero de ellos es la noción de igualdad. Nos explica que la misma no es una propiedad de la naturaleza humana, de su vínculo natural con la vida, de su nacimiento. Por el contrario, la igualdad sólo es entendible bajo condiciones políticas (Ibídem, 38), única situación que la hace posible. Por lo tanto, es a través de las mismas que puede establecerse y la igualdad es necesaria para que surja la libertad que es básicamente la participación en los asuntos públicos (con lo cual se necesita de un lugar y momento específico) (Ibídem, 42). Y esto es porque poseer libertad es muy distinto a la liberación que es sólo el fin de una coerción²⁶.

Entonces es en la esfera de lo político donde es posible la noción de igualdad que vincula con el estado necesario de libertad para la correcta deliberación. Ahora bien, cuando vemos a Ortiz en cuanto a su poesía tal como él mismo la ha asumido y considerado (ya sea en sus entrevistas o directamente en sus poemas según hemos visto) la importancia de la igualdad y de la eliminación de las injusticias ¿se sigue que lo plantee bajo un sustrato político como condición necesaria al igual que Arendt?

“¿Y usted sabía lo que le pasó a Mitre cuando llegó a Concepción del Uruguay a enganchar gente para la guerra del Paraguay?”²⁷ Ya era de noche,

²⁶ Arendt advierte con vehemencia el problema que trae confundir dichos términos, e inclusive, las consecuencias que ha traído en las diferentes revueltas tal confusión.

²⁷ Deberíamos aclarar aquí que esta anécdota que comenta en una entrevista, viene a alusión a que para la mayoría de los pobladores del litoral la guerra contra Paraguay era repudiada fuertemente hasta el punto de considerar a los paraguayos más iguales que los “porteños”.

pero él se empeñó en hacer un desfile al trote con su tropa para impresionar a mis comprovincianos. Pero los paisanos le hicieron una broma pesada. ¿Sabe? Apagaron los farolitos por donde pasaría la comitiva a caballo y tendieron una gruesa sogá de lado a lado (...) Los porteños se fueron al suelo” (Zelarayán, 2016, p. 148)

Esta entrevista que concede Ortiz, no era justamente para comentar sobre la historia, sino para hablar del carácter opresivo de la cultura. Y podemos ver que su anécdota no refiere a alguna batalla ganada, a algún punto de estado de liberación que haya roto la opresión. Relata un hecho menor, una chanza, de poca importancia; pero que hace que se ponga en condiciones de igualdad aquello que se venía a imponer con seriedad y prestigio: compartir el suelo junto con los que se negaban a presentarse a la gleba. Un estado momentáneo de igualdad que, sin palabras, implicaba significativamente una deliberación enfática. En ese apagarse “los farolitos”, se iluminó una igualdad política.

Uno podría recorrer mil veces las anécdotas que relataba Juan L. y encontrar prácticamente un mismo patrón: lo popular y local que desarticula lo convencional y jerárquico, unida a una enseñanza interna que hay que descubrir (el entrevistador parece preguntarse por qué cuenta esto). Pero cuidado, eso popular y local, se une directamente con lo universal y más sofisticado. No es una vindicación o exaltación de lo propio, es descomposición de lo acostumbrado.

Creemos que esto mismo se sigue en sus poemas, sobre todo los más largos, poblados de pequeñas historias menores que nadie recuerda y que se vinculan en un mismo plano con una simbiosis cósmica (Saer, 1996). Hay una práctica por la igualdad a la que Ortiz, decía hacer justicia. De allí es que vemos una interesante aproximación a Arendt respecto de este punto. Quizás, lo extraño, es que Ortiz establecía ese principio de libertad en igual clave política, pero no sólo para lo humano, sino para lo viviente. Como si considerase que el mundo de las cosas, todos los entes, pudiesen ser politizados bajo esta misma idea y no fuese sólo para el ser humano. Y en este punto, seculariza la máxima cristiana invirtiéndola al universo, aquello que ya

hemos nombrado como “piedad”. Y eso es porque los entes no son iguales de por sí, no emergen iguales, al igual que los hombres, pero pueden serlo bajo la acción política de la escucha paciente y la inscripción en racionalidades alternativas y divergentes.

Este último punto, nos hace pensar que entonces el origen de la revolución, ese estado de igualdad para la libertad y deliberación, devendría en pura contingencia ya que la libertad que reclama no puede condicionarse (es el momento de apagón de los faroles). Ahí tenemos que Arendt tiene algo más que aleccionarnos y posiblemente nuestro poeta también.

