

Poesía y Litoral. Sujetos, afectividad y paisajes

Poetry and Litoral. Subjects, affectivity and landscapes

Ariel Aguirre
UNR/CONICET

Resumen

Las poéticas del Litoral en la segunda mitad del siglo XX han tenido y tienen un gran impacto en el campo literario nacional y latinoamericano. A través de la percepción, la contemplación y la experiencia vital en el espacio se han generado diferentes modos de configuración con respecto a la naturaleza y el paisaje, constituyendo un *topos* central en el sistema literario. Además, este paisaje –en términos concretos y materiales– sirve como un escenario en el cual las relaciones personales y afectivas entre los autores forman una amalgama de redes donde poesía y amistad se funden con gestos de continuidad y rupturas estéticas.

El propósito del presente trabajo consiste en trazar un recorrido por autores claves de la poesía litoraleña que tematizaron, a partir de los años sesenta, principalmente, la región del Litoral –Juan L. Ortiz, Saer, los poetas objetivistas rosarinos de los 90, hasta llegar a producciones recientes, Cecilia Moscovich y Daiana Henderson–. El objetivo es indagar sobre las formas que configuran las representaciones de la naturaleza y la construcción subjetiva en relación con dicho entorno; al mismo tiempo, reparar en las consecuencias ecológicas, ambientales y políticas que conciernen a cada propuesta estética. Por medio del estudio comparado se pretende dar respuesta al interrogante central que estructura este trabajo: ¿cómo se llega desde un paisaje sacralizado, ligado a lo idílico en Juan L. Ortiz, con características simbolistas, aunque manchado de injusticias, a un paisaje donde la misma naturaleza está corrompida?

Palabras claves: poesía; paisaje; naturaleza; Litoral; subjetividad

Abstract

The poetics of the Litoral in the second half of the 20th century have had and still have a strong impact on the national and Latin American literary field. Through perception, contemplation and life experience in space, different modes of configuration have been generated with respect to nature and landscape, constituting a central *topos* in the literary system. Furthermore, this landscape -in concrete and material terms- serves as a setting in which the personal and affective relationships between the authors form an amalgam of networks where poetry and friendship merge with gestures of continuity and aesthetic ruptures.

The purpose of this work is to trace a route of key authors of the Litoral region -Juan L. Ortiz, Saer, the objectivist poets of Rosario from the 90s, until reaching the recent productions, Cecilia Moscovich and Daiana Henderson-. The objective is to investigate the ways in which representations of nature and subjective construction are configured in relation to said environment, at the same time as to attend to the ecological, environmental and political consequences that each aesthetic proposal concerns. From the comparative study, the aim is to answer the central question that structures this work: how do we get from a sacred

landscape, linked to the idyllic in Juan L. Ortiz, with symbolist characteristics, although stained with injustices, to a landscape where the same nature is corrupted?

Keywords: poetry; landscape; nature; Litoral; subjectivity

Formas y representaciones del Litoral

En primer lugar, resulta productivo hacer una reconstrucción parcial de relaciones históricas, estéticas y tópicos literarios, sobre la cual generar interrogantes que surgen a partir de los vínculos interpersonales. Es necesario considerar, en función del establecimiento de dichos nexos, un primer núcleo donde las figuras de Juan L. Ortiz y Juan José Saer, conectadas por Hugo Gola, constituyen un papel de vital importancia en el panorama litoraleño de mediados del siglo XX. Los viajes en balsa desde Santa Fe, cuyos efectos eran los encuentros con Juan L. en Paraná, constituyen un vasto anecdotario que produjo consecuencias estéticas en las poéticas de la región. Un segundo núcleo de estos intercambios estéticos se forma a partir de la relación entre la obra de Saer –como también de otros autores que participaban de aquellos encuentros con Ortiz– y los poetas objetivistas rosarinos –Daniel García Helder, Martín Prieto, Oscar Taborda, Osvaldo Aguirre–; esto se puede observar en las producciones poéticas, los aportes teóricos y críticos y en sus fundamentales participaciones en *Diario de poesía*.¹

En los textos de los autores que venimos mencionando, el tratamiento del paisaje es el resultado de múltiples interrelaciones, personales y literarias, que modelan los tópicos y los enfoques compositivos. Entendemos, por tanto, una región y un paisaje común que se origina no de manera imaginaria como materia literaria o de un ejercicio, o técnica, de contemplación, sino como resultado de una práctica de movilidad de los cuerpos; tal como postula De Certeau: “en el tránsito, se articula un imaginario geográfico esencialmente diferente del tipo de representación panorámica provista por los mapas” (2000, p. 116). Ese movimiento, tránsito, puede entenderse como un itinerario determinado por cruces afectivos, lo que genera, en términos de Clough (2010), un espacio en el que la subjetividad y la reflexión en torno al encuentro entre los cuerpos y las colectividades resulta tan significativa como la individualidad que se visibiliza en la obra.

Los autores que se analizarán a continuación pertenecen a regiones determinadas del Litoral argentino. A partir de sus diferentes interrelaciones originan poéticas que dialogan y

¹*Diario de Poesía. Información, creación y ensayo* fue una publicación -primero mensual, luego trimestral- que surgió entre Rosario y Montevideo en el año 1986 y culminó en 2012. Si bien Daniel García Helder y Martín Prieto formaron parte del consejo editorial, los cuatro autores mencionados han tenido participaciones gravitantes mediante la publicación de estudios críticos, ensayos, reseñas y sus propias producciones poéticas.

tensionan la relación con el paisaje, y de algún modo reinterpretan una tradición. Esta región, con su arteria más importante, a saber, el Río Paraná y sus distintos afluentes –el Riachuelo, el Delta, el Colastiné, la Laguna Setúbal–, hace varias décadas, pero fundamentalmente en los últimos dos años –casi de la mano de la pandemia–, ha sufrido enormes daños, en su mayoría, efectos causados por el hombre. Desde la quema de pastizales, la contaminación de las aguas, la intervención de los cauces a través de represas, la pesca indiscriminada y las faltas de controles, la caza y matanza de fauna autóctona, la sobreutilización de las aguas en materia de transporte agrícola, entre tantos otros. ¿Qué tiene la poesía para decir de la naturaleza?, ¿qué puede decir el yo sobre la transformación del paisaje? y, por último, ¿qué tiene el paisaje natural para decir del propio sujeto?; estos son algunos de los interrogantes que se pretenden desglosar a partir de las distintas formas de representar este complejo entorno.

