

# Unos dedos ensayándose más allá del asir:

Aproximaciones a *El  
Gualeguay* de Juan L. Ortiz

Franca Maccioni<sup>1</sup>

224

“Aquí existía el *carapachayo*, sin que hubiera Carapachay, que nosotros hemos tenido que inventar, ya que nos ha cabido el honor de ser el primer Herodoto que describe estas afortunadas comarcas”.

Sarmiento, *El carapachay* (2011)

Fundar un espacio, narrar su comienzo, no puede no ser un gesto político; quizás uno de los más radicales en tanto busca cavar hasta el fondo, hasta la raíz, hasta a lo más hondo, para asentar allí los fundamentos sobre los cuales erigir la imagen del territorio sobre el que avanza, así como también de su ubicación en el presente y de su potencia para abrirse al futuro que se imagina por venir. En Argentina, el río, como el desierto, los sabemos, constituyeron durante la colonia y los proyectos modernizadores del Siglo XIX, una topografía fundante tanto del imaginario político-económico nacional cuanto del trazado de un espacio común y de una genealogía literaria propiamente local; imaginarios, ambos, con los cuales aún, de un

---

<sup>1</sup> Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es becaria posdoctoral de CONICET.

modo u otro, nos debatimos y de los que somos, nos guste o no, sus herederos.

A diferencia de lo que afirmara Sarmiento en el relato que hiciera a propósito de su fundación del Delta, de lo que denominó el Carapachay, hoy podemos decir que, pese a que él se creyera el primero y el único, hubo ciertamente más de un Heródoto en nuestras orillas. Pese a sus diferencias, sin embargo, cada uno de ellos – Schmidl (2016); Sarmiento (2011); o Marcos Sastre (1979) –, por caso, se situaron a sí mismos como los primeros y repitieron el gesto fundante de *fabular*, con ellos, el comienzo de una historia, la nuestra. Y pese a sus diferencias, todos lo hicieron del mismo modo: narrando, escribiendo. Quizás porque sabían que escribir no es sólo inscribir un síntoma histórico en la materia del relato, sino sobre todo producir y modelizar el curso de los acontecimientos que ese mismo gesto inaugura. Como dijera Andermann (2000, p. 46) “relatar la historia e institucionalizar ese relato, en la Argentina, ha sido lo mismo que fundar un Estado”.

225

No parece del todo arriesgado decir, entonces, que no hay gesto político fundante sin que haya también un gesto técnico, una mediación estética que lo haga posible; es decir, que no hay fundación que no surja *como* escritura (artística o política, en adelante poco importa), esto es, que no hay fundación que no surja *como* saber de lo que no está hecho ni dado, y, por lo tanto, como un sentido abierto desde su comienzo a su no – necesidad y a su no – naturalidad.

Todo relato fundante, en suma, es siempre también *historia* en el doble sentido reversible de esta palabra: es ficción que construye en tanto que tal, como la disciplina misma, un sentido de los acontecimientos con los que se mide. Pero, además, como toda historia que fabula su comienzo, imagina también su otro negativo: como dijera Jean-Luc Nancy (2003a) inscribe y hace surgir *en* la escritura que funda, al mismo tiempo, una imagen de la naturaleza que presupone no-histórica y en este sentido, quizás, mítica. Sin embargo, el gesto mismo del relato que traza el surgimiento de la historia, condena esa imagen anterior que será su otro a una pérdida irreversible, la signa como irremediabilmente ausente, es decir, la desmitifica y la historiza. Dicho de otro modo, todo relato de fundación

en tanto que gesto técnico que surge en y por la escritura, *fabula* el comienzo de la historia cavando los cimientos de su fundamento sobre un fondo imaginario pretendidamente natural (sea ésta una imagen de infancia, de origen o de la naturaleza misma); fondo que se pierde en el momento exacto en el que comienza la obra de su construcción, de su fundación, pero sin la cual está última no podría existir.