En efecto, la revolución implica la formación de un nuevo origen que, como tal, no pueden establecerse sus características previamente ni apelando a algún absoluto, a riesgo de que la misma se convierta en una “restauración” de hecho. En este sentido seguimos la lectura:

Lo que Arendt está proponiendo es un desplazamiento o un replanteamiento del problema, a partir de lo cual se asume el desafío de pensar una fundación sin absolutos, cuya fundamentación implica la aceptación de la contingencia irreductible de los asuntos humanos (Di Pego, 2016).

Y esto resulta sustancial porque dicha fundación es una fundación de la libertad a la que hemos aludido antes y que supone algo muy diferente a una revuelta por la liberación, tanto como no atender que se debe dar a una nueva forma con la que se inicia. Si por ejemplo, se terminase con la opresión, pero se mantuviera la misma forma; o se instalara una forma que repusiera las condiciones previas, se estaría socavando el origen político de la revolución. Pero también traería un problema si acaso se apelase a un absoluto por fuera de ella, en tanto religioso, o como los franceses, el pueblo.

Arendt por lo contrario considera que lo que emerge es una nueva legitimidad fundada en el marco de relativa estabilidad que ofrecen los acuerdos mutuos que no son ni un absolutos ni tampoco arbitrarios, ni se sustraen a la contingencia (Di Pego, 2016, p. 87). Así es que suceden principios que funcionan como reglas para proceder generando nuevas normas de acción devenidas del mismo acto fundacional. Pero entonces, ese modo no puede anular la pluralidad, que ha sido condición necesaria de lo político. Por eso mismo, no puede terminar o continuar con un régimen dictatorial “porque

no sólo no contempla la preservación de la pluralidad sino que socava deliberadamente las condiciones que la hicieron posible, es decir, su principio no puede obrar como regla de acción posterior” (Di Pego, 2016, p.89).

Nuevamente, a lo largo de nuestro trabajo, notamos aquí mismo la vacilación de nuestro poeta. A pesar de su militancia política declarada, no ha destinado una sola palabra a la idea de una revuelta en favor de una dictadura sea con el grado de consenso que sea (de hecho, debe ser de los pocos integrantes del Partido Comunista que durante el golpe militar a Perón en el 55', cayó preso durante varias semanas). Muchos menos lo convencía la noción de la dictadura del proletariado como se había planteado en la URSS. Aún más, cuando se desata la revolución china, sin dejar nunca su partido, inmediatamente simpatiza con ella, siendo uno de los motivos para dejar su tierra e ir directamente a ver lo que ocurría.

Pero también está su texto ahí sobre la Revolución de Mayo (Ortiz, 1996, 1054-55), que hizo no para establecer el comienzo del fin de la relación con España, o para nombrar la epopeya heroica que devino en las guerras de la independencia. Para nada le interesó señalar esos aspectos. Lo que le importó era recordar lo que implicó un nuevo empezar y una oportunidad de que la “inteligencia argentina” pueda hacer honor a ese inicio: “Gran parte de la inteligencia argentina se ha desarrollado, desde fines del siglo pasado, ajena a los ideales de nuestra revolución (...) (que) respondía a una experiencia distinta, más extensa y más profunda. (...) La misma inteligencia continuó girando (...) atenta sólo a problemas o preocupaciones de reflejo, bien que algunas veces dio forma negativa a las reacciones que eran de la clase social en que ella podía considerarse inscripta (...) Ninguna conciencia de sus orígenes históricos ni ningún sentimiento de solidaridad social que la ligara al grupo humano incorporado (...)” . Es decir, notamos que Ortiz entendía también que la Revolución de Mayo, en tanto revolución había sido clausurada políticamente por una maniobra de la intelectualidad argentina que no supo sensibilizarse con aquello que en definitiva pertenecía como iguales. Y por eso, pide por lo contrario, la conquista del alma que es en definitiva la doble responsabilidad de unir el pensamiento y la sensibilidad hacia la gente y el paisaje. Si hemos entendido bien, para Juan L. Ortiz la gente es homologable a

lo que para Arendt son los iguales, y el paisaje, según ya vimos, es ese trozo que nos recuerda un universo por redimir.

Conclusiones

Frente a las innumerables formas en que el arte se expresó durante la primera mitad del siglo XX, atravesado por la cuestión tan sustrayente del encuentro entre los avances técnicos cuya principal expresión fueron las grandes guerras como sus masacres, y que políticamente estuvo escindido por las ideas de marxistas como alternativa ante un sistema represor, hemos tomado como particular análisis la poética de Juan L. Ortiz. ¿Y por qué? Porque entendió y nosotros con él, que su trabajo tenía que dar una respuesta central a esa cuestión; y sin embargo, mantenerse en la autonomía como lugar desde el cual el arte puede mejor llevar adelante su militancia política. Una militancia de carácter estético por un lado, y no moralista, sino reflexiva de los acontecimientos.