La Laguna Setúbal, el polo turístico más atractivo de la Ciudad de Santa Fe, sigue atrayendo, pero ya no por su extensión y sus reflejos sobre la costanera bajo el puente colgante, sino porque está casi completamente seca. Hay un poema de Cecilia Moscovich, “Setúbal”, en clara referencia a la laguna, pero antes, una breve nota de la *expansión* de las redes afectivas sobre el territorio. El poema fue publicado primero por Ediciones Diatriba –en *Barrancas* (2012)–, sello que codirigió Fernando Callero y cuyo lema era: “Ediciones independientes de poesía joven del litoral argentino”; luego fue reeditado en 2021 por Ediciones Neutrinos, codirigida por Daiana Henderson, quien conoció a Moscovich y su obra, justamente, en uno de los talleres que brindaba Callero, quien solía invitar a poetas para que compartieran sus textos. Sobre la poesía de Henderson comentaremos posteriormente, ahora el poema mencionado de Moscovich:

Ando en bici por la Setúbal
el sol estalla en el agua
y la música en mi alma
Jarvis Cocker, Pulp, The Cure
debería haber nacido en Londres
(quién no lo ha pensado)
pero nací en la Setúbal
que ahora mismo
se estira perezosa como una mancha de aceite
como un gato mimoso
o una iguana
dormida al sol
y me dice
que puedo
de verdad puedo
sentarme calma
en un hilito de sol
y pensar en ayer

y en hoy y en mañana
y quedarme tranquila
porque ella me cuida
aunque haya días
demasiado pálidos
en los que el río se llena de viento
hay otros
como este
en que ando con mi bici
por los paisajes de mi infancia
con la música de Inglaterra en las orejas
y digo
esta soy yo
yo soy esta,
y me gusta.
(2021, pp. 25-26)

Hay dos cuestiones a desplegar a partir de este poema y que servirán para estructurar posteriores análisis: por un lado, la construcción del paisaje, ¿a través de qué elementos o procedimientos se crea?, ¿cuáles son sus connotaciones? Y por otro, ¿cómo esas configuraciones visuales o sensitivas se relacionan con el sujeto?, ¿cuáles son los efectos estéticos, éticos o políticos, en última instancia, que se producen?

En cuanto al primero de estos ejes, el procedimiento principal con el que se construye el paisaje es la comparación: se compara, primero, con una mancha de aceite –con cierto rasgo humanizado, perezosa–, y luego dos animalizaciones: un gato y una iguana; esta es una característica que podríamos considerar frecuente en la poesía de Moscovich. En el poema “La playa”, ubicado en el mismo entorno de la Laguna y en el mismo poemario, leemos: “Los camalotes se agolpaban / en las orillas / que siempre daban un poco de asco / con charcos de agua estancada / y una espuma amarilla / como la del fernet con coca / que nunca supe de dónde salía” (2021, p. 28).

El paisaje *característico* se extraña en el lenguaje: los camalotes no se juntan, se agolpan, el agua como charco estancado, la espuma como la del fernet; una *invasión* del universo humano que antropomorfiza aquello que lo rodea, el ambiente natural que, como se lee en el primero de los poemas y luego desarrollaremos, es muy propio e íntimo del sujeto. “La playa” continúa en este sentido: “La laguna fue para mí / como un gran animal acuático / de lomo corcoveante / y un olor furioso / como el de un huracán de trópico / o el de una bocanada / húmeda de lodo” (p. 28). La animalización irrumpe una vez más señalando la equiparación de órdenes en el espacio textual del poema; como si la laguna, el *topos* central del enunciado, pudiera asemejarse a cualquiera de los otros elementos compositivos de la naturaleza e incluso a aquellos *artificiales*. El poema concluye: “Si hundías la cabeza en el agua / era como

desaparecer del mundo / no había que abrir los ojos / por la contaminación / pero yo siempre espiaba / y todo era marrón / y frío.” (p. 28)

Por el momento solo interesa destacar la mención a la contaminación del agua, aunque luego resultará productivo retomar esta idea que podría traducirse en una *actitud* del yo: querer ver más allá de la imposibilidad propia del medio. Ahora volvamos al primero de los poemas, “Barranca” (2021). Se introduce con un epígrafe de Juan L. Ortiz: “Este paisaje es mi alma y será siempre mi alma”. Este verso corresponde al poema “Crepúsculo en el campo del Gualeguay” –publicado originalmente en *El álamo y el viento* (1947)–, y señala una posible continuación entre ambos poemas, aunque la lectura completa del poema de Juan L. Ortiz también indica el contrapunto. Cito el final, que incluye el verso mencionado: “Este paisaje es mi alma y siempre será mi alma / Un espejo infinito para el cielo. / Sabéis, amigos, ahora, la causa de mi vaga tristeza?” (Ortiz, 2005, p. 317). Alma y paisaje sintetizados en un mismo nivel o estado, resumidos en una imagen: espejo infinito para el cielo; motivo y fundamento de la “vaga tristeza”. En “Barranca” de Moscovich no hay posibilidad de síntesis de los órdenes paisaje y sujeto, el poema, hacia el final, lo subraya: “esta soy yo/ yo soy esta/ y me gusta” (2021, p. 26). Observamos, además, que el último verso se ubica en el polo opuesto de lo que experimenta el sujeto lírico en Juan L. Ortiz en su vinculación con el paisaje: de la melancolía o la tristeza, a la euforia en la bicicleta con la música, a la algarabía, al aceptarse y gustarse.

Pueden establecerse, por lo analizado hasta aquí, ciertas continuidades y rupturas. En cuanto a las primeras, un mismo entorno, el Litoral, la experiencia del agua y el paisaje, que opera como factor decisivo en cuanto al plano relacional y afectivo, así como en el proceso de subjetivación del yo lírico. Por otra parte, en relación con las rupturas, estas pueden seccionarse en dos sentidos: por un lado, la configuración del paisaje, no ya como pureza infinita, espejo, pulcritud, sino animalización, mancha, contaminación; y por otro, el sujeto no ya fundiéndose con el paisaje, sino autoafirmándose en la gracia de cohabitar con él.

Para estudiar de qué manera se modifican estas percepciones y profundizar en sus consecuencias políticas es necesario analizar someramente lo sucedido, lo escrito y publicado durante ese período de tiempo –entre 1947 y 2012– que sin dudas influyó en las reconfiguraciones estéticas. Puntualmente, nos detendremos en la influencia de Saer –su vinculación y su ruptura con Juan L. Ortiz–, y en los poetas objetivistas rosarinos de los 90 –su vinculación y su ruptura con Saer–.

