

(De)construcciones en la “zona”: los artistas santafesinos Juan José Saer, Juan Pablo Renzi y Fernando Espino

Irene Theiner

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

ABSTRACT

The writer Saer, in common with the visual artists of his “zona” Espino and Renzi, questioned how cognition functions and its representability. My proposal is to trace their approaches to the nature of language contained in the literary and visual dialogue between these three artists of Santa Fe (Argentina). They pre-dated many issues which are central to Cognitive Linguistics, starting from the experiential approach to cognition focused on the function of embodied and entrenched perception, memory and the possibility of constructing events from multiple perspectives.

Keywords: Juan José Saer; Juan Pablo Renzi; Fernando Espino; Languages; Cognition.

El escritor Saer compartió con los artistas plásticos de su “zona” - Espino y Renzi - los cuestionamientos sobre la cognición y su representabilidad. Propongo rastrear en el diálogo literario-plástico entre estos tres artistas santafesinos aquellos planteamientos sobre la naturaleza del lenguaje que la Lingüística Cognitiva iría sistematizando y reconsiderando hasta la actualidad a partir de una concepción experientialista de la cognición centrada en la función de la percepción corporeizada y sedimentada, la memoria y la posibilidad de construir eventos desde perspectivas múltiples.

Palabras claves: Juan José Saer; Juan Pablo Renzi; Fernando Espino; Lenguajes; Cognición.

PARANATELLON, PARANATELLERS o PARANASO y la “Discusión sobre el término zona”

En varios relatos de *La mayor*, Juan José Saer (1998 [1976]) imagina en letras rojas sobre una carpeta verde una de estas o las tres palabras. En el relato “La mayor”, es “PARANATELLON” la que reaparece – a veces repetida obsesivamente – en varias páginas (pp. 12, 13, 15, 16, 21, 22, 27, 36, siempre en mayúsculas). En “Amigos” a las tres palabras encolumnadas sigue “y más abajo una inscripción en minúsculas: *antología comentada del litoral*” (p. 166, cursivas en el original). El litoral remite a límites, bordes, confines carcomidos y resedimentados por los flujos y reflujos del río Paraná. Pero más que el Litoral con mayúsculas, el escritor Juan José Saer y los pintores Fernando Espino y Juan Pablo Renzi – conterráneos y contemporáneos¹ – compartieron sobre todo la zona poética evocada por la palabra “antología”.

En su parábola creativa, significativamente Saer tituló tanto el primero como el último de sus libros de cuentos con términos que remiten a la espacialidad, *En la zona* (1960) y *Lugar* (2000), respectivamente. Más allá de otros títulos igualmente significativos como *Unidad de lugar* (1967), la “zona” poética es el núcleo generador de toda su obra. El relato “Discusión sobre el término zona”, que forma parte de *La mayor* (1998 [1976], pp. 147-151) comienza por la palabra “*Lugar*” (cursivas en el original) y durante la disputa Lalo Lescano y Pichón Garay van alternando otros términos, como buscando afanosamente una definición:

[...] un hombre debe ser siempre fiel a una región, a una zona (p. 148).

[...] y dice entonces que no hay regiones, o bien que es más bien difícil precisar el límite de una región (p. 149).

Por lo tanto, no hay zonas. No entiendo, termina Lescano, cómo se puede ser fiel a una región, si no hay regiones. No comparto, dice Garay (p. 151).

Ni Lescano ni Garay son sibaritas, pero van a ese restaurant (ninguno de los dos confiesa), porque saben que años atrás lo frecuentaban Higinio Gómez, César Rey, Marcos Rosenberg, Jorge Washington Noriega y otros que pasaban a ser la vanguardia literaria de la ciudad (pp. 148-149).

Si es tan “difícil precisar el límite”, la “zona” podría ser entonces el ámbito de límites fluctuantes que reúne a quienes – mediante distintos lenguajes

¹ Los tres nacieron en la provincia argentina de Santa Fe. Forma parte de la zona llamada “Litoral”, que abarca las regiones surcadas por los ríos Uruguay y Paraná. Fernando Espino nació en Rosario, en 1931 y murió en la ciudad de Santa Fe en 1991; Juan José Saer, en Serodino, en 1937 y falleció en París en 2005, mientras que Juan Pablo Renzi nació en Casilda en 1940 y murió en Buenos Aires en 1992.

responden al “impulso antropológico del arte” (Saer, 2014 [1997], p. 94) – para plantearse una aventura gnoseológica: hasta qué punto es posible conocer y representar lo “real”.

Varios autores, profundos conocedores de la obra de Saer, indagaron en su gnoseología (Corbatta, 1992), en los valores de la “zona” (Gramuglio, 2009) o la pintura en su obra (Dalmaroni, 2010, 2010-2011; Sarlo, 1980). Propongo extender estos recorridos yendo al encuentro de aquellos pintores con los que Saer entabló un diálogo personal y, sobre todo artístico, explorando “el mundo como objeto de experiencia y de conocimiento”(Saer, 2014 [1997], p. 108).

Confluencias en la “zona”

Saer, Espino y Renzi coinciden fundamentalmente en concebir el arte como una exploración rigurosa del mundo para desocultar su complejidad multidimensional. Emprenden sus búsquedas atravesando las fronteras de sus respectivos lenguajes. Renzi quiere que “los títulos [de sus obras] se lean” porque “la imagen se completa con el título” (Sarlo, 1992 [1984], p. 2) e invita al espectador a construir frases con imágenes visuales.



Figura 1: *Frase final*, 1980, óleo sobre tela, 80 x 240 cm.