Para mantenerse en ese lugar, lugar en el cual se puede discutir desde la filosofía política y desde la autonomía del arte no esteticista, debió apelar a una serie de recursos que le venían de la tradición tanto como del estado de la cultura en el momento de producción. Tales recursos son la prueba concreta de cómo desde la inmanencia artística se vincula objetiva y materialmente con la historia tecnológica en que se desarrolla. La lectura que pide la Teoría Crítica que hemos abordado (Benjamin y Adorno más puntualmente), es recuperar esto para desde allí poder considerar o interpelar a la sociedad.

Pero hemos visto que justamente acá la poética de Ortiz se aproxima y se distancia de las formas de producción y creación de riquezas en la sociedad. Está claro que discute desde su particular lugar el campo de problemas que tiene en cuenta aquella, y puede con soltura además, ampliar y reducir en función de su propuesta artística que también ha sufrido un importante desarrollo a lo largo de tantos años de producción. Pero siempre siguió firme a entenderse dentro de ese campo y buscar variables creativas, experimentaciones posibles y modos distintos de afectación.

Y en esto de las discusiones, también tuvimos que apelar a tener que ir a veces más allá de Adorno y Benjamin, entre otros, y traer otras que venían a ser parte de sus preocupaciones como la cuestión de la referencia, que no

podía quedar en “nombrar un ente real” y por el otro “nombrar un ente ideal” como la filosofía de la lengua había abordado hasta entonces. Y además porque queríamos cumplir con mayor exactitud lo que Ortiz propone y no quedarnos entre otras cosas, bajo el paraguas de una categoría propiamente ideológica. La conciencia intensa que buscaba nuestro poeta, tenía que ser por un lado, una denotación y nuevamente en otra modalidad donde existiera la premisa de “significar”; y por el otro, librar el sentido, pero con atención a lo específico. Una zona inestable más allá de lo real e ideal. Una zona significativa de carácter literario, siguiendo esa autonomía ortiziana tan particular.

Y también hemos tenido que ir más allá del pensamiento benjaminiano respecto de la noción filosófica de revolución, porque en este punto, nos parecía que en el meollo de la situación, su posición era más comprensible a partir de la propuesta de Arendt. Fuimos viendo que consistentemente se alejaba de cierto trazo ligado a la violencia. Y si bien esta podía explicar mucho de lo que implicaba la modernidad y la modernidad tardía en la relación sociedad y capitalismo tecnológico, e incluso, con las formas jurídicas; al momento de responder frente al mismo, nuestro poeta parecía sustraerse de lo que podía traer como solución su activación. Prefería, al deducir de su poética, apelar a la integración, al nosotros desde la débil pregunta, como modo de redimir a la comunidad de sus propias escisiones.

Pero, hay que ser enfáticos acá, no es una integración a través de un acuerdo de múltiples individualidades en el que se establece un factor común. Algo así nos pondría en la utopía parlamentaria o democracia republicana, que claramente rechazaba. Se trataba nuevamente de una reflexión y un acuerdo que superaba en calidad el momento previo al encuentro. Y es esa celebración del encuentro y del acontecimiento, esa figura que incita la forma poética de su último período. También en relación con Arendt nos pareció más convincente la cuestión ligada a la libertad de los iguales, como también a las condiciones originales de la revolución.

Finalmente, nuestro trabajo ha tenido en cuenta el vínculo de la teoría literaria y a filosofía política en tres ejes, que, sin querer repetir lo ya dicho, apuntalamos:

a) Caminar de espaldas

Al comienzo pudimos ver que existe la lectura que considera a Ortiz como parte del movimiento romántico y la filosofía idealista. Nos parece que esa asociación con una especie de romanticismo tardío, que bien puede Adorno adjudicarle a Heidegger, en realidad, nada tiene que ver con nuestro poeta. La razón es muy sencilla: son evidentes las operaciones vanguardistas en su técnica como el montaje, cambios de puntos de vista, descomposición de los signos ortográficos convencionales, etc., lo que nos demuestra un conocimiento preciso de estas (al margen de que se ha datado claramente el encuentro con vanguardistas en su momento en Buenos Aires). Y sin embargo, no se deja llevar por esa instancia lumínica y de ebriedad que estas tienen, o que utópicamente encuentran como modo de romper con la razón instrumental de la vida burguesa. Por el contrario, da vuelta su mirada, y más bien, al modo benjaminiano quiere caminar al futuro viendo el pasado: los logros estéticos del impresionismo, el simbolismo, y hasta el modernismo, en combinación con las nuevas formas; pero no en clave reestetizada que lo aleje más de su militancia.