Quizás por eso es allí, en el modo como se ficciona el fundamento en lo fundante, y sobre todo en el modo como se trabaja el pasaje de una imagen a otra: de la naturaleza a la historia, del origen mítico al presente político, que se alojan virtualmente todas las consecuencias de un gesto semejante, así como también la posibilidad, o al menos, la potencia de revertir sus efectos más nefastos. Si es un gesto estético, un estilo, un uso específico del lenguaje lo que encontramos en todo comienzo histórico-político, no nos queda más que suponer que es en esa mediación por la escritura que se aloja la posibilidad de ensayar un re-trazo, un *delirio* incluso que nos desvíe del decurso lineal de los acontecimientos. La pregunta que insiste, entonces, como dijera una vez más Andermann (2018, p. 25) es la siguiente:

¿Puede la experiencia estética proveer hoy un «saber ver» (y un saber tocar, oír, oler) que nos ayude a deshacer el ensamblaje técnico-cognitivo que nos constituyó como sujetos ante un mundo objetivado, al precio de habernos olvidado de las transferencias y agenciamientos que antecedieron y siguen sustentando a esta doble constitución?<sup>2</sup>

<sup>2</sup> A lo largo de estas páginas, subyace la lectura de las reflexiones sobre la técnica que realiza Jean-Luc Nancy en diversas oportunidades. Dicha problemática adquiere en el autor al menos dos sentidos. Por un lado, la técnica es “el acontecimiento desnaturalizante” que indica, paradójicamente, que no existe una naturaleza previa que se desnaturaliza: “la técnica no re-formula una naturaleza, ni un Ser, en un Gran Artificio; sino que ella es el ‘artificio’ (y el arte) del hecho de que no hay naturaleza” (NANCY, 2003b, p. 30). Asumir que no hay un afuera absoluto, como sugiere en *El sentido del mundo* (NANCY, 2003a) obliga a asumir al mundo como nuestra creación, nuestro artificio: un mundo vuelto mundo. Como sugiere Valentina Buló Vargas, para Nancy “Ecotecnia es el nombre para la multiplicidad de trazos entre unos cuerpos y otros, vivos y no vivos, humanos y no humanos, ‘naturales’ o ‘artificiales’. Ecotecnia es el nombre del trato de unos cuerpos con otros, simétricamente; por eso es una cuestión de tacto, de ensamblaje, de técnica, de maña, nos inventamos el cuerpo en el hacer mundo y viceversa” (BULO VARGAS, 2012, p. 61). Pero, a su vez, *técnica* es también el término que signa la “efectividad del (des)orden mundial con la doble cara de ‘técnica-planetaria’ y ‘economía-mundo’” (NANCY, 2006, p. 162). En este sentido, y de manera más cercano al pensamiento tardío de Heidegger, *técnica* indica también un modo de relación fundamental signado por la lógica de la equivalencia general del capital en el que las existencias aparecen expuestas y dispuestas como mercancías sujetas a la violencia de una relación de dominio y explotación permanente. Desde este diagnóstico entonces, la cuestión no será la oposición entre naturaleza y técnica, entre lo original y el artificio, sino la necesidad de pensar una resistencia técnica a lógica

Juan L. Ortiz, hacia el final de su vida, emprende un larguísimo poema para narrar, el origen, la fundación del río Gualaguay<sup>3</sup>. Pero esta vez, sin embargo, el gesto poético, (también él político y técnico) expone una diferencia abisal: Juan L. retoma el gesto fundante pero le da un uso radicalmente distinto. Para comenzar, el punto de vista desde el cual se forja el relato, ha cambiado por completo: ya no narra desde esa primera persona soberana que se posiciona en el terreno de la escritura al tiempo que toma posesión del territorio que funda, si no que se fusiona con una materialidad que excede lo humano para tomar prestada una perspectiva otra: la del río. Es decir, Juan L. ya no se sitúa en la orilla para escribir y fundar la representación de un territorio exterior y, por eso, ajeno, otro u objetivable, sino que escribe para inaugurar con ese mismo gesto un espacio orillero, intermedio. Y tampoco adopta la perspectiva del río, entendemos, como quien proyecta una afección humana a una materia desde siempre inerte, con ese gesto que la retórica supo catalogar de prosopopeya y que recuerda el poder de simulación de la literatura al tiempo que reafirma las divisiones y repartos políticos que deberán quedar intocados: el adentro y el afuera; la naturaleza y la cultura; lo activo y lo pasivo; lo humano y lo inhumano. No. Quizás uso mal las palabras y se trate menos de una perspectiva otra que de una percepción otra, si por esto entendemos algo que atañe no solo a la visión sino, más específicamente, a una manera de orientarse en relación con el mundo; es decir, de asumir otro lugar de enunciación ya no solipsista sino agenciado con una materia que reconoce a priori sintiente, capaz de afectos y de efectos concretos.