Espino resignifica cruces, flechas, números y letras que “en mi pintura son formas”, como expresó en la entrevista que le hiciera Enrique Butti (2000 [1985], p. 79).



Pintura 7, s.f., óleo sobre tela, 29,7 x 39,5 cm.



S.t., 1988, ensamble, decollage, estampado y tachela, 18 x 23 cm.

Figura 2: Cruces, números y letras como formas plásticas.

Saer suele componer sus narraciones intercalando en sus frases construcciones altamente convencionalizadas “por así decir”, mientras disloca otras según un ritmo bien estudiado, estimulando al lector/espectador a recomponer las construcciones como si estuviera mirando un cuadro.

No cosas, sino grumos, nudos fugaces que se deshacen, o van deshaciéndose a medida que se entrelazan y que *se vuelven*, de inmediato, *en un abrir*, por decir así, y *cerrar de ojos, a entrelazar* (2013 [1980], p. 79, cursivas mías).

Los tres expresaron el anhelo de despojar sus respectivos lenguajes artísticos de todo lo superfluo para llegar a la “forma pura”, como lo manifestaron con variaciones sobre el tema del “blanco sobre blanco”.



Renzi, *Homenaje a Schiavoni 3*, 1978, óleo sobre tela, 130 x 130 cm.



Espino, *S.t.*, 1986, ensamble de cartones troquelados sobre chapadur, 17 x 23 cm.

Figura 3: Blanco sobre blanco.

Héctor me muestra un cuadro que está terminando. Es un rectángulo blanco, árido, que no difiere en nada de las paredes del taller. Es tal vez un poco más blanco y más árido que las paredes. La blancura de las paredes tiene, por otro lado, me parece, la facultad de dar la idea de una cierta anchura, además de altura. En la del cuadro, la cualidad horizontal, tengo la impresión, como quien dice, se borra. Es una blancura exclusivamente vertical. [...] El cuadro blanco, a lo lejos, es, como quien dice, como una ventana desde la que se estuviese viendo el amanecer. [...] Ahora estamos otra vez parados frente al rectángulo árido, vertical. [...] La *durée* objetiva. La *durée*. *Durée*. Duración, dice Héctor. Para que sea objetiva, dice Héctor, hay que medirla, hay que estar. Su cuadro, dice, es un fragmento ampliado de la *durée* objetiva (Saer, 1998 [1976], pp. 73,78, 82).

Además de estas confluencias de ideales, mostraron concretamente sus encuentros – por propia iniciativa o marcados por otros – en la zona de exploraciones.

Saer y Espino

Saer escribió un ensayo sobre Espino, “Una deuda en el tiempo”(2000, pp. 27-49), publicado en un volumen colectivo dedicado enteramente al pintor.



Figura 4: Espino. *S.t.*, 1979, óleo y acrílico sobre tela, 19 x 29 cm (detalle) en la portada de Gola, Saer, Padeletti, 2000.

Allí Saer cuenta que en 1965 había solicitado autorización a Espino para utilizar una pintura como ilustración de portada de la primera publicación de los cuentos reunidos en *Palo y hueso* (1965).

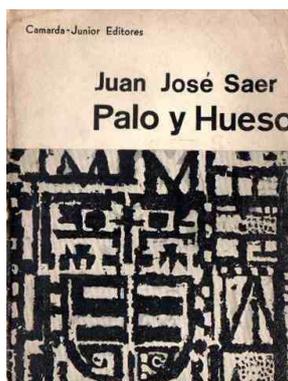


Figura 5: Portada ilustrada con *Pintura* de Fernando Espino².

En “Una deuda con el tiempo”, Saer no propone écfasis de las obras de Espino, sino que lo presenta como su “arquetipo ideal del artista, en conflicto constante con el conformismo de su época”(2000, p. 30), cuya

[...] figura, que había sido legendaria en la ciudad a finales de los años cincuenta, fecundó algunas zonas de mi propio trabajo [...]. Estimulando mi introspección, me llevó a darme cuenta de lo mucho que le debía. Esa deuda no es de orden artístico, ni siquiera estético, sino más bien mítico, por no decir, usando la palabra en su sentido estricto, fabuloso (p. 29).

² Muchas obras de Fernando Espino llevan un título lacónico como *Pintura* cuando no carecen directamente de él. A esto se añade que no todas están fechadas, lo cual dificulta su localización precisa. A diferencia de Juan Pablo Renzi, fue sumamente parco en declaraciones verbales.

Saer lo admira por “su inteligencia crítica” (p. 35) y sobre todo por

[...] una integridad artística sin dobleces y una lógica – la única posible – que juzga a la obra de arte por su coherencia interna y por sus resultados [...]. Únicamente el verdadero artista sabe que, cualquiera que sea la tendencia por la que se aventure, la única justificación del arte está en sus logros radiosos, y en la reconciliación con el mundo que su frecuentación nos produce (p. 43).

Espino es junto a Joseph Conrad, Paul Gauguin, César Vallejo y Horacio Quiroga (evocados sin nombrarlos)³ una de esas “criaturas predestinadas” que “la eclosión misteriosa del arte [...] elige, con volubilidad soberana” (p. 44). Saer concluye con una celebración exaltada:

Atrapado desde la infancia y porque sí en una red inexplicable de delicias, geometrías y de visiones, se abandona, temerario, a la fuerza que lo ha venido a buscar, sin vacilar y sin siquiera preguntarse una sola vez si lo esperan la exaltación o el fracaso (p. 49).



La iglesia, s.f., témpera sobre cartón.



S.t., 1985, papel de color, boletos y trazos con fibra y crayón sobre chapadur, 17 x 23 cm.

Figura 6: La “red inexplicable de delicias, geometrías y de visiones”.