No, por lo contrario, realiza lo que podríamos decir una intensa búsqueda del sencillismo sin apelar a una poesía sencilla. Es decir, transfiere o plasma en la poesía, el procedimiento de esa búsqueda de lo particular y simple; y al hacerlo expone la complejidad de lo que esto conlleva. Es de vanguardia exponer el procedimiento y aplicarse a un acto performativo de locución; es de simbolistas tratar de nombrar mediante figuras, aquello a lo que alude indirectamente; es de impresionistas ser afectado por los rasgos de lo real; y todo bajo una reflexividad no intelectualizada, sino dialectizada que lo une con el momento histórico-político sobre el que piensa filosóficamente (“Pero habéis pensado/que el otro cuerpo de la poesía está también allá, en el Junio/de crecida,/desnudo casi bajo las agujas del cielo?” “Ah, mis amigos, habláis de rimas... “ Ortiz, 1996).

No se deja llevar por la corriente vanguardista y camina en sentido inverso ¿Cómo se puede comprender esta modificación? Como un modo concreto de resistencia al proceso histórico que no parecía satisfacer su propia idea política y liberadora del sujeto. Creemos que esa desazón por cierta poesía rioplatense, ese apartarse de los lugares que bien podía haber ocupado, para ir hacia la orilla a producir de por vida y desde allí correr el eje de atención de la producción poética, es un gesto político que se relaciona con una cierta estética. Porque sólo en esa desconfianza de hacia dónde iba la humanidad y por el otro, la recaptura de lo que la tradición positivamente había dado, pero inscribiéndose en un marxismo humanista, puede entenderse este movimiento que, como todo lo de Ortiz es del todo consciente y pensado. Es como si se tratara de ir hacia atrás, recuperar y retomar un camino, y sin negar lo nuevo, empezar a circular hacia otro horizonte.

Así Ortiz, se inscribe en la politización del arte al que aludía Benjamin. Recordemos que la politización como ya hemos señalado más arriba, implicaba producir arte desde lo formal y material en vistas de potenciar la transformación social. La politización del arte que no implica el anclaje solamente en el contenido de la obra, sino además, con el proceder de la forma en un momento postaurático para que de ella se genere un desacomodamiento de los sentidos o una relajación del yo, que permita entender y actuar reflexivamente respecto de la catástrofe del progreso. Esa politización la tenía bien clara Ortiz, que no podía ver que la poesía se desembarazara de su función social de recuperación y reformulación de los entramados sentimentales en un presente esperanzador. De este modo, se aparta de la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura.

b) La subjetividad descentrada

Acá también tenemos una clara posición política-filosófica-estética. Hablamos y retomamos este traslado ascético hacia la orilla, alejada del centro convulsivo donde estaba el fragor militante más apegado a los reclamos sociales. Recordemos que estos se encontraban en estrecho proceso de puja por lo que implicaba el uso de la violencia, en tanto violencia del Derecho, violencia legal, violencia sobre lo justo y para lo justo, violencia padecida y

violencia sobrellevada (lo vemos en la masacre de Pompeya en aquellos años y la militancia de su amiga Onrubia); y por el otro lado, también con la violencia en la formación del sujeto moderno, de su adaptación a la lógica del capitalismo, de las formas burguesas, de la razón instrumental, etc.

Toda esta cuestión, central en la Teoría Crítica que ya vimos tanto en Benjamin como en Adorno, explica el modo de proceder de Ortiz: no se trata de un retiro por renunciamiento; sino que bajo nuestra lectura, es un reposicionamiento desde los bordes de una reconfiguración del sujeto y una comunidad posible. La sociedad y el sujeto por venir, al menos desde lo que deja ver su poética, es aquel que surgiera no desde lo profundo de esas tensiones ya señaladas, sino de coordinación afectiva, respetuosa, delicada, de los vínculos aún persistentes en los márgenes, con la magia de un lenguaje que la tecnología aún no ha destruido y que se preserva en la comunicabilidad de la lengua.

Por eso también, aquello que se nombra es lo que ha de ser nombrado. No se trata de figuras herméticas que señalen entes ideales, sin más. Se trata de nombrar lo que debe ser nombrado, pero que en cualidad literaria, ha de venir por su referencia. No nos tiene que preocupar tener que ir en pos de otros paradigmas diferentes al utilizado preferentemente en este trabajo, porque la realidad es que el arte no se sirve ni es servidor homogéneo de una fuente. Si es verdad que hay en Ortiz operaciones que pueden ser pensadas desde la hermenéutica o desde la temprana teoría crítica, también es cierto que su constante referir a lugares, nombres y situaciones concretas, dan cabida a una noción de identidad y referencialidad (aún en clave literaria). De hecho, mezclaba la “fantasía” (como le llamaba al signo flotante que las cosas generaban) con la huella de lo vivido en las locaciones, situaciones, viejas narraciones y nominaciones específicas. Por eso se asocia tanto la noción de redención benjaminiana con la noción de una referencialidad “por venir”, que haga de esos textos un uso específico de la comunidad y recupere, en el gesto o por un instante, algo de la mimesis sagrada. De eso era muy consciente.