El símbolo del río: la poesía de Juan L. y Saer

Nuestro punto de partida –cronológico y aleatorio, por cierto– se ubica en Juan L. Ortiz, por ser uno de los exponentes más destacados en lo que refiere a la relación entre poesía y

paisaje en Argentina, y por tematizar específicamente el entorno litoraleño. En función de realizar una revisión de las modificaciones que se producirán sobre las formas de representación de la naturaleza, primero es necesario delimitar ciertas nociones básicas de la bibliografía sobre la propia obra del poeta entrerriano, así como también nociones teóricas que acompañan al estudio del paisaje. En Juan L. Ortiz hay dos períodos identificables: un primer momento ligado al epicureísmo, de impresionismo dominante, preciosismo, en palabras de García Helder: “Casi puro y dominante porque, hasta el período siguiente 1933-1936, la poesía de Ortiz no presenta signos ni reflejos de la realidad social, económica ni política: poesía pura en la línea del simbolismo” (2007, párr. 2). Asimismo, una segunda etapa en la que la desigualdad, las problemáticas sociales, la crítica y los conflictos políticos se evidencian, produciendo, de esta manera, un paisaje *manchado de injusticia* el que “deberá ser ‘una elegía combatiente’ que contribuya, a través de la acción política, a la desaparición de la pobreza, la guerra, el desamparo de los desposeídos” (Prieto, 2006, p. 312). Gramuglio lo define como:

La bipartición entre un momento de dicha, un estado de plenitud, de gracia y de armonía, generalmente ligado a la contemplación de la naturaleza, y la irrupción, a menudo encabezada por el adverbio “pero”, de algo —el escándalo de la pobreza, la crueldad de la injusticia, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas— que hiere esa armonía. (Gramuglio, citado en Prieto 2006, p. 312)

Esta “bipartición” tiene correlato con una representación del paisaje muy ligada a la idea de naturaleza. El paisaje es entendido, según Sarlo (2001), como una sectorización discursiva, una perspectiva del enunciador, un recorte que se relaciona más con la mirada que con el objeto en sí mismo. A pesar de que podemos identificar y distinguir, por un lado, el paisaje como perspectiva cultural; y por el otro, la Naturaleza como aquello inabarcable, infinito, la unidad de continuidad de existencia espacial por fuera del campo cognoscitivo humano; suelen asimilarse estos conceptos como idénticos, esto es, se emparenta el paisaje a una realidad extrasubjetiva, extra-lingüística, con características asociadas a lo no corrompido por la actividad humana (Guillén, 1989).

En Juan L. Ortiz la injusticia o la corrupción corresponden a la actividad humana, no llega a los elementos naturales. La crítica social ingresa sin romper la lógica binaria: natural, paisaje; por sobre lo humano, corrompido. Esta lógica opera tanto en las connotaciones que adquieren los distintos elementos naturales –idilio, virginidad, transparencia–, como en la búsqueda del poema desde sus planos gráficos –disposición de versos que figuran recodos del río– y sonoros –acumulación de sonidos líquidos– en los que se destaca un esfuerzo del sujeto por enunciar/asemejarse a la naturaleza perfecta condensada en el elemento río (Retamoso, 1995). Solo la poesía, en tanto ideal, puede llegar a igualar, por escasos momentos, a la

naturaleza, y en esas ocasiones el sujeto –el poeta– alcanza la belleza, lo justo: ¡me atravesaba un río! Roxana Páez afirma que justamente en ello radica la clave de lectura de la obra de Juan L.:

Un resultado del deseo de romper con la identidad a través del lenguaje, romper con la individuación, jugar con la desintegración del yo, para una emoción más allá de la subjetividad, producto del “olvido” de sí: consecuentemente, ese sentimiento místico, provoca una sensación de unidad con la naturaleza y los hombres, la armonía universal que sueñan una y otra vez sus poemas. (2013, p. 162)

Un caso paradigmático para graficar la fundición entre sujeto y paisaje es el célebre poema “Fui al río” (Ortiz, 2005, p. 229), en el que primero hay una instancia de acercamiento, proximidad, en donde se describe a la alteridad, y progresivamente se van equiparando los órdenes hasta llegar al final del poema donde se produce, por un instante, la equivalencia entre sujeto y objeto, el éx-tasis, el salirse de sí, el fundirse del yo con la naturaleza (Páez, 2013, pp. 83-84). El paisaje, en Juan L., se compone de voz, pero no de palabra. Una voz que no puede ser aprehendida por el lenguaje humano y hacia la cual la poesía debería tender, aunque nunca pueda del todo. En el poema mencionado, “La corriente decía/ cosas que no entendía”, o bien “Las ramas tenían voces/ que no llegaban hasta mí” o la vasta carga de “murmullos” y “rumores” a lo largo de su obra provenientes siempre de los elementos naturales dan cuenta de una bipartición que, además, funciona en la *segunda etapa* de su obra como una metáfora de la inequidad del orden social. La contemplación del paisaje, asociado a sus características naturales, prístinas, idílicas o divinas, es el *sumum* de la condición humana; un dispositivo cargado ideológicamente, como idealización, futuro, orden integrador de una sociedad justa, al decir de Agustín Alzari, siempre con un anhelo de cambio, un mensaje esperanzador (2012, p. 13).

En la poesía de Saer, esta concepción en la relación entre naturaleza y cultura se mantiene. En el emblemático poema “Diálogo bajo un carro” leemos:

JOSÉ:

¡Sht! Se mueven las hojas y no sopla, sin embargo,
ninguna brisa. Es una forma, propia de los árboles,
de cantar por sí solos, cuando no hay viento, o de hablar,
más bien, en voz baja, en un lenguaje que es de este
mundo
y de ningún otro, aunque a menudo no lo entendamos,
y no tenga, aparentemente, traducción.

RAFAEL:

No oigo nada, nada
más que este siglo ensordecedor; nada, como no sea
el lamento monótono que se levanta de las ciudades,
los grandes golpes del sable contra el cuello del condenado,

el chillido de los monos de etiqueta despedazando
el mapa del mundo, el cotorreo
en las cenas de sociedad, y la jerga de los pedantes. Nada (...)
(2000, p. 37)

Podríamos pensar en este fragmento las dos caras de la poesía de Juan L.: construye, por un lado, la naturaleza como aquello intraducible, el murmullo de las ramas, lo incorruptible y, por otro, el sonido de la cultura y de las injusticias: la crítica social. También esta dualidad se proyecta en el poema “El pasado”, donde el sujeto ingresa a un lugar, podemos suponer un retorno, y percibe “los mismos pájaros, en el mismo/ crepúsculo, rasando/ los flecos verdes de la enamorada/ del muro (...)”. Mientras que la mirada del sujeto se desplaza hacia paredes más grises, surgen “hombres sólidos que cayeron/ desmoronados, y esta mano/ que grabó el ademán de la vida/ sobre mil cuerpos que el tiempo comió” (2000, p. 103). Observamos, además, la persistencia de la naturaleza, su pervivencia, los mismos pájaros, el mismo crepúsculo, lo perenne frente a la condición finita de los cuerpos corrompidos.

El poema “El arte de narrar” (2000) que, paradójicamente, funcionaría como un *ars* poética de la obra de Saer, comienza: “Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la hoja/ blanca, el ojo roza la red negra que brilla, por momentos” (2000, p. 10). Hay una voz que llega y que no solo conduce a la escritura –red negra–, no solo llega al oído sino también al corazón: “Escucho el eco de una palabra que resonó/ antes que la palpitación del oído golpeará, y se estremece/ la caja roja del corazón simple como un cuchillo” (2000, p. 10). Esta voz, además, está marcada por la experiencia, el recuerdo afectivo: “...Está el rumor/ del recuerdo de todos que crece -el resonar de pasos/ sobre caminos duros como planetas que se entrecruzan/ en regiones reales” (1988, p. 10). Esa voz que resuena tiene un matiz muy cercano a la de Juan L. Al parecer, se puede recuperar un susurro, una cadencia y un ritmo que se cohesionan por la experiencia vital en esas “regiones reales”. El poema termina: “con el mismo rumor inaudible de los cuerpos que se abren / y de la lluvia verde que se abre imposible hacia un árbol glorioso. Nado / en un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz” (1988, p. 10).