Saer y Renzi

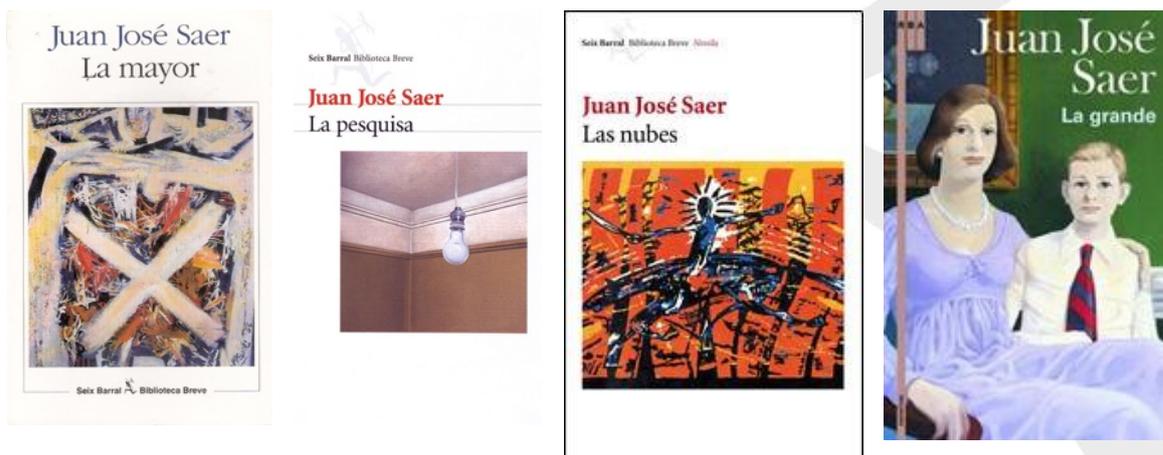
³ “Un marino polaco, después de haber intentado expresar su desasosiego en francés, se instala bruscamente en la lengua inglesa; un cholo peruano, que llamaba Bizancio a la casi aldea de Lima, y que terminó muriendo en París de hambre y de apatía, será uno de los más grandes poetas del idioma español; un agente de bolsa, hartado de su vida pequeño burguesa, se irá un buen día a pintar las islas del Pacífico; un joven uruguayo de 24 años, será uno de los pilares de la revolución poética de los tiempos modernos” (Saer, 2000, pp. 44, 49).

Saer y Renzi confluyeron en títulos comparables que remiten a la percepción, como por ejemplo “Sombras sobre vidrios esmerilados”, primer relato de *Unidad de lugar* (Saer, 1967) y el cuadro de Renzi:



Figura 7: *Vidrios esmerilados*, 1978, óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

O bien, los editores de Saer eligieron pinturas de Renzi para ilustrar las portadas de varias de sus obras.



El general Mambrú, 1966, esmalte y óleo sobre tela, 200 x 150 cm.

Mirando al cielorraso, 1978, óleo sobre tela, 130 x 130 cm.

El jinete azul, 1984, acrílico y óleo sobre tela, 130 x 200 cm.

Recuerdos de Provincia, 1976, óleo sobre tela, 120 x 150 cm.

Figura 8: Portadas de libros de Saer ilustradas con obras de Renzi.

Pero también para ilustrar estudios sobre Saer, la opción fue Renzi.



Figura 9: *Mirando el cielorraso antes del desayuno*, 1985, técnica mixta sobre tela, 200 x 200 cm (detalle) en la portada de la serie de estudios editados por Rose Corral (2007).

En un reportaje que le hiciera Beatriz Sarlo en 1984, Renzi relata la gestación y realización de un diálogo pictórico-literario con Saer, quien a su vez le dedicó *Glosa* (1986).

Juan José Saer escribió un texto sobre un cuadro mío. Luego yo ilustré con imágenes ese mismo texto y el resultado fue el libro que presenté, en 1982, en la Exposición del Libro. Y en un catálogo, volví a incluir ese texto como fragmento poético en diálogo con mi pintura (Sarlo, 1992 [1984], p. 2).

Renzi se refiere al catálogo⁴ de la exposición titulada *La guerra de los pájaros y otros temas*, que se inauguró el 12 de septiembre de 1983 y se clausuró el 1 de octubre en la galería de arte Tema.

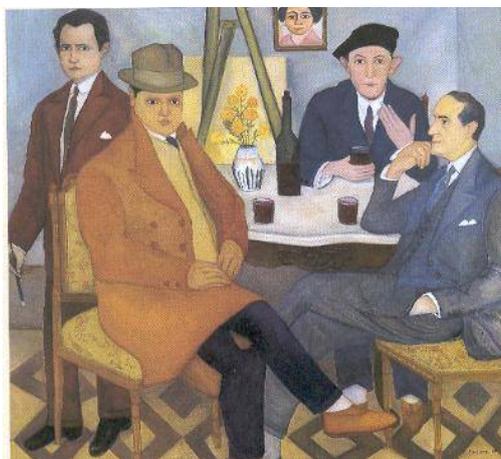


⁴ El catálogo consiste en cuatro carillas de cartulina no numeradas. El grabado de la portada no tiene título, mientras que el de la tercera página es "El ataque" de la serie *La guerra de los pájaros*, 1983. No hay otras informaciones acerca de los grabados. En la segunda carilla está impreso el texto de Saer y la cuarta y última presenta informaciones sobre Renzi y la exposición.

Figura 10: Catálogo de la exposición *La guerra de los pájaros* (1983) con el texto “A Renzi” de Saer y una dedicación autógrafa de Juan Pablo Renzi⁵.