E incluso, de esto último, podemos ir más allá y subrayar aquello que Bürger señalaba del arte contemplativo respecto de que más que aurático, la

relación era aurática. O sea, se trataba de una inaccesibilidad en tanto distanciamiento por lo que se establecía una lejanía por más cercana que se encuentre, no de la obra en sí que claramente la reclama y expone, sino también o sobre todo, desde la comunicabilidad y su recepción. En este punto es donde también marcamos la referencia denominativa en Ortiz y que hemos llamado “referencia por venir”; pues establece una relación del “aquí y ahora”, aunque al darse “por venir”, vuelve a establecer una distancia que no es ajena a la reflexión o contemplación (insistimos en la “superconsciencia” ortiziana). Sólo que para eso, no tenemos que pensar su referencia como efecto de realidad; sino como un modo de introducción de lo real de la vida, al mundo del arte, en modo refractario y no reflejante, generando refracción y no reflexión. Es decir, Ortiz logra reponer una forma de aura en un tiempo postaurático en términos muy sutiles, vinculando el arte a la vida de un modo en que las vanguardias no pensaron (por eso es Ortiz vanguardista sin pertenecer, ni querer estar en la vanguardia) y en la medida en que gracias a tal vínculo puede realizarse un uso (de localización, de cartografía, de pertenencia, con todo el bagaje y plétora de sentimientos que eso implica para la comunidad, que aun así, puede seguir siendo universal y no regionalista). Entonces vemos que esta cuestión de la referencialidad tan especial, completa la obra de Ortiz de aquello que ha sido propuesto desde la teoría crítica adorniana-benjaminiana.

c) Teoría y praxis

Finalmente es una lírica política porque conserva el fondo común de discrepancia, en el tono de voz, en el pedido y el auxilio nominal que suscita el yo que nos habla. Y en esa discrepancia, en esa fisura del sujeto, se apela a una red que va de la figura al entorno y del entorno a la figura.

Para expresarse mezcla lo simbólico con lo alegórico, reforzando aquello mismo que muestra, como por un lado acariciando levemente y por el otro, protegiendo lo que ilumina. La lengua es estuche y contenido que tiene dentro de sí, lo mismo que pictórica y musicalmente nos señala, como para saltar del paisaje a la naturaleza el camino perdido de lo mágico y sagrado (“Mas tiene cargo de almas, y es la comunicación,/el traspaso del ser, "como se da una

flor", en el nivel de los/niños,/más allá de sí misma, en el olvido puro de ella misma..."; "Ella", Ortiz, 1996).

Si acaso, tan útil es lo alegórico tal como hemos visto en Benjamin para exponernos los rastros de lo que ha sido vivido y sentido, lo simbólico trenzado allí, sirve para recrear el aura, recordar, darle un momento de vida redimida en puro presente. Queda ese instante del presente más fortalecido, y de alguna manera sostenido y duradero. Un poco más que un destello (como la "i" tan especial que buscaba y que debía permanecer en el ambiente). ¿Lo logra? Creemos que sí.

Entonces, su trabajo bien puede ser leído como aspirando a la contemplación, a la búsqueda de aquella actitud diferenciadora entre productor y receptor, que en función de la obra y su autonomía, se inscribía en una crítica de la misma sociedad y sus clases que la producían. Pero creemos que no es así. Que tomó el toro por las astas de la experiencia de la vanguardia tanto como de la tradición, y que reformuló su estética para que esa autonomía se volviese una praxis concreta, socialista y revolucionaria. Conectó con la vida de otro modo que de la famosa ebriedad, sino de la "superconsciencia", del estado de excesiva reflexividad no intelectualizada, sino inscrita en un "nosotros" lírico al que se fue apegando cada vez más ya sea con su reclamo concreto como con su infinita pregunta vacilante, abierta, de débil afirmación.