Ese “dicen” podemos interpretarlo por dos vías: una de las formas de Saer de escribir aquello que es tan consabido como incierto –como se suele decir, pongamos que–; expresiones que en última instancia indican vacilación sobre aquello que se comprende, pero no se sabe del todo si es así y, por otra parte, ese “dicen” puede ser atribuible a una enunciación latente asemejable a Juan L. Ortiz. Sobre lo incierto de ese río, Saer expresa:

Para la poesía de Juan el paisaje es enigma y belleza, pretexto para preguntas y no para exclamaciones, fragmento del cosmos por el que la palabra avanza sutil y delicada,

adivinando en cada rastro o vestigio, aun en los más diminutos, la gracia misteriosa de la materia. ([1989] en Ortiz, 2005, p. 13)

Entre lo enigmático del paisaje y lo propiamente bello de la naturaleza se encuentra para Saer, en la poesía de Juan L., la gracia misteriosa de la materia. Desde ese mismo lente de percepción pareciera que se posiciona Saer en su poética; movimiento que va desde el recuerdo –impreciso, humano– hacia la voz pura de lo infinito y natural. La mayoría de los poemas de Saer que se sitúan en el Litoral, como pueden ser “El Graal” (2000, p. 157) o “Parras de las parrillas” (2000, p. 149), tienen un tono elegíaco, casi melancólico, signados por el recuerdo y la memoria emotiva. Quizás por el afecto compartido experiencialmente, la poesía de Saer no pueda desprenderse de las representaciones asociadas al paisaje en Juan L., distancia que sí ejercerá en su obra narrativa por medio de un giro con relación a la exteriorización, a la percepción, al legado del paisaje y a su transformación a partir de la experimentación a través de sus personajes.

A medio borrar la herencia del paisaje

Juan L. Ortiz y Saer fundan un entorno litoraleño donde el paisaje natural mezclado con la cultura pareciera ser una problemática difícil de eludir para las generaciones siguientes. Si bien pueden pensarse como espacios diferentes –el paranaense en Juan L., el santafesino en Saer–, Prieto considera que mantienen vínculos no tan secretos: “la materia de la experiencia sensorial, el dilatado gesto descriptivo, la palabra como emergente de un proceso escondido, el paisaje como suscitador de un imaginario, son comunes a ambos” (1999, p. 354). Sarlo, por su parte, afirma:

Saer y Juan L. compartieron un paisaje y probablemente Saer encontró en Juan L. las palabras para empezar a escribirlo. Como en Mastronardi, a quien Saer nombraba con respeto, en Juan L. se podía descubrir la voz universal de la región. (2016, p. 48)

Podríamos pensar que a partir de la narrativa de Saer, esa voz universal de la región se amplifica, manteniendo, como afirma Prieto, el paisaje como materia fundamental de un imaginario, una experiencia sensorial en el lugar –también afectiva–, la palabra como un proceso escondido –nunca totalizante– y, por último, ese “dilatado gesto descriptivo” sobre el que nos detendremos a continuación.

Analizar de manera comparada la narrativa de Saer con la poesía de Juan L. Ortiz supondría un problema metodológico –dos géneros con sus reglas y tradiciones propias–, pero que se atenúa frente al intento, en ambos autores –Saer de manera más explícita–, de la disolución de las fronteras entre poesía y narrativa. Según Sarlo, “Las descripciones saerianas

someten la narración a la descripción” (2016, p. 102); mientras que Gramuglio (2020), en un tono menos conclusivo, dice:

La descripción es un procedimiento constructivo predominante en la narrativa de Saer (...) la narración se apoya obsesivamente en el registro de los objetos, de sus colores, sus formas, sus cambios, sus desplazamientos. Narración y descripción se mezclan de modo tan inextricable que resulta imposible delimitar sus fronteras.

Esta descripción minuciosa y reiterativa en lugar de dirigir la narración en un sentido unívoco y otorgarle un mayor grado de realismo, pareciera sugerir lo contrario:

Las acciones y los objetos se describen una y otra vez hasta en sus más mínimos detalles y variantes, pero su sentido permanece incierto, como ausente (...), la descripción obsesiva (...) significa, paradójicamente, la destrucción de la confianza en el registro realista, en las descripciones que cargan de significados precisos a los objetos. (Gramuglio, 2020)

Volvemos a la frase de Saer sobre Juan L.: el paisaje como enigma, la gracia misteriosa de la materia; estas afirmaciones podrían, sin dudas, recaer sobre la obra del mismo Saer: una percepción exacerbada, pero que no devela ningún misterio ni ningún enigma. Sin embargo, el giro de Saer consiste en que la materia no corresponde solo a lo natural –el río, los árboles, el viento–, sino que esa vacilación de sentido, por momentos, pareciera expandirse hacia todo lo circundante. Habría, por lo tanto, un corrimiento de los órdenes tan marcados: naturaleza –inabarcable, ininteligible– vs. cultura –corrupción, desigualdad–, como sucedía en Juanele y en la poesía saeriana.

El cuento “A medio borrar” incluido en *La mayor* (1971) suscita diferentes abordajes críticos por su condición de autorreferencialidad, relacionada con el viaje, la escritura desde un afuera, dejar la “zona”, el exilio, el “entre”, pues se trata de un narrador protagonista que deambula por barrios de la ciudad de Santa Fe y sus alrededores, previo a un viaje a París, mientras la zona se inunda y los militares realizan explosiones para desviar el curso del agua. Gramuglio (2020) sugiere que en este cuento hay una prefiguración de los recorridos de la nostalgia futura y de la relación entre la zona y la experiencia europea, que tematizará de modos diferentes en sus próximas novelas. Por otro lado, Sarlo propone que la condición de exilio del escritor deviene en que: “El tiempo se ha agrietado en fragmentos mínimos, hostiles a la percepción” (2016, p. 21), lo que conduce a la incapacidad del reconocimiento de un lugar, la imposibilidad de generar por medio del recuerdo y la memoria un sitio *real*. Litvan, por su parte, interpreta el cuento como génesis de la obra saeriana, en tanto memoria y lugar se desplazan: “Así, junto a la descripción del paisaje que desaparece a causa de la inundación, en AMB también él, el sujeto, se va borrando” (2011, párr. 19).