Por María Teresa Gramuglio (2005) – esposa de Renzi y una de las críticas literarias más atentas a la obra de Saer – sabemos que “A Renzi” nació de largas conversaciones entre los tres acerca de la figura del cónsul protagonista de *Under the volcano* de Malcolm Lowry (1947).

Todo hombre es como el cónsul de alguna patria que lo ha olvidado. Sabe, confuso, que se espera de él alguna tarea, pero su conocimiento imperfecto lo inmoviliza (Saer, 1983).



Schiavoni, *Con los pintores amigos*, 1930, óleo sobre tela, 190 x 200 cm.



Renzi, *El pintor Musto dormido en el estudio de Schiavoni*, 1977, tinta y témpera sobre papel, 28 x 27 cm.

Figura 12: Renzi reinterpreta a Schiavoni.

De alguna manera lo que Renzi denunciaba en su cuadro *El pintor Musto dormido en el estudio de Schiavoni* es que la patria rosarina había olvidado a sus grandes artistas. El preferido de Renzi era Augusto Schiavoni, cuyo cuadro reinterpreta. De los “pintores amigos” sólo queda Manuel Musto – dormido, con la cara semioculta por el sombrero y las manos abandonadas, sólo parcialmente visibles –. Además de los otros amigos desaparecieron también los cuadros y en su lugar lo que queda es un cuadrado que podría ser una ventana o un espejo, en todo caso vacío.

Antes de este cuestionamiento, Renzi había indagado mediante una gran diversidad de recursos en lo “real”. Según sus propias palabras pasó de una etapa expresionista a una conceptual pura y de allí al conceptualismo político.

⁵ La destinataria de la dedicación probablemente sea Ruth Benzacar, en cuya galería Renzi presentó una retrospectiva en 1984.

Pero siempre, según Saer, desentrañando “ese día extraño [que] contiene en sí todos los indicios de su origen”(Saer, 1983).



La carcajada, 1966, esmalte y óleo sobre tela, 180 x 150 cm.



Cubo de hielo y charco de agua de la serie *Representaciones sólidas del agua y otros fluidos*, 1966, versión 1984, aluminio, 50 x 100 x 100 cm.

Figura 12: Renzi, obras expresionistas y conceptuales.



Tucumán Arde, 1968, oblea, impresión offset, 11 x 13,5 cm.



Panfleto n°2 (detalle), 1970, intervención de J. P. Renzi sobre fotografía de Carlos Saldi

Figura 13: Renzi, conceptualismo político.

Tras ocho años de abstención o abstinencia⁷, Renzi vuelve a la pintura en 1976 para no volverse loco, según su propia admisión. Sigue “desentrañando” a

⁶ Renzi, uno de los protagonistas, relata en tres hojas manuscritas conservadas en el Archivo Juan Pablo Renzi (Constantin, 2010, p. 99), el “acontecimiento estético-político caracterizado por crear un espacio (en la CGT de los Argentinos de Rosario y Bs.As.) donde se combinaban discursos diferentes, visuales, auditivos de movimiento y de recorrido, cuyo objetivo fue difundir la explotación y la miseria que sufría el pueblo tucumano y que los medios de comunicación ocultaban”. *Tucumán arde* se llevó a cabo entre el 3 y el 9 de noviembre de 1968 en Rosario y cuando se propuso el 25 de ese mes en Buenos Aires fue inmediatamente clausurado.

⁷ En la entrevista con Sarlo (1992 [1984], pp. 1, 3) Renzi emplea ambas palabras para referirse al período entre 1968 y 1976, aunque parece preferir “abstinencia”, porque “Esa palabra expresa claramente lo que me pasaba: no producía porque había una voluntad ética para no hacerlo”.

veces el mismo tema – como Saer – porque “todo lo que se manifiesta en la luz ardua se vuelve signo, rastro, y, para algunos, incluso mensaje” (Saer, 1983) Como el cónsul

busca su patria en las formas que, indiferente, por simples cambios que derivan de su crecimiento, el día deja entrever.

Como el sentido se le escapa, poco a poco comprende que da lo mismo que llame a lo que está viendo percepciones o visiones. [...]

Toda forma, por otra parte, bien mirada, es mancha, todo objeto compacto y nítido torbellino, todo momento calmo infinitud a la deriva. Huracán o brisa, siempre le está soplando en la cara, sin darle casi tiempo a parpadear, el viento de lo visible (*ibidem*).

Otras confluencias

Más allá de la relación con Saer, Renzi demostró su interés por otros lenguajes en su colaboración con Daniel Samoilovich para la concepción del *Diario de Poesía*, en el que además, escribía en la columna “Pintada”.



Figura 14: Renzi, bocetos para las tapas de los números 3 (1986) y 20 (1991) del *Diario de Poesía*.

Y no es casualidad que algunos números de la revista *Punto de vista*⁸ estuvieran ilustrados con obras suyas.

Por su parte, Saer manifestó su fuerte relación con la pintura a lo largo de su obra de muchas maneras: citando o inventando pintores y obras, planteando cuestiones estéticas, construyendo sus relatos con trazos, empastes y modulaciones de luz y color (cfr. Dalmaroni, 2010 y 2010-2011). Así como el

⁸ La revista de crítica literaria *Punto de vista*, fundada en 1978 por Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Carlos Altamirano y Elías Semán publicó 90 números hasta su cierre en 2008. Hasta su renuncia en 2004 María Teresa Gramuglio participó activamente.

lenguaje pictórico se enfrenta al desafío de representar la multidimensionalidad en la bidimensión, Saer – como un artista visual – muestra el proceso de linealización de la experiencia vivida en la sucesión de palabras.