Como hemos dicho, se apartó de la lógica de la violencia, de su crítica, de sus posibilidades; no por retraimiento burgués y pacifista (allí están los poemas elegíacos de la guerra civil española de sus primeros años); sino por intentar otro medio. Un medio no violento como el amor entre iguales, que no anula ni suprime las escisiones, sino que las despoja de su estigma y realza sus experiencias. Una revolución como un re-origen. Un acontecimiento que se está produciendo siempre. Y la poesía, su poética, es un conjunto laberíntico de modos de abordarla performativamente. Fotos de diferentes exaltaciones, momentos que estallan en proceso y nunca en resultado (y ahí se entiende su idea de "fragmento" o de "continúa" de su inmenso poema "El Gualeguay").

Ahora bien, no deberíamos dejar de lado de esta idea de praxis, la noción de experiencia que ya hemos pasado en algún momento anterior en este

trabajo. Y esto, a su vez, nos parece que guarda una profunda relación con la politización del arte. En efecto, nos parece que esto en particular lo une. Veamos más de cerca

Cuando los medios tecnológicos invaden la vida moderna generando consecuencias de afectabilidad importante, según hemos señalado, se produce una caída de la experiencia (*Erfahrung*) en un aumento considerable de la vivencia (*Erlebnis*), lo que conlleva por efecto de esta última una anulación de estímulos por sobrecarga o autoprotección, sino que además una pérdida de las enseñanzas transmisibles, perdurables y comunitarias que la otra generaba. Ahora bien, la poética postaurática trabaja según ya lo hemos dicho muchas veces, el aspecto vivencial, tanto en su vertiente modernista como la vanguardista. Y casi podríamos decir que siempre hay en tales formas poéticas el modo vivencial de afectación de los sentidos, de estimulación a la sensibilidad, etc. Pero lo que nos propone Ortiz, es un proceder más complejo. Pretende que se pueda pasar de esa vivencialidad hacia una verdadera escucha poética refractada en la escucha del poema sobre la universalidad, desde la que se tenga una experiencia duradera y transmisible. Sólo en ese punto entendía el valor de su poesía para terminar con las injusticias, o el sentido conversacional de sus versos, o la puntuación que vincula con la alteridad no sólo idiomática, sino de la naturaleza (las comas muchas veces, están para seguir los ritmos del gorjeo de los pajaritos, tanto como el vaivén métrico, los meandros del río). Es decir, su praxis implicaba un resurgimiento de la experiencia poética por sobre la vivencia poética. Y por eso pedía en sus entrevistas, la importancia de la reflexión en la escucha o el oído reflexivo, o la sutil reflexión para afinar el oído. Volver a la experiencia en el sentido más amplio y abarcador que le daba Benjamin, y de este modo, puede establecerse una verdadera militancia política en el arte.

Frente a la tesis primigenia en cuanto a que la poesía de J. L. Ortiz daba algunas respuestas a la cuestión política que atravesó la modernidad del siglo XX, de modo tal que suture las escisiones; podemos responder afirmativamente con algunas advertencias o cuidados. Está claro el vínculo

político-filosófico-estético ya que es conscientemente elaborado; y que este se comprende a la luz de la Teoría Crítica que hemos visto, fundamentalmente ya que aún en las distancias, comulgan con los mismos problemas y discusiones, no sólo en la naturaleza marxista y utópica, sino también en la posición del productor en el arte. Pero también, hay algunas diferencias ya sea porque hubo históricamente otra experiencias del arte al momento de producción, sino también otras experiencias histórico-políticas en un capitalismo más fuerte y desarrollado, y en un marxismo real menos humanizado. Esas diferencias se plasman perfectamente en los materiales y técnicas que utiliza.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadi, Florencia: “Mímesis y rememoración en Walter Benjamin”; *Pontificia Universidad Católica de Chile*; Aporía; 6; 12-2013; 4-16
- Adorno, Theodor (1984): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid. Taurus.
- Adorno, Theodor (2003): “El artista como lugarteniente”. *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, , pp.111 a 122.
- Adorno, Theodor (2004): *Teoría Estética*, Akal, Madrid.
- Agosti, Hector P. (1955): *Defensa del realismo*. Buenos Aires, Quetzal.
- Alzari, Agustin (2016): *La poesía social de Juan L. Ortiz (1936-1946)* en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54001>
- Andersson, D., (2014): “Destrucción/Construcción”, en Opitz y Wizisla *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 361-415.
- Arendt, Hannah (1990): *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa.
- Arendt, Hannah (2006): *Sobre la revolución*, Madrid, Alianza.
- Barone, Orlando (1978): “Apenas si he vivido”, *Diario Clarín*, Buenos Aires.
- Badiou, Alan (2005): *El siglo*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter(1971): “La tarea del traductor” [1923]. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- Benjamin, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, trad. Jesus Aguirre, Taurus, Buenos Aires, pp. 15-59.
- Benjamin, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*, tra. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1991): *El narrador*, Madrid, Taurus
- Benjamin, Walter (1991): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid. Taurus.
- Benjamin, Walter (1998): “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Iluminaciones I*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Buenos Aires, pp. 41-63