Con respecto a esta tesis de Litvan, podríamos considerar, de manera lateral, que no hay un paisaje que desaparece, o tal vez sí, pero un paisaje inundado también es un paisaje. Un paisaje diferente. Habría, en primera instancia, un corrimiento de la percepción: la naturaleza no como un otro idílico, sino algo que amenaza y que, a la vez, amenaza la condición misma del paisaje. Por esto, no podría ser concebida como una otredad, ya que mientras la naturaleza se transforma, el sujeto también lo hace correlativamente. Proponemos entender este giro como una transformación del sujeto y no una desaparición, punto sustancial que significaría un quiebre con la afiliación orticiana: ya no es lo otro (el hombre) quien atenta contra lo natural, sino la propia naturaleza hacia sí misma, percibida por el ojo humano. En relación con lo anterior, creemos que no hay una voluntad en Saer contra el legado orticiano, sino que esa divergencia resulta de otras afiliaciones estéticas en el campo de la narrativa. Como apunta Prieto:

...sería posible ver en Ortiz al inventor de un procedimiento en el que Saer descolló como maestro, si no fuera porque Saer fundió el modelo orticiano con el de la ficción antirrealista y crítica de Borges, volviendo a su obra irreductible a la suma de ambos antecedentes. (2006, p. 313)

La primera descripción del paisaje en “A medio borrar” ya presenta una complejidad para el análisis.

Al fin atravesamos el puente, empezamos a rodar sobre el camino a cuyos costados se ve únicamente agua: agua y, de vez en cuando, en medio del campo, un rancho semiderruido del que apenas si se divisa el techo de dos aguas y un poco de las paredes; de los espinillos, ni las copas; todo lo demás es agua, lisa y tranquila, a ras del terraplén. Yo paseo mi vista opaca del torrente en el fondo de la brecha a las dos extensiones lisas que el camino separa. No me dicen nada. Los primeros días traté de experimentar asombro, incluso miedo, piedad por los que el agua barría, algo, pero no logré nada. (2006, p. 50)

Por un lado, el agua calma, lisa, tranquila, y un sujeto que no puede comprender: naturaleza como otredad intraducible que nos recuerda el legado orticiano. Sin embargo, ingresan elementos –que luego se harán más patentes– que empañan esa dualidad: un rancho semiderruido que no pertenece a la orilla, sino que es parte del paisaje al igual que el espinillo, y la “vista opaca del torrente” que, además de darle un tono especial y desacralizado al agua, pone el foco en la visión, la percepción del sujeto. El gesto del paisaje natural mezclándose con los objetos de la cultura permite entender estos dos órdenes como una síntesis de los mismos:

...en medio de la gran extensión acuática de la que sobresalen matas altas de pajabrava, camalotes, y a lo lejos, de vez en cuando, árboles y ranchos ya medio hundidos. Junto a uno de ellos distingo, ya casi sin pintura, el metal del techo comido por el óxido, un colectivo sumergido en el agua”. (p. 75)

Lo natural –las matas, camalotes y árboles– conviven en un mismo orden y sin conflicto con un colectivo al que apenas se le ve el techo oxidado. Luego:

...mis pies, flexionados, se adhieren firmes al asfalto y me yergo para contemplar el agua que cubre, rojiza, la calle ancha, derecha, a cuyos costados las casas abandonadas, de material o de adobe, nítidas en el sol todavía alto, están sumergidas hasta la mitad en el agua”. (p. 78)

Además de las casas sumergidas, destacamos el color del agua, rojiza, aunque también, según el momento del día, será: “lisa, monótona, amarillenta”, “oscura”, “confusa”, “ciega”, “pétreo”, “dorada”; también personificada: ciñendo troncos, golpeando alcantarillas y terraplenes, mordiendo las cosas; y también el olor, descrito como “crudo y salvaje” o el de una cierta inmovilidad “mezclada al olor del agua y al olor de la pobreza” (p. 76).

Estas percepciones del agua y el río lo alejan de Juan L. Incluso podemos establecer una comparación con un término mencionado como característico de la obra del autor entrerriano: el rumor o murmullo, siempre asociado a las voces inaudibles o ininteligibles de los elementos naturales. El rumor aparece en “A medio borrar” (2006) reiteradas veces, pero de manera diferente: la televisión, la mañana en la ciudad, las entrañas en la digestión, los camiones en la ruta. O bien: “camino entre el rumor del centro como sumergido en un río trasparente, opaco, continuo, en dirección a mi casa” (p. 89). Aquí incluso se invierte el orden: el rumor pertenece al “centro”, y el río tiene, además de transparencia, opacidad. El río es la calle atestada, como si el sujeto, al regresar de la percepción de la naturaleza amenazante, no pudiera desprenderse ni asimilar el propio paisaje manchado, la naturaleza en el mismo orden que lo humano: el proceso de desafiliación en sus representaciones sobre el paisaje, su camino de divergencia frente a ese río interior que, decíamos, en su poética es la fuente de escritura.

Los 90: de la percepción a la mirada, del sujeto al objeto

En “A medio borrar” (1986), después de la descripción del colectivo oxidado hundido en el agua, Saer escribe:

Cuando el motor del vaporcito se para, (...) y vamos aproximándonos despacio a la orilla, el silencio es tan grande, tan vasto, que percibo, de un modo fugaz, arduo, complejo, la creciente, el éxodo, el miedo generalizado, la miseria, la muerte. (p. 75)

Aquí Saer escoge el verbo “percibir”, el mismo con el que la crítica va a nominalizar su procedimiento por excelencia. Dentro de las definiciones comúnmente asociadas a dicho concepto, nos interesan dos: a) Captar por uno de los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas, y b) Comprender o conocer algo. Asimismo, etimológicamente podría hacerse una síntesis de ambas definiciones: capturar información por medio de los sentidos y

entenderla mentalmente. El problema de la percepción en Saer es muy estudiado, una percepción que nunca irá en función de una definición completa del objeto, sino, por el contrario, buscará expandir su sentido; intentará agotarlo señalando su inagotabilidad. Sin embargo, este gesto reiterativo de mirar el exterior, el afuera, los objetos y el paisaje, la mayoría de las veces está acompañado de una reflexión, una idea; un segundo movimiento por medio del cual se intenta “comprender o conocer algo” que, si bien insiste, sabemos, nuevamente, nunca llegará a una conclusión totalizante y definitiva. Con estas salvedades, advertimos que el intento está y que, en ese sentido, el término *percibir* es el más adecuado, a diferencia de otro procedimiento, característico de las poéticas posteriores, objetivistas, donde la mirada se concentra más en el objeto que en el diálogo con la reflexión o el pensamiento: el mismo objeto concentra, contiene y abre la posibilidad del entendimiento o de un estado subjetivo.

El libro *La mayor*, el cual incluye el cuento “A medio borrar” (1986), está dedicado a Adolfo Prieto y lleva el siguiente epígrafe: “pasos de peregrino son errantes” (p. 3). Este, además de extender la red afectiva literaria litoraleña, pone de relieve una clave para la interpretación de la obra: no hay posibilidad de asir la realidad a través del recuerdo y la memoria, no es posible lograr una continuidad temporal. Sarlo, al comparar el relato “La mayor” (2006) con el texto proustiano con el que dialoga, sugiere, por un lado, que se produce una degradación en las condiciones del espacio y de la escena, y por otro, que “exaspera su escritura porque esa otra escritura parece que siempre será inalcanzable” (2016, p. 21). Esa “exasperación” a la que refiere Sarlo guarda relación con la reiteración de las descripciones y también con aquellos “pasos errantes”: si hubiera posibilidad de captar lo real, si fuera capaz el lenguaje de representar, los pasos serían más firmes, más certeros.