No puedo dejar de pensar que Saer tenía ante sí el *Nu descendant un escalier* (1912) de Marcel Duchamp cuando escribió “La mayor”. Si el *Nu* de Duchamp desciende, el personaje saeriano, asciende, pero en ambas obras – con diferentes lenguajes – se pone en escena la representabilidad del espacio y del tiempo fundidos en el movimiento de una figura.



Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912, óleo sobre tela, 146 x 89 cm.

Figura 15: bajando y subiendo escaleras en la pintura y la literatura.

Está la escalera, desnuda, que sube hacia la terraza. [...] Ahora estuve o estoy todavía estando en el primer escalón y estuve o estoy todavía estando en el primer y en el segundo escalón y estuve o estoy estando, ahora, en el tercer escalón, y estuve o estoy estando en el primer y en el segundo y en el cuarto y en el séptimo y en el antepenúltimo y en el último escalón ahora. No. Estuve primero en el primer escalón, después estuve en el segundo escalón, después estuve en el tercer escalón, después estuve en el antepenúltimo escalón, después estuve en el penúltimo y ahora estoy estando en el último escalón. Estuve en el último escalón y estoy estando en la terraza ahora. No. Estuve y estoy estando. Estuve, estuve estando estando, estoy estando, estoy estando estando, y estoy ahora estuve estando, estando ahora en la terraza vacía, azul, sobre la que brilla, redonda, fría, la luna (Saer, 1998 [1976], pp. 12, 14, 16).

Saer siguió explorando las posibilidades de representar el movimiento, probablemente teniendo presentes otras obras de arte visual.

El bañero tiene la impresión de que el trote del caballo, realizado en tres movimientos, consiste en una serie de saltos discontinuos que lo suspenden durante una fracción de segundo en el aire y de los que rebota en el suelo para volverse a elevar (Saer, 2013 [1980], p. 192).



Géricault, *El derby de Epsom*, 1821, óleo sobre lienzo, 92 x 123 cm.

Figura 16: galope de caballos en la literatura y la pintura.

Lenguajes y cognición

Saer, Renzi y Espino se plantearon el poder desvelador del lenguaje artístico, en este sentido herederos de Paul Klee pasando por Maurice Merleau-Ponty.

Car, désormais, selon le mot de Klee⁹, elle [la couleur, pero Klee se refería al arte en general y no sólo al color] n'imité plus le visible, elle 'rend visible', elle est l'épure d'une genèse des choses (Merleau-Ponty M., 2013 [1964], p. 74).

Si Merleau-Ponty afirma que "On ne voit que ce qu'on regarde" (p. 17), Espino dijo de sí mismo en la entrevista que le hiciera Enrique Butti "soy muy observador; miro la naturaleza y la veo"(Butti, 2000 [1985], p. 77).

Para Renzi no se trata de traducir en lenguaje plástico una idea construida previamente, sino de mostrar los procesos cognitivos que llevan a su construcción, es decir, visibilizar "los mecanismos del pensamiento"(Sarlo, 1992 [1984], p. 2).

Saer y Renzi visibilizaron la percepción del aire con sus respectivos lenguajes: "inmutable, la misma extensión los separa, la misma porción de aire vacío" (Saer, 2013 [1980], p. 34), mientras que Renzi materializó las coordenadas espaciales de un prisma de aire, porque "aún en esta época conceptual siempre fui un realista" (cit. en Constantin, 2010, p. 8).

⁹ "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar" (Klee, 1920, p. 28). Mi traducción literal es "El arte no reproduce lo visible, sino que visibiliza", mientras que la versión de Saer – probablemente mediada por Merleau-Ponty es "El arte, como diría Paul Klee, no reproduce lo visible sino que lo constituye"(2014 [1997], p. 108).

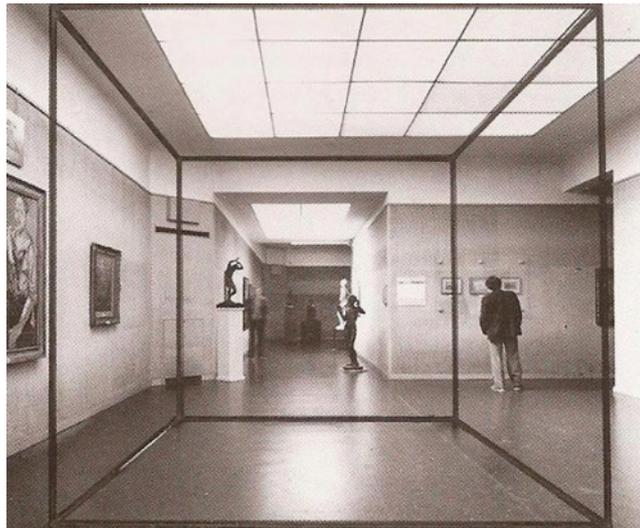


Figura 17: Renzi, *Materialización de las coordenadas espaciales de un prisma de aire*, 1967, estructura de hierro, 280 x 300 x 300 cm.

Le sens est invisible, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible: le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible (Merleau-Ponty, 1964, p. 265).

Estas palabras de Merleau-Ponty resuenan en Saer, para cuyo *Matemático de Glosa*, la realidad "Es lo visible, más lo invisible" (1986, p. 160). En "La carta a la vidente" aclara "ver, señora, no consiste en contemplar, inerte, el paso incansable de la apariencia sino en asir, de esa apariencia, un sentido" (1998 [1976]: 217).