- Benjamin, Walter (1998-b): "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos", en *Iluminaciones IV*, Buenos Aires, Taurus.
- Benjamin, Walter (1971): "Tesis sobre la filosofía de la historia", *Angelus novus*, Barcelona, Edhasa.
- Benjamin, Walter (2012): *El origen del trauerspiel alemán*, Trad. Carola Pivetta, Buenos Aires, Gorla.
- Berman, Marshall (1994): "La modernidad: ayer, hoy y mañana", en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 1-27.
- Bürger, Peter (2005): *Teoría de vanguardia*, Cracovia: Universitas, 2005.
- Bürger, Peter y Bürger, Christa. (2001), *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid, Akal.
- Calinescu, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad*, trad María Teresa Beguiristain, Madrid, Tecnos.
- Cabot, Mateu (1999): "La idea adorniana de "dominio de la naturaleza" y su repercusión en la estética" en *Taula. Quaderns de pensament*, núm. 21-32, págs. 33-48, Palma. ISSN: 0214-6657.
- Di Pego, Anabella (2016): "La revolución y el problema del origen. La fundación reconsiderada desde un horizonte político posfundacional", en *Cuadernos de Filosofía Alemana*, Departamento de Filosofía, Universidad de San Pablo (USP), Brasil, Volumen 21, Número 3 (2016), pp. 79-92
- Di Pego, Anabella (2016): *Reproductibilidad técnica, arte y política en la filosofía de Walter Benjamin. Divulgatio. Perfiles académicos de posgrado 1(1)*. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/260>
- Dujovne Ortiz, Alicia (2016): "El escondido licor de la tierra", en Aguirre *Una poesía del futuro*, Buenos Aires, Mansalva (pp. 205-224).
- Escales, Vanina (2019): *¡Arroja la bomba!* Buenos Aires. Marea.
- Foffani, Enrique (2012): "Prólogo", en Kamenszain (2012), *La novela de la poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

- Foffani, Enrique (2018): *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*, Lima, Editorial Cátedra Vallejo.
- Foucault, Michel. (1968): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Frege, G. (1892): "Sobre el sentido y la denotación", en Simpson, T. M. (1973), *Semántica filosófica: problemas y Discusiones*, Madrid, Siglo XXI.
- Friedrich, H (1959): *La estructura de la línea moderna*, Barcelona, Seis-Barral.
- García Helder, Daniel (1996): "Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave" en Ortiz, J. L. *Obras Completas*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral (p. 127-144).
- García Helder, Daniel (2007): "Aspectos materialistas en la poesía argentina", *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3 | 2007, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openeDition.org/lirico/780> ; DOI : 10.4000/lirico.780
- Gola, Hugo (1996): "El reino de la poesía", en Ortiz, J. L. *Obras Completas*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral (p. 105-110).
- Gramuglio, María Teresa (2004), "J. L. Ortiz, maestro secreto de la poesía argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nro 644 (45-56). <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/cuadernos-hispanoamericanos--199/>
- Hamburger, Kate (1995): *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor Distribuciones.
- Heidegger, Martín (2012): "El origen de la obra de arte (1935/1936)", en *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, pp. 11-59
- Hillach, Ansgar (2014): "Imagen dialéctica", en Opitz y Wizisla *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 643-708.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.(1998): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.

- Ibarlucía, Ricardo (2000): “Benjamin crítico de Heidegger: Hermeneútica mesiánica e historicidad”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol XXVI Nro 1, 111-141
- Ibarlucía, Ricardo (2014): “La autonomía del arte en Benjamin y Heidegger: a propósito de la interpretación de Burkhardt Lindner”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol XL, Nto 2, 219-239
- Jay, Martin (2009): *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires: Paidós
- Löwy, Michael (2018): “Redención y Utopía El judaísmo libertario en Europa Central Un estudio de afinidad electiva”. Traducción del original francés: Horacio Tarcus Portada: Luis Thielemann Revisión y edición final: Manuel Loyola 1era. Edición: Ariadna Ediciones, marzo 2018 Laguna la invernada 0246, Estación Central, Santiago/Chile
- Löwy, Michael (2002): *Walter Benjamin. Aviso de Incendio*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Marco Ángel (2012): *De la Poesía a la Filosofía*, México, Foem.
- MastronarDi, Carlos: *Memorias de un provinciano*, Buenos Aires, EDiciones Culturales Argentinas, 1967.
- Mattoni, Silvio. *Revista Rigel N° VIII* noviembre-Diciembre de 2019, ISSN 2525-1945. San Fernando del Valle de Catamarca (pp 32 a 54)
- Meinong, E. (2008), *Teoría del objeto y presentación personal*, Bs. As., Miño y Dávila.
- Mendoza Solís, Emiliano (2013): “El lenguaje abismal: La mística del lenguaje en Walter Benjamin”. *Acta poét*, Jun 2013, vol.34, no.1, p.157-176. ISSN 0185-3082.
- Mignolo, Walter (1982): “La figura del poeta en la lírica de Vanguardia”, *Revista Iberoamericana* 118-119, p. 131-148, U. de Pittsburgh Press.
- Mill, John Stuart. (1897), *Sistema de lógica*, París, Bouret.