Ahora bien, Ana Porrúa (2011) establece que el procedimiento por excelencia de las poéticas de los 90 se relaciona con la observación objetiva, como una cámara fotográfica donde la imagen observada –la escritura de esa imagen– abre un vacío que actualiza la subjetividad. Dice sobre esto: “La mirada es el soporte de la imagen o la escena: el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos” (2011, p. 45). Y enseguida: “El componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva sino que ajusta, sitúa el objeto, lo exterior” (p. 45). Vemos aquí dos movimientos aparentemente opuestos: en el caso de Saer, una descripción que pretende ultimar el sentido –descomponiendo, microscopiando–, pero que siempre abre, frente a las descripciones *objetivistas* que intentan ajustar, situar, organizar y concentrar el exterior, pero que, en definitiva, terminan generando un núcleo problemático sustentado en una imagen sensorial, donde le corresponderá al lector, en todo caso, alcanzar un entendimiento. Sin

embargo, la influencia en cuanto a construir una literatura *abierta* a lo exterior es notoria; dice Freidemberg sobre los poetas que reciben el legado saeriano:

lo que hizo Saer es provocarlos; les hizo dirigir la vista hacia las cosas, no para documentar nada sino para instalar la principal pregunta que, hace casi un siglo, nos dejó el simbolismo: qué tienen las cosas que decirnos, qué nos dicen. (1988, p. 36)

En *40 Watt* (1993), el poema “5” de Taborda comienza: “Recuerdo: volvíamos del campo/ el viento deshacía fardos de pasto/ y yo iba ansioso, sentado sobre los talones” (2017, p. 25). El recuerdo, al igual que en Saer, abre la escritura. El viaje se direcciona a una región cercana al río y, como en “A medio borrar” (1986), a una zona inundada. La diferencia es que la inundación ya pasó, quedan solo los restos. El paisaje se compone de: “vegetación amarga”, “nubes borraquinas”, “torres de alta tensión”, “vacas dispersas”, “conejas rotas”, “un nogal embichado”, “tierra rala y cenicienta”, “latas de sardinas en aceite”, “ruinas de una casa” sin puertas ni ventanas, y bajo un “polvillo inerte”, “rodajas de limón” y “papeles impregnados de orina, humedecidos”. El poema se construye en la descripción de un entorno derruido, sin que otro discurso interrumpa o modifique el objeto descrito. Esto lo hace explícito el propio poema: “Qué, no sabría decir en qué pensábamos / pero estuvimos casi una hora removiendo / platos mugrientos y cabezas de pescado” (2017, p. 25).

El recuerdo trae imagen, no pensamiento. Aquello que a Saer le hacía recordar nombres, abstracciones –muerte, miseria–, más allá de que fuera por un instante y de manera compleja, diferente a la posibilidad de recordar proustiana, aquí no ocurre. Otro movimiento destacable es la corrupción que se da en el orden natural; en Saer el colectivo oxidado hundido en el agua señalaba un corrimiento de los órdenes naturaleza y cultura, sin embargo, ahora se extrema: el árbol embichado, las cabezas de pescados mezcladas con los papeles orinados. Porrúa dice sobre Taborda: “Lo que se ha perdido, en todo caso, es la diferencia entre río y lo que lo rodea: la política, mejor dicho, su degradación, ha cubierto sujetos y paisaje bajo la misma forma de miseria” (2011, p. 121). Asimismo, afirma que el río en Taborda es la contracara del río en Saer: “traslada la pobreza que estaba en sus orillas hacia el río mismo” (p. 124). Porrúa sostiene el análisis en la decadencia y la descreencia en los sistemas políticos donde se posiciona la enunciación; la escritura al final de siglo, la postdictadura, los albores del neoliberalismo.

El poema “6” de *40 Watt* dice:

días que no habrán de volver en esta hora
en que el presente suena hueco
y la memoria, entrenada igual que un perro,
solo trae basura y neumáticos quemados,

altos matorrales cubriendo una banquina,
pero nada de aquello que se amara. (1993, p. 30)

Ahondar en el contrapunto histórico y político demandaría un análisis extenso, sin embargo, cabe recalcar que el cuento de Saer fue escrito desde el exilio, con la consciente dificultad del posible retorno a la Argentina, pero en una etapa predictadura (1976). Este período ambiguo es diferente al de *40 Watt*, publicado en 1993. Helder, acerca de la poesía de Taborda, expresa que su “opacidad lexical” y sus períodos sintácticos intrincados “destilan un estado de desaliento que uno diría determinado por el sentimiento de una juventud perdida a cambio de ninguna perspectiva de futuro reparador” (Taborda citado en Aguirre, 2003, párr. 23).

Hay, en esto que afirma Helder, una correspondencia con su propia poética. En la misma entrevista dice:

A Taborda y a mí nos siguen atrayendo ese tipo de paisajes más bien suburbanos y casi sin gente, las zonas portuarias, los silos y elevadores de grano, ex estaciones del ferrocarril tomadas por familias numerosas, basurales municipales, los grandes desarmaderos y corralones de maquinaria agrícola, la vegetación achaparrada de las islas del Paraná. (párr. 10)

A continuación, la primera estrofa del poema “VI” de *Tomas para un documental* (García Helder, 1997, p. 3):

Vi los barcos podridos las quillas de esos barcos también
podridas las gomas los tarros maderas corchos bidones
todo lo que flota por naturaleza o con ayuda del aire
que contuviera en su interior flotando en el agua bofe
en la pura inocencia con visos de aceite quemado

Un paisaje ya alejado del de Saer y, podríamos decir en las antípodas del idilio orticiano. Jens Andermann (2018) sostiene que, con relación a las representaciones de la naturaleza, en la modernidad funcionó y actualmente sigue operando un complejo discursivo como un velo de los problemas reales; mientras se prepondera una idealización en términos de una supuesta divinidad del otro –lo natural–, este mismo discurso encubre las prácticas extractivistas y abusivas del medioambiente. Esto, que resulta paradójico, es la base sobre la que se asientan las configuraciones paisajísticas en la poesía de los 90: si las ideas modernas que asociaban a la naturaleza con la belleza, la virginidad y la pulcritud servían como formas de encubrir las atrocidades llevadas a cabo por el hombre, en esta poesía el hecho de quitar ese velo y mostrar los restos industriales, las ruinas, la mugre o la destrucción inherente a esos paisajes será una forma de resistencia.