Dicho de otro modo. Juan L. hace un uso radicalmente distinto de la técnica, es decir, de la escritura, de esa tecnología inagotable que es para nosotros el lenguaje. Usa la materia de la lengua para dar a ver una imagen primera radicalmente distinta, pero ya no hará de ella una mera alegoría o ilustración simbólica necesaria solo para que la mano que funda avance

---

(también técnica) de dominio, imaginando otros modos de agenciamiento, de ensamblajes con lo existente, con las singularidades, con los cuerpos.

<sup>3</sup> Sergio Delgado (ORTIZ, 2004, p. 8-9) propone leerlo como una “poética de la génesis” que en sus 2639 versos despliega al mismo tiempo “un poema autobiográfico (culminación de una larga relación del poeta con su paisaje natal y en particular con el río Gualaguay) y al mismo tiempo [...] un poema nacional (el relato del nacimiento del territorio y de la comunidad que allí busca su destino)”.

mientras borra sus huellas con el codo (pienso acá en el relato bíblico que hace sarmiento del surgimiento de lo que llamará luego el Carapachay, por caso<sup>4</sup>). Juan L. nos dona en cambio una imagen latente, soterradamente presente y abierta a la posibilidad de despliegue de un futuro utópico. Y lo hace creándola por contacto con el fluido del río que emula en su coreografía.

Su escritura avanza *figurando*, es decir, moldeando la materia de la palabra para hacer que ella adquiriera el mismo espesor líquido del río del que es forma y al que da forma. Gabriela Milone (2019) escribe que Roland Barthes decía que trabajar por figuras demanda realizar un movimiento otro para acomodar la mirada, llevar adelante una “curvatura del cristalino”, un cambio de foco. Mucho de esto hay en esta escritura poética que supo moldear la materia de la lengua con la materia del río hasta encontrar el punto justo de tacto y contacto entre biología y lenguaje, entre la fuerza formante de la vida y la fuerza dadora de forma de la escritura. En el preciso roce de estas materias, ambas, la escritura y el río, exponen su potencia de ser como un *bassin* infinito, cuenca y vientre de cuyo espesor material irá naciendo lo existente. Ambas son esa materia temporalizada, duración encarnada de un tiempo vuelto tempo, pulso menos cronométrico que ritmo sintonizado con el de los demás existentes, temporalidad espacializada que avanza abriéndose *desde y hacia* lo otro. Moldeada por y con el río, la