Lo "real" es una "espesa selva virgen" (Saer, 2014 [1997], p. 263) donde lo visible se articula con la *membrure* de lo invisible. Conocerlo requería para Espino "penetrar en todo lo que se me presenta" para no "pintar lo que uno ve, sino lo que está detrás, escondido bajo las apariencias" (Butti E., 2000 [1985], pp. 77, 79). Si en 1966 Renzi pensaba alcanzar una "aproximación profunda a la realidad, a partir del estudio científico y detallado de los objetos que la componen" (1966, p. 3), en la entrevista con Sarlo cree "en cambio, que hay una razón más compleja que comprende todos los mecanismos del pensamiento y no descarta las zonas instintivas, afectivas e inconscientes" (Sarlo, 1992 [1984], p. 2). Quiere que el espectador de su obra, ante el desafío de una imagen caótica se demore contemplando "muy lentamente, que la visión 'dure', que la lectura sea lenta, como por capas que se vayan atravesando poco a poco" (*ibidem*). Saer muestra cómo se corporeizan y se sedimentan las capas de experiencia en nuestra memoria.

Avanza, perfecto, opaco, indestructible, media figura oscura emergiendo del parapeto blanco, en la terraza, y ahora que giro en dirección a mi escritorio,

desaparece, se vuelve un recuerdo nuevo que traigo conmigo y que comienza a bajar, como un alimento, hacia el nudo de combustión de la memoria que lo tritura, lo mezcla, lo pule, lo almacena en un gran recinto móvil en el que todas las cosas, cambiando sin embargo de tamaño y de lugar, permanecen (Saer, 1998 [1976], pp. 109-110).

Saer y Renzi ilustran quizás de manera más eficaz algunos planteamientos de la Lingüística Cognitiva (en adelante LC), conjunto de disciplinas que van surgiendo en los años '80. Punto de partida es la *embodiment hypothesis*, según la cual «human physical, cognitive, and social embodiment ground our conceptual and linguistic systems» (Rohrer, 2007, p. 27). Desde que nacemos experimentamos interacciones con el entorno, tanto individuales, como compartidas, es decir, colectivas e históricas. Las experiencias que se sedimentan en nuestra memoria quedan literalmente in-corporadas o corporeizadas y van conformando el bagaje con el que interpretamos a su vez toda nueva experiencia de interacción con el mundo que nos rodea. Que estemos naturalmente dotados de sentidos y que nuestras experiencias in-corporadas configuren moldes para nuestras conceptualizaciones, no significa que éstas estén determinadas necesariamente ni que “reflejen” una realidad preexistente, objetiva. Al expresar una conceptualización estructuramos – más o menos consciente o automáticamente – los distintos aspectos de nuestra experiencia que nos proponemos comunicar. Langacker (2008, p. 55) recurre a la metáfora visual “conocer es ver”: lo que realmente vemos (pensamos) de una escena depende del punto de vista y la distancia desde donde la miramos, así como a qué elementos prestamos más atención. Las operaciones de estructuración conceptual están enraizadas en nuestra experiencia sensomotora y motivadas por la necesidad de conferir sentido a nuestras interacciones con el entorno. Para compartirlas nos valemos de construcciones, que son rutinas almacenadas en la mente del hablante debido a la frecuencia con que ha experimentado situaciones asociadas a las mismas. Son convencionales en la medida en que son compartidas por una misma comunidad de hablantes y son simbólicas en cuanto unidades cognitivas que asocian estrecha y sistemáticamente la representación formal y la función semántico-pragmática. El acto poético – así como lo concebían Saer, Renzi y Espino – es decir, como metacognitivo o metarrepresentacional, al cuestionar esas asociaciones convencionales, activa su remotivación o abre a la creación de nuevas unidades cognitivas para renovar los modos de interactuar con el mundo. Varios autores han ido reelaborando tipologías de estructuraciones conceptuales que en parte se solapan. Me limitaré aquí a las operaciones que Saer, Espino y Renzi desentrañan.

La categorización

La categorización es una de las operaciones básicas de estructuración conceptual. Consiste en agrupar

los distintos objetos del mundo según sus parecidos o diferencias de manera que podamos utilizar la información aprehendida sobre uno de los miembros de la categoría al resto de miembros de la misma (Ibarretxe-Antuñano - Valenzuela, 2012, pp. 52-53).

En los siguientes ejemplos de dos relatos de *La mayor* (1998 [1976]), “Discusión sobre el término zona” y “A medio borrar” vemos que Saer – tal como ahora la LC – cuestiona la categorización entendida como construcción de categorías cerradas constituidas por rasgos necesarios y suficientes. Saer a su manera y la LC basándose en los trabajos de la psicóloga Eleanor Rosch¹⁰, proponen una categorización que emerge de los datos de la experiencia sedimentada en la memoria, en que las nuevas clases o categorías resultantes son abiertas y difusas y presentan dentro de ellas elementos especialmente representativos y otros más o menos periféricos.

[...] la pampa gringa y la costa. Son regiones imaginarias. ¿Hay algún límite entre ellas, un límite real, aparte del que los manuales de geografía han inventado para manejarse más cómodamente? Ninguno.

[...] supone un principio de diferenciación. Pero...

[...] si hubiese la posibilidad de marcar un límite con precisión, pero esa posibilidad no existe. [...] No hay ningún límite preciso [...]

[...] la ciudad. ¿Dónde termina el centro y donde empiezan los arrabales? La línea divisoria es convencional (p. 150).

Pero cualquiera de nosotros sabe muy bien, porque ha nacido aquí y ha vivido aquí y conoce por lo tanto la ciudad de memoria (pp. 149-150).

Según Langacker (1987) la expresión lingüística que designa una entidad se puede concebir como un nudo que permite acceder a una red. El valor semántico de la unidad lingüística está dado por el conjunto de las relaciones de las que el nudo forma parte. Saer a veces se muestra insatisfecho de las asociaciones rutinizadas que almacenan las mentes de los miembros de una comunidad de hablantes, como si otras experiencias reclamaran nuevas conceptualizaciones y nuevas construcciones.