Se produce, por tanto, una disolución de los órdenes tan firmemente marcados sujeto vs. naturaleza, condición humana vs. paisaje; no puede haber un intento del yo o del poema por incorporarse a un orden diferente ya que simplemente pertenecen a la misma condición corrompida –el sujeto se limita a enunciar en un lenguaje sin demasiada altura los restos–. En un intento de definición del objetivismo, Daniel Samoilovich afirma: “objetivismo no se refiere a la presunción de traducir directamente los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil–, sino al intento de crear con palabras, artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos” (citado en Yuszczuk, 2011, p. 107). Naturaleza, paisaje, lenguaje, poesía y subjetividad parecieran adquirir esta misma condición de artefactos y, por ende, asimilarse en un *continuum*. Un poema de Fabián Casas, uno de los principales referentes del objetivismo que, si bien no trabaja el entorno del Litoral, permite graficar la relación sujeto-paisaje en la poesía de los 90: “Aquí en la playa / las cosas parecen adquirir una letanía. / (...) / El olor a bronceador, / las moscas / y el ruido de las botellas vacías / conforman el peso / de nuestra presencia en la costa” (2010, p. 27).

El yo, el sujeto que enuncia, no adquiere una independencia o una autonomía para *sostenerse* sin el entorno, que no es cosa diferente de sí mismo. Otro poema de Casas dice: “Recién salido de la ducha, / me paro a ver mi cuerpo en el espejo. / Nada especial, me digo, es un objeto más en el mundo. / Fabián Casas, sin anteojos, / cargando una estructura que comprende” (2010, p. 28). El sujeto, a pesar de tener nombre, a pesar de verse y comprenderse, no deja de ser otra cosa. Estas formas de subjetividad pueden entenderse como impersonales, puesto que se pretende una disminución de los rasgos identitarios del sujeto, y como expresa Garramuño: “la opción por una vida impersonal permite alisar una suerte de continuidad entre vida humana y naturaleza, entre vida humana y otras formas de vida” (2019, p. 4).

Si consideramos que hay una crítica o una denuncia en la poesía objetivista, esta nunca será de forma explícita: nunca habrá un yo o un nosotros que sostenga una bandera; denunciar desde una hipotética interioridad un posible daño o perjuicio al medioambiente implicaría definir, subrayar y demarcar dos órdenes distintos y diferenciados; lo que se propone aquí es justamente lo opuesto: la síntesis, la marca de la no diferencia, la continuidad de lo igual. Sin embargo, si pensamos en la idea de una crítica *encubierta*, esta no puede entenderse solo con relación a la naturaleza; no hay una estética ecologista o ambiental puesto que el paisaje es un objeto más como cualquier otro que lo rodea, destacándose su carácter corrompido, no hay un discurso romántico o melancólico vinculado a un pasado de naturaleza virgen, sino el señalamiento de las consecuencias de modelos sociales y económicos que se han valido largamente de los recursos de la tierra para prosperar. De esta manera, la crítica del paisaje –

en efecto, su representación despersonalizada por medio de la mirada- no funciona como metáfora de otra cosa, sino como sinécdoque de un sistema social injusto.

De la mirada al tránsito, de lo impersonal al sujeto

Hay un poema de Martín Prieto que permite introducir este último *movimiento* de la poesía *de y en* el Litoral: “Y después, más tarde, pensar, como Rilke, que la contemplación es un límite, y que ha llegado la hora de obrar con el corazón” (2014, p. 86). Así como decíamos que en el objetivismo se promovía una estética de la impersonalidad, hubo, hacia el final de la década, la aparición de una nueva corriente que caló hondo en las siguientes generaciones; me refiero al fenómeno estético y político de Belleza y Felicidad (Yuszczuk, 2015) y a las producciones de sus principales referentes: Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman. Si bien existen ciertas líneas que unen, a grandes rasgos, a estas dos estéticas –la mirada sobre los objetos, el entorno citadino, un lenguaje que no pretende ser culto–, se produce una ruptura significativa en cuanto a la aparición del yo; no solo en relación con la presencia y el nombrarse en el poema sino a sus rasgos íntimos: sentimientos, emociones y deseos adquieren un peso significativo, casi como una respuesta contundente al poema citado de Prieto, donde la materialidad poética se configura a partir de la traducción de los estados del corazón.

La estética de Belleza y Felicidad dista de una poesía del paisaje, de la naturaleza y más aún del Litoral, sin embargo, como decíamos, subraya una cifra de interioridad del yo que pareciera muy difícil de eludir en las escrituras actuales, incluso en las poéticas que, como analizaremos a continuación, trabajan los espacios naturales. Hay un poema de Fernanda Laguna que resulta clave para pensar la relación entre poesía y sujeto en la poesía actual: “Veo el paisaje / suave / parejo, / al ritmo de mi estado” (2018, p. 90). Un contrapunto esencial que también señalábamos en la poesía de Moscovich: si para Juan L. la naturaleza es el otro con una carga epistemológica u ontológica en un orden superior, al cual tanto sujeto –o sociedad– y poesía deben tender como faro, guía, anhelo; en estos casos ocurre lo contrario: el yo se autoafirma como sujeto y el paisaje no conforma ya un elemento que lo determina subjetivamente –no hay un atravesamiento como en Juan L., no hay un *hacerse* con las cosas, como en el objetivismo de los 90–, en cambio, el paisaje es un elemento más que compone lo exterior sensitivo y el afecto con que el sujeto *es* en este mundo.

Los objetivistas de los 90 influyen en la producción de un paisaje corrompido, desidealizado, con las marcas y las huellas del uso y abuso del capitalismo sobre la naturaleza. El paisaje, desde el punto de vista pictórico, es similar, pero su discursivización varía significativamente: si el objetivismo persigue la preponderación de la presentación de los

objetos, la escisión del sujeto en tanto sus rasgos identitarios, la elipsis de cualquier marca subjetiva sobre la cosa, aquí hay un giro de 180 grados; todo, incluso los objetos inanimados, adquieren rasgos subjetivos, se personifican, y en esa personificación *son* en tanto *afectan* – sensitivamente– al yo.

En el poema “Voy tranquila” de *El gran dorado* (2012) de Daiana Henderson leemos: “Voy tranquila/ por el camino de tierra/ y al algarrobo le agarró / una enfermedad terminal. / Pobre, el virus de los otoños. / Lo acaricio con la mirada / y sigo.” (2012, p. 47). El coordinante “y” del tercer verso supone una adición que más que funcionar como nexo sintáctico necesario, opera semánticamente, refuerza la idea de que la tranquilidad no se irrumpe; el yo se conmueve, se afecta, pero sigue. A continuación:

voy tranquila
es de día y el sol
está girando como una tapa,
despliega haces que llegan
hasta mí y me cargan como las naranjas.
Creo que soy feliz. Después
sospecho que estoy soñando. No importa. (Henderson, 2012, p. 47)

En primer lugar, la comparación del sol con una tapa –el rebajamiento del elemento natural: no luz, no iluminación–, y luego el sentimiento interior, la creencia de sentirse feliz, a pesar del árbol, la separación de los órdenes, la actitud del yo frente al “no importa”; el poema termina: “Lo bueno es que entonces no estoy yendo / a ningún lado, / puedo seguir caminando sin rumbo. / Y voy / no sé si tranquila, / o triste, / o feliz” (Henderson, 2012, p. 47).