---

<sup>4</sup> Según relata Liborio Justo en la introducción a *El Carapachay* (2011), Sarmiento toma posición de las tierras del Delta, a las que decide mudarse, disparando con su carabina como lo hicieran otrora los conquistadores de la tierra nueva, e inicia con la violencia de ese gesto lo que denomina la *invención* de las islas. Esta invención comienza con el trazado mismo de la palabra que la nombra y fabula el mito de su origen culminando, finalmente, con su ingreso en el terreno de lo jurídico que dispone la ley de su habitar. En el principio era el junco, anuncia Sarmiento (2011) emulando el relato bíblico, para indicar aquella primera presencia natural que supo detener el agua obligándola a deponer su limo para la formación de lo que luego sería el territorio isleño. En la escritura de Sarmiento, el origen de las islas funciona, al mismo tiempo, como el comienzo narrativo de lo que será el relato de su creación, que concluye del siguiente modo: “El sexto día de la creación de las islas, después de toda ánima viviente, apareció el carapachayo, bípedo parecido en todo a los que habitamos el continente, sólo que es anfibio, come pescado, naranjas y duraznos, y en lugar de andar a caballo como el gaucho, boga en chalanas en canales misteriosos, ignotos y apenas explorados, que dividen y subdividen el Carapachay en laberinto veneciano, nombre lógico que presta al país los hombres que lo habitan, al revés de otros países que dan su nombre al habitante, como de Francia francés, de España español. Aquí existía el *carapachayo*, sin que hubiera Carapachay, que nosotros hemos tenido que inventar, ya que nos ha cabido el honor de ser el primer Herodoto que describe estas afortunadas comarcas”. (SARMIENTO, 2011, p. 55)

escritura, podemos decir parafraseando uno de sus versos, se entreteje latiendo “con todas esas vibraciones/ hasta hacerlas suyas/ en algo que se busca casi en círculos” (ORTIZ, 2004, p. 62).

Juan L. decíamos, retoma el gesto fundante, vuelve a situarse en el pasaje entre naturaleza e historia, toma posición en y por la escritura, pero lo hace otorgándole otro *uso* a la lengua que narra, a ese gesto técnico que traza el vínculo. Paolo Virno en *La idea de mundo* (2017) llama *uso* a al modo del pensamiento y del ejercicio de la lengua que toca la vida, que habilita un umbral de rozamiento con lo viviente, que se abre hacia una modalidad táctil de relación entre vida y lenguaje. En y por el uso, afirma, la palabra ya no entra en relación con un objeto o con una mera representación dispuesta o contrapuesta, ajena o separada, sino siempre con una existencia material “adyacente y colateral” (VIRNO, 2017, p. 131) con y desde la cual se abre una experiencia táctil; experiencia signada “a lo largo y a lo ancho por el *interés*, en la acepción más lateral del término: *inter-esse*, ser- entre, absorción en una relación que lesiona la autonomía de los polos correlativos” (VIRNO, 2017, p. 131). Es en y por la escritura que mima esa mirada otra del río, moldeando las palabras, decíamos, desde y hacia lo otro, que Juan L. va trazando la imagen del surgimiento de lo viviente – de las aves, los reptiles, las plantas, los primeros hombres –, actualizando un mismo principio que supone compartido entre las formas, los sonidos y ciertos nombres: el del asombro existencial que es capaz aún de inventar amistades y de actualizar así ese “núcleo políticamente afectivo” de la maravilla ante la existencia (Cf. CANGI; PENNISI apud VIRNO, 2017, p. 19-20).

Ahora, bien, hagámonos la pregunta que Juan L. no cesa de formularse, “¿Sólo esto es cierto, sólo esto?” (ORTIZ, 2004, p. 66). No, no es posible obviar de la lectura la enorme importancia que adquiere la violencia en esta escritura que no cesa de constatar la “terrible jerarquía de una deidad toda de dientes” (ORTIZ, 2004, p. 63) a la que la vida parece estar sometida. Hay allí también, y Juan L. lo sabe, otro principio de formación, otro modo de relación que parece constitutivo de lo viviente como consecuencia necesaria de su estar expuesto fuera de sí. Sin embargo, tampoco es posible obviar el modo sutil con el que el poemario traza las

formas cambiantes, incluso las deformaciones de esa violencia propia de lo viviente, garantía de su duración (la de la alimentación, por caso y la cacería para tal fin), hacia una violencia puramente destructiva que fue “cegando un amor que seguía a las aguas” “con unas lenguas de látigos” “hasta la palidez, naturalmente a flor, de los osarios del final” (ORTIZ, 2004, p. 75).