¹⁰ La LC desarrolló esta teorización a partir de la “Teoría de los prototipos” que la psicóloga Eleanor Rosch elaboró en los años setenta.

[...] y después digo que una ciudad es una abstracción que nos concedemos para darle un nombre propio a una serie de lugares fragmentarios, inconexos, opacos y la mayor parte del tiempo imaginarios y desiertos de nosotros [...]

[...] algo que por falta de una palabra mejor designo como el mundo (Saer, 1998 [1976], pp. 64, 90).

Figura y fondo

Desde las teorías gestálticas de comienzos del siglo pasado la segregación de figura y fondo se considera una de las operaciones cognitivas fundamentales. Saer, Espino y Renzi la ponen en escena, ya resaltando que las figuras sólo se entienden en relación con sus fondos, ya borroneando los contornos entre unas y otros o bien subvirtiéndolos.

Las cuatro figuras, que se recortan nítidas contra el gran fondo, hablan en voz baja [...]

Ahora estoy mirando los helechos del patio, en las macetas alineadas contra las paredes amarillas.

[...] catres, colchones, calentadores, animales, niños [...] se recortan, en fila india, sobre terraplenes, rodeados de agua, contra un fondo de árboles desnudos y ranchos semiderruidos y sumergidos hasta la mitad en el agua (Saer, 1998 [1976], pp. 78, 83, 107-108).

Para Espino "las formas surgen de los fondos" (Butti, 2000 [1985], pp. 74, 77)



S/T, 1975, enlucido, acrílico y óleo s/chapadur, 19 x 29 cm. *S/T*, 1975, acrílico sobre tela, 24x34cm

Figura 18: figura/fondo en Espino

Renzi subvierte la configuración habitual de figura y fondo, invirtiendo la relación cromática o anhela que la visión del espectador haga emerger las figuras del caos.



Paisaje con gran nube, 1966, óleo sobre tela
230 x 120 cm.



Oscuro beso de la mañana, 1984, esmalte y
óleo s/tela, 200 x 160 cm.

Figura 19: figura/fondo en Renzi

Perspectivización

La lingüística cognitiva entiende la perspectivización no sólo como la visión de una entidad desde distintas posiciones, sino que considera también desde dónde, por dónde y de qué manera el ojo del observador recorre el campo visual seleccionado. Saer lo construye magníficamente con construcciones locativas y de movimiento que va colocando como pinceladas para componer cuadros. A lo largo de *Nadie nada nunca* vuelve una y otra vez sobre la misma escena, modulando en cada ocasión la imagen que ofrece.

El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio carcomida por el agua, la isla.

[...] la isla baja cuya barranca suave, viene, toda comida en el borde, hacia el agua, el río liso, sin una sola arruga, acerado y pulido como una lámina inmóvil que refleja el cielo de acero (2013 [1980], pp. 11, 212)

Renzi demostró en sus obras el afán por presentar un mismo objeto “desde distintos ángulos y perspectivas que se sucedían en la superficie del cuadro sin superponerse” (Sarlo, 1992 [1984], p. 2).



El hervidor se destaca, 1980, técnica mixta sobre papel, 41 x 61 cm.

Toma 4, 1980, óleo sobre tela 80 x 100 cm.

Figura 20: Renzi, multiplicidad de perspectivas.

Para Langacker, el punto de vista está estrechamente relacionado con el hecho de que toda actividad de conceptualización comprende al conceptualizador y lo conceptualizado. El conceptualizador o sujeto de la conceptualización dirige la atención suya y la del oyente hacia la zona *onstage* de lo conceptualizado. A su vez, dentro de esa zona, el objeto de la conceptualización es el elemento puesto en foco. Si hablante y/u oyente entran en esa zona, además de ser sujetos de la conceptualización, pasan a ser «the object of perception, [...] the focus of visual attention – that is, the onstage entity specifically being looked at» (2008, p. 261).

En “A medio borrar” Saer emplea “compongo”, un verbo habitual para designar construcciones pictóricas o musicales. Y, con “lo que” va modulando plurales y singulares para pasar en términos de Langacker (2008) de ser sujeto observador de calles, etc. a ser él mismo el objeto de su observación.

No pienso en nada, no compongo nada. Y no son, por otra parte, las calles, las esquinas, los letreros, lo que, mientras camino hacia la estación, va quedando atrás, retrocediendo, sino yo, más bien, lo que se borra, gradual, de esas esquinas, de esas calles. (1998 [1976], p. 116)

Así como la mirada es la protagonista y no lo mirado:

La mirada rebota, vuelve a fijarse, y vuelve a rebotar, en el espacio de febrero, en el mes irreal, que adviene para poner, como una cifra del tiempo entero, en el tapete, la evidencia (2013 [1980], p. 79).

Renzi en este cuadro de la etapa que Andrea Giunta (2002, p. 46) llamó de “realismo conceptual, inverosímil” recorta al retratado – que es el mismo Renzi de niño – contra algo que podría ser una foto de familia o bien un espejo en que se refleja una escena que acontece ante los ojos del retratado. Es decir, ¿el retratado mira al espectador – instaurándolo como sujeto de la observación – o mira a la escena que nosotros vemos sólo en el espejo?



Figura 21: *El día de la primera comunión*, 1977, óleo sobre tela, 120 x 150 cm.