Un viaje sin rumbo definido y signado por la duda: ya se ha ido esa idea de la luz del sol como clarificación, verdad última. Lo que sí podemos afirmar es una búsqueda de autoexploración emocional, al igual que sucede con el yo del poema de Moscovich yendo en bicicleta por el borde de la laguna, una laguna que la cuida, la protege, le gusta, y a la vez le recuerda el gusto de sí misma. Se produce en estas poéticas, asimismo, una perspectiva *infantil* desde la cual se observa el mundo: el sujeto mira y describe la exterioridad, pero al mismo tiempo no deja de asimilarla a su propia condición. Si en la poesía objetivista decíamos que el procedimiento característico era el acto de ver, en este caso la vista se subordina a lo que el sujeto experimenta y siente en relación con el entorno; si en la poesía de Juan L. Ortiz el sujeto se funde con el paisaje –el éxtasis, salirse de sí–, aquí lo opuesto: el sujeto trae lo natural hacia sí mismo.

En otro poema de *Barrancas*, leemos: “Afuera murmuran las hojas / con su voz de planta / -no podría vivir sin esas voces queridas- / la gracia está en no entender / su vegetal cuchicheo / su secreto vespertino” (Moscovich, 2021, p. 42). El yo se autoafirma al decir que

no podría vivir sin esas voces a la vez que las reconoce como otredad, una otredad distinta, sobre la cual la gracia radica en no entenderla; actitud que se ubica en las antípodas a la del sujeto orticiano que quiere captar esas voces, transcribirlas en el poema, aprehenderlas. Una actitud muy diferente a la que adquiriría el yo en el poema "La playa" (Moscovich, 2021, p. 28) donde, de niña, en su infancia, intentaba abrir los ojos más allá de que no podía ver nada. La adultez, podríamos decir, llega con la aceptación de los dos órdenes, la autoafirmación del yo y la afirmación del otro, más allá de que presenten vínculos íntimos emocionales.

Conclusiones

Me interesa, para finalizar este recorrido, reconsiderar dos aspectos centrales. Por un lado, el paisaje del Litoral como territorio de experiencias, entorno compartido, espacio de vínculos afectivos donde la poesía se desplaza al ritmo en que se movilizan los cuerpos y los diálogos. Figuras como las de Hugo Gola en el escenario santafesino, Juan L. Ortiz en el paranaense, Aldo Oliva en Rosario, con sus legados sobre las obras de Saer, Juan Manuel Inchauspe y tantos; la relación de estos con el *Diario de poesía* (1986-2012), la importancia de esos autores rosarinos en la estética que luego se denominó como Poesía del 90; la relación que establecieron los autores –particularmente Martín Prieto y Daniel García Helder– con las camadas de jóvenes poetas a través del Festival Internacional de Poesía de Rosario, tal como lo hizo a partir de sus talleres itinerantes Fernando Callero.

Por otro lado, considerar al paisaje como elemento central de estas poéticas que en ningún caso funciona como elemento inerte o decorado del escenario narrativo. Así como en Juan L. había una apuesta por la divinización de la naturaleza como metáfora esperanzadora, urgente y deseante del orden y las justicias sociales; en Saer decíamos que comenzaba un proceso, a partir de su narrativa, de degradación del entorno que posteriormente era profundizado al máximo por las poéticas objetivistas de los 90, dejando, a través de la mirada, una plasticidad en donde sujetos, paisaje y objetos conforman un universo signado por el artificio que se traduce como crítica de lo que la dictadura y las –en ese entonces recientes– políticas neoliberales plasmaban sobre el espacio. Por último, ese entorno desacralizado periurbano de los 90 se retoma en las poéticas actuales, pero no ya desde la impersonalidad sino en los ojos de un sujeto que transita su autoafirmación, en el autoconocimiento de sus emociones y sentimientos; un sujeto que experimenta más allá de la vista, que se habilita en su propio decir e invita, desde una perspectiva propia de la niñez, a mirar con nuevos ojos, más amables y apegados, el entorno que se habita.

Bibliografía

- Aguirre, O. (2003). Daniel García Helder. Episodios de una formación (reportaje). En *Punto de vista*, XXVI (77), pp. 19-26.
- Alzari, A. (2012). Introducción. En Ortiz, Juan L. *Estas primeras tardes... y otros poemas para la revolución*. Rosario: Serapis.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Casas, F. (2010). *Boedo. Todos los poemas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- Clough, P. (2010). The affective Turn. En Gregg, M y Seigwhorth, G (eds). *The affective Theory Reader*. Durham: Duke UP.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Freidemberg, D. (1988). Dos lecturas sobre La reconstrucción del hecho de Edgardo Russo. En *Diario de poesía*, (10), p. 36.
- García Helder, D. (1997). Tomas para un documental. *Punto de vista*, (75), pp. 1-5.
- García Helder, D. (2007) Aspectos materialistas en la poesía argentina. *Cahiers de LIRICO* 3. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/lirico.780>
- Garramuño, F. (2019). La vida anónima. Diálogos, interferencias e impropiedad en Carlos Cociña, Marília Garcia y Edgardo Dobry. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, (9), 5, pp. 40-53. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3809>
- Gramuglio, M. T. (2020). El lugar de Saer. *Veinte episodios de la historia de la literatura argentina del siglo XX*. EPUB. Rosario: EMR.
- Guillén, C. (1989). Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594660>
- Henderson, D. (2012). *El gran dorado*. Rosario: Ivan Rosado.
- Laguna, F. (2018). *La princesa de mis sueños*. Rosario: Ivan Rosado.
- Lezcano, W. (30 de agosto de 2013). La fe del poeta. Entrevista a Daiana Henderson. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-fe-del-poeta.html>
- Litvan, V. (2011). "A medio borrar" en el origen: de Saer a Saer. *Cuadernos LIRICO*, 6, pp. 143-158.
- Moscovich, C. (2021). *Desmontar una casa*. Rosario: Neutrinos.
- Ortiz, J., L. (2005). *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

- Páez, R. (2013). *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Buenos Aires: Mansalva.
- Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía.
- Prieto, M. (1999). Escritura de la zona. *Historia crítica de la literatura argentina*, 10. Buenos Aires: Emecé.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, M. (2014). *Natural*. Bahía Blanca: VOX.
- Retamoso, R. (1995). Los poetas de Santa Fe. *La dimensión de lo poético*. Rosario: Héctor Dinsmann.
- Sarlo, B. (2011). Prólogo a la edición en español. En Williams, R. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarlo, B. (2016). *Zona Saer*. Santiago de Chile: UDP.
- Saer, J., J. (2006). *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saer, J., J. (2000). *El arte de narrar (1960-1987)*. Madrid: Visor.
- Taborda, O. (2017). *40 Watt*. Rosario: Neutrinos.
- Yuszczuk, M. (2011). Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa. (Tesis de posgrado). La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Yuszczuk, M. (2015). Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político. *Orbis Tertius*, 20(21), pp. 21-29.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2021
Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2022