Entre el uso y el abuso de lo viviente, el problema parece ser una vez más la técnica, el despliegue complejo de esa tecnicidad originaria de todo lo viviente hacia las tecnologías más diversas. Porque si es cierto que no hay tacto sin técnica, sin mediación, sin gramática, también lo es que todo uso de la técnica sin tacto, es decir, sin prudencia, está irremediamente destinada al abuso, a la mutilación, al lucro, a la crueldad, al mero consumo. El poemario va trazando, también, historizando, esas mutaciones que marcan, con la conquista, la llegada de una crueldad desconocida, de esas “mutilaciones hechas ley / de la codicia” (ORTIZ, 2004, p. 81), de esas milicias que buscaban derramar la sangre *para* el “evangelio / en la ley de todo el día, / con el arroyo *arrebata*do y los árboles *arrebata*dos”. Así, en el desplazamiento que va de la violencia propia de lo viviente que se abre *desde* lo otro, *hacia* lo otro e incluso también *con* y *contra* lo otro, en la cacería, la alimentación o la defensa, por caso, hacia aquella violencia nueva, históricamente datable y que hace al surgimiento justamente de esa historia, la nuestra. En esa violencia que ya no compone con aquello que roza, sino que *arrebata* lo que encuentra *para* el despojo de toda su potencia, se expone quizás no solo una enorme distancia sino también un hiato, un mal paso, una relación que quedó trunca en la historia efectiva pero que contiene, sin embargo, virtualmente una potencia capaz de ser recomenzada.

La utopía de Juan L. radica, entendemos, en reencontrar, una vez más, en y por la escritura un retorno del abuso al uso, otro modo de relación posible con lo viviente. Virno, sugiere que el correlato lingüístico del uso debe ser buscado en las preposiciones antes que en los verbos o los nombres. Entonces, quizás no sea del todo errado sugerir que es también en la distancia que separa la violencia que se abre *desde* lo otro, *hacia* lo otro y *con* lo otro, hacia esa otra, bien distinta, que violenta solo *para* el lucro de unos pocos y *para* el despojo de muchos, que esta escritura afirma la politicidad de su gesto.

Retomemos, entonces, la pregunta, ¿es posible que la fundación apoye sus cimientos sobre algo más que un osario, un despojo, un espacio arrebatado? ¿es, acaso, pensable una fundación que comulgue con lo que la antecede sin necesidad de “arrancarlo, despiadadamente de raíz?” (ORTIZ, 2004, p. 84). Una vez más la respuesta nos será dada en y por la escritura. Porque no hay, de hecho, un estado previo al cual retornar, un mundo que la anteceda, una imagen originaria que no haya sido creada en y por ella. Pero sí hay, de hecho, un uso otro de la lengua que Juan L. ha vuelto posible enhebrando las sílabas “de nota en nota como unos saltos de pez”, donándonos el gesto de “unos dedos que recién, tal vez, / comenzaban a ensayarse más allá del asir” (ORTIZ, 2004, p. 90). Hay también otra medida de tiempo, vuelto tempo musical, otro modo de relación entre los seres, la mirada y sus agenciamientos, hecha a medida del misterio, de una “sed de sentido que quería aún tocar, sí, las alillas/ de algo menos que el ‘minuto’” (ORTIZ, 2004, p. 93).

231

Pero insistamos, ese uso otro de la lengua, esa musicalidad no está atrás, perdida en el tiempo, sino aquí, en el poema que afirma que:  
 él sabía, por una vibración que le llegara, naturalmente, de allá,  
 de donde sube la luz  
 que eso que se creía algo así como la música,  
 antes, antes del sonido,  
 y sobre el sonido o el ruido, después  
 no cabía buscarlo sino en la corriente de las cosas y los seres,  
 o el ‘aquí’  
 y que todo, todo, podría encarnarse ‘aquí’[...]?  
 Porqué olvidar, entonces, las cosas y los seres y el ‘aquí’,  
 si ‘eso’, justamente,  
 debía apoyarse en ellos y semejárseles [...]? (ORTIZ, 2004, p. 119)

Del *aquí* se trata, entonces; de un ahora que se despliega *desde* y *con* la corriente de las cosas y los seres, y *por* el poema que nos regala “los suspiros de la misma vida desde otro punto de vista” abriendo, la escritura, “hacia la existencia *en la pura relación* / de las ‘figuras’, de todas las ‘figuras’” (ORTIZ, 2004, p. 117).