(De)construcciones: una poética metacognitiva y metarrepresentacional

Como hemos visto en este breve recorrido, la acción poética (*poiesis*) de Saer, Renzi y Espino está centrada en desvelar la cognición y la representación de “la selva espesa de lo real”. Las confluencias entre Saer y Renzi resultan más evidentes, pero los tres artistas están acomunados fundamentalmente por la tensión ética y un afán metarrepresentacional que los lleva a atravesar las fronteras de sus lenguajes particulares. Confluyen así con el postulado fundamental de la LC según el cual todo lenguaje emerge de habilidades cognitivas generales enraizadas en las experiencias sensomotoras de la interacción con el entorno físico y sociocultural. Desentrañando “los mecanismos del pensamiento” a través del lenguaje artístico – literario o plástico – deconstruyen las asociaciones convencionales para abrir la imaginación a otras formas de percibir, pensar y narrar la interrelación con el mundo.

Bibliografía

- BUTTI, Enrique. "La trama bajo las apariencias. Entrevista con Fernando Espino".
GOLA, Hugo – Juan José SAER – Hugo PADELETTI. *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*. México D.F., Artes de México, 2000. (pp. 71-79).
- CONSTANTIN, María Teresa (curadora), 2010, *La razón compleja* [catálogo]. Buenos Aires: Fundación Osde, 2010.
- CORBATTA, Jorgelina. "En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer", en VILANOVA, Antonio (coord.). *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, vol. 3, 1992. (pp. 543-554).
- CORRAL, Rose (ed.). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.
- DALMARONI, Miguel. "El empaste y el grumo. Narración y pintura en Juan José Saer". *Crítica Cultural (Cultural Critique)*. Santa Catarina: Editora da Universidade do Sul, n. 2, v. 5, jul./dic. 2010. (pp. 399-409).
- DALMARONI, Miguel. "Pintura y poética de lo real en Juan José Saer: a partir de *La mayor*". *The Colorado Review of Hispanic Studies*. Boulder, v. 8-9, otoño 2010-2011. (pp. 311-326).
- GIUNTA, Andrea. "Juan Pablo Renzi, problemas del realismo". *Punto de vista*. Buenos Aires, n. 74, diciembre 2002. (pp. 43-47).
- GOLA, Hugo – SAER, Juan José – PADELETTI, Hugo. *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*. México D.F., Artes de México, 2000.
- GRAMUGLIO, María Teresa. "El cónsul". *Diario de Poesía*. Buenos Aires, n. 70, 2005. (p.6).
- GRAMUGLIO, María Teresa. "Lugar. La expansión de los límites", en *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones críticas"*. Rosario: UNR. (pp. 1-12).
- KLEE Paul, "S.t.". EDSCHMID, Kasimir (ed.). *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Schöpferische Konfession XIII*. Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920. (pp. 28-40).
- LANGACKER, Ronald. *Foundations of Cognitive Grammar, Vol 1: theoretical prerequisites*, Stanford, Stanford University Press, 1987.
- LANGACKER, Ronald. *Cognitive Grammar*. New York, Oxford University Press, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, "Notes de travail". *Le visible et l'invisible*. París, Gallimard, 1964. (pp. 215-322).
- MERLEAU-PONTY, L'oeil et l'esprit. París, Gallimard, 1964.
- RENZI, Juan Pablo. "Juan Pablo Renzi x Juan Pablo Renzi" [carpeta]. *Archivo Juan Pablo Renzi*.

- RENZI, Juan Pablo. *A propósito de la cultura mermelada* [manifiesto]. Rosario, 1966. Archivo personal de Graciela Carnevale.
- ROHRER, Tim. "Embodiment and Experientialism". GEERAERTS, Dirk – Hubert CUYCKENS. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. New York, Oxford University Press, 2007. (pp.25-47).
- SAER, Juan José. *Palo y hueso*. Buenos Aires, Camarda-Junior Editores, 1965.
- SAER, Juan José. *Unidad de lugar*. Buenos Aires, Galerna, 1967.
- SAER, Juan José. *La mayor*. Buenos Aires, Espasa Calpe/ Seix Barral, 1998 [1ª ed. 1976].
- SAER, Juan José. "A Renzi". *La guerra de los pájaros y otros temas* (Catálogo de la exposición de Juan Pablo Renzi, realizada en la galería Tema, Buenos Aires, 12.09.-01.10.1983). Buenos Aires, Galería de Arte Tema, 1983.
- SAER, Juan José. *Glosa*. Buenos Aires, Alianza, 1986.
- SAER, Juan José. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires, Seix Barral, 2013 [1ª ed. 1980].
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2014 [1ª ed. 1997].
- SAER, Juan José. "Una deuda en el tiempo". GOLA, Hugo – Juan José SAER – Hugo PADELETTI. *La trama bajo las apariencias. La pintura de Fernando Espino*. México D.F., Artes de México, 2000. (pp. 27-49).
- SARLO, Beatriz. "Narrar la percepción". *Punto de vista*. Buenos Aires, n. 10, noviembre de 1980. (pp. 34-37).
- SARLO, Beatriz. "Juan Pablo Renzi o la unidad en los límites: La pintura según Juan Pablo Renzi" [entrevista a Juan Pablo Renzi del 24.07.1984]. *Punto de vista*. Buenos Aires, n. 44, noviembre de 1992. (pp. 1-3).

Irene Theiner es graduada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, prosiguió su formación en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París antes de establecerse en Italia, donde se licenció por la Universidad de Bolonia. Desde 1993 hasta 2011 impartió cursos de Lengua Española en la Universidad de Bolonia. Desde 2011 se desempeña como investigadora y profesora adjunta de Lengua Española en la Universidad de Salerno.

Contacto: itheiner@unisa.it

Recibido: 07/12/2014

Aceptado: 02/02/2015