- Miralpeix, M. M. y Ortega Insaurralde, C.: «Poder, violencia y revolución en Walter Benjamin y Hannah Arendt», *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 21, pp. 77-89.
- Miranda Julia (2009): “La escritura política en J. L. Ortiz. Un comienzo borrado”. *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario. En http://www.celarg.org/int/arch_public/miranda.pdf
- Mukarovsky, Ian (1977): *Escritos de estética y semiótica en el arte*. Barcelona. Ed. Gil y Gaya
- Muschietti, D. (2004). “Juan L. Ortiz, barroco de la levedad”. *Hispanic poetry review*, 4(1), 1–36. En <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/162-Article%20Text-305-1-10-20170222.pdf>
- Nietzsche, Friedrich (1998). *El nacimiento de la Tragedia*. Buenos Aires. Alianza.
- Nuñez Ramos, Rafael (1992): *La poesía*. Madrid. Síntesis.
- Orlando, Eleonora. (1999), *Concepciones de la referencia*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Ortiz, J. L (1996). *Obras Completas*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral.
- Paez, Roxana Haydée: Juan L. Ortíz: “Primeros diálogos”, *Orbis Tertius*, 1997 2(4). ISSN 1851-7811. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Prestifilippo, Agustín Lucas (2014): tesis “En el aura de las palabras. La significación literaria de la imagen de Juan L. Ortiz y Juan José Saer” en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3195>
- Prieto, Martín: «Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas», en el imperio realista, vol. 6, coordinado por María Teresa Gramuglio, de la Historia crítica de la literatura argentina Dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002.

- Rodríguez, Romina (2013): “La significación alegórica según Walter Benjamin: Límites y potencialidades”. *IX Jornadas de Investigación en Filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía. La Plata.*
Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2950/ev.2950.pdf
- Russell, B. (1905): “Sobre el denotar”, en Simpson, T. M. (1973), *Semántica Filosófica*, México, Siglo XXI.
- Saer, Juan José (1992): “Homenaje a Juan L. Ortiz” entrevista por Marilyn Contardi,
<https://www.youtube.com/watch?v=Wu2hO3Ffsso&t=1038> (minuto 17), Universidad del Litoral.
- Saer, Juan José (1996): “Juan” en Ortiz, J. L. *Obras Completas*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral (p. 11-14).
- Staroselsky, Tatiana (2018): “El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin”, *Diánoia*, vol. 63, núm. 81, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM en <https://www.redalyc.org/journal/584/58458909004/html/>
- Strawson, F (1950), “Sobre el referir”, en Simpson, T. M. (1973)
- Simmel, George (1986): “Filosofía del paisaje”. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, pp. 175-186
- Simmel, George (1986b/1909): “Puente y Puerta”, en *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona.
- Urondo, Francisco (2013). “Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron. La Opinión literaria, 4 de julio de 1971”. En *Obra periodística*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 384-389
- Valencia Macías, Jorge Andrés (2015): *Walter Benjamín y el Arte Revolucionario. Aproximaciones teóricas a Heidegger y a la Escuela de Frankfurt*, en <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/9770>

- Veiravé, A (1984): *Juan L. Ortiz. La Experiencia poética*; Ed. Carlos Lohlé, Bs.As.
- Wernicke, Guadalupe (2012): *Poemas Chinos traducidos por Juan L. Ortiz*. Buenos Aires, Abeja reina. También en <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/item/la-traduccion-sin-iDioma.html>
- Zamora, Manuel Ruiz (2006): “Walter Benjamin/Martín Heidegger: Un antagonismo ideológico a partir de la obra de arte”. *Revista de Filosofía. Themata*, Universidad de Sevilla, Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Número 36, 255-262
- Zelarayán, Ricardo (2016): “Una cultura que en vez de liberar reprime” en Aguirre *Una poesía del futuro*, Buenos Aires, Mansalva (pp. 148-156).