No es entonces contra la historia, contra la técnica, contra la violencia o contra lo político que se afirma esta escritura. Es contra el abuso y a favor de otro modo del uso que relanza su apuesta, que re-traza otra vez la historia, la violencia, lo político y la técnica. Porque como rezan, una vez más otros de sus versos,



nunca, tampoco él, [...] / nunca tomaría el mundo tal, tal como era, / y tal como lo odiaba, / ni los hombres como, ay, él los veía, / ni las cosas como estaban, / ni menos a la muerte, por cierto, tal como mataba... / Sí, el creía también / que el hombre es un ser que se conquista completamente solo, / y se excede, / y puede ir más allá del desafío, / y tomar lugar, sí, del otro lado de su ley. (ORTIZ, 2004, p. 111)

Trabajando de manera figural, moldeando la materia de la escritura hasta encontrar otro modo de contacto con la existencia de lo que hay, *El Gualeguay* nos dona algo más que la historia de la fundación de este río y su comunidad; acaso el nacimiento fluido, a medio camino entre lo sólido y lo líquido, “de una patria aún de niebla” “con un sueño de raíces y una, también vaga, aspiración de ser: / de dejar de ‘estar en el aire’ y de pertenecer, vitaliciamente” (ORTIZ, 2004, p. 104).

**REFERENCIAS**

ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder: Una arqueología del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Tierras en transe: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018.

BULO VARGAS, Valentina. “Entre naturaleza y técnica: Una cuestión de tacto”, *Revista de Filosofía*, Santiago, n. 68, p. 55-64, 2012.

MILONE, Gabriela. “Pensar por figuras”. In: LA ROCCA, Paula; NEUBURGER, Ana (comp.). *Figuras de la intemperie: Panorama de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003a.

\_\_\_\_\_. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós, 2003b.

ORTIZ, Juan Laurentino. *El Gualeguay: Estudio y notas de Sergio Delgado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

233

QUINTANA, Isabel. “Expresiones literarias y estéticas sobre el Bajo Delta Insular”. In: *El patrimonio natural y cultural del Bajo Delta Insular del Río Paraná: Bases para su conservación y uso sostenible*. Buenos Aires: UNSAM, 2011.

RODRÍGUEZ, Fermín A. *Un desierto para la nación: La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *El carapachay*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

SASTRE, Marcos. *El Tempe argentino*. Buenos Aires: Editorial Difusión, 1979.

SCHMIDL, Ulrich. *Derrotero y viaje a España y Las Indias*. Entre Ríos: Eduner, 2016.

VIRNO, Paolo. *La idea de Mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2017.

**RESUMEN:**

El presente artículo propone realizar una lectura del libro *El Gualeguay* de Juan Laurentino Ortiz. Atenderemos particularmente, al modo singular como el poemario retoma el gesto de las escrituras fundantes que ocuparon un lugar central en el imaginario político-literario Argentino del siglo XIX en torno al Río, pero

para proponer otro uso distinto de la escritura y otras relaciones posibles con el territorio y lo viviente que resisten la lógica técnico-mercantil de representación del entorno.

**Palabras clave:** Juan L. Ortiz; Técnica; Uso; Poesía argentina contemporánea.

**ABSTRACT:**

This article approaches the book *El Guauguay* by Juan Laurentino Ortiz. It pays particular attention to the singular way in which the poem resumes the gesture of the founding writings that occupied a central place in the Argentine political-literary imaginary of the river in the 19th century, but to propose another use of writing and another possible relations with the territory and the living things; relation that resists the technical-commercial logic of representing the environment.

**Keywords:** Juan L. Ortiz; Technique; Use; Contemporary Argentine poetry.

Recibido em: 24/03/2020

Aceito em: 20/05/2020