

Una materialidad de la exasperación. Acerca de *Poesía civil*, de Sergio Raimondi

por *Hernán Pas*
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

Con la publicación de *Poesía civil*, Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968) se ha colocado en un lugar central de la poesía argentina contemporánea. El presente artículo indaga las relaciones complejas entre estética y política, y entre poesía y sociedad configuradas en el texto, a partir de una visión materialista formalizada en su escritura. El fuerte antilirismo del texto pone en cuestión nociones teóricas como las de “límite” y “género”, que enfatizan el procesamiento de discursos “extraliterarios” o “extrapoéticos”. A su vez, la noción de “paisaje” resulta clave en la disposición de una mirada realista que, al particularizar la representación estética, da lugar a lo histórico y produce formalmente su efectividad política.

Palabras clave: Poesía civil - Poesía y política - Raimondi - Paisaje y representación - Poesía y sociedad

ABSTRACT

After the publication of *Poesía civil*, Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968) has taken a central spot in contemporary Argentinean poetry. The following article investigates the complex relationships between aesthetics and politics, and between poetry and society formed in the text, from a materialistic vision formalized in his writing. The text's strong anti-lyricism calls into question theoretical notions such as “limit” and “genre”, that emphasize the processing of “extraliterary” or “extrapoetic” discourses. Also, the notion of “landscape” is key in the disposition of a realistic view that, in the process of particularizing the aesthetic representation, gives birth to the historic and formally produces its political effectiveness.

Keywords: Poesía civil - Poetry and politics - Raimondi - Landscape and representation - Poetry and society

Poesía y política: “se cumple en el espacio justo de un endecasílabo”¹

Ciertamente, todo es lenguaje en un escritor que sea tal, pero basta precisamente con haber comprendido esto, para encontrarse en un mundo de los más vivos y complejos, donde la cuestión de una palabra, de una inflexión, de una cadencia se transforma de pronto en un problema de costumbre, de moralidad. O, sin más, de política.

Cesare Pavese

Cuando a principios de la década del '90, Daniel Freidemberg hacía su balance del panorama poético argentino detectaba, entre una extrema diversidad de poéticas, sin embargo, un rasgo constitutivo de esa variedad: la desconfianza hacia las posibilidades comunicativas de la lengua y una asunción crítica, distanciada (en cuanto a la transparencia del lenguaje) a la hora de pensar en la lectura y la escritura de poemas. A su vez, dos posturas parecían diferenciarse como corrientes más o menos constatadas —el neobarroco y el objetivismo— que crecieron y se apuntalaron junto al surgimiento de la llamada poesía de los 90, caracterizada por algunos por un trabajo de “superficie” en el que se ponen en evidencia los nuevos modos de pensar la cultura y de articular el discurso estético con lo popular (2005 [1993]: 28).² Este panorama sin embargo no ocultaba ni oculta las grandes

¹ “A solas con Ghirardo” (Raimondi 2001: 15). A partir de ahora cito siempre esta edición, y señalo sólo el número de página.

² Sobre poesía reciente (o la llamada “poesía de los ‘90”), remito a: Helder y Prieto (1998); Porrúa (2001 y 2002); Dobry (2007: 271ss); y la antología *Monstruos*, seleccionada y prologada por Carrera (2001), así como la lectura de esta por Monteleone (2001/2). El artículo de Freidemberg apareció en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1993), y fue reeditado en 2005 en la revista *el camarote*. De esta última edición tomo las referencias, pues allí Freidemberg extiende comentarios sobre una serie de notas que, como dice el autor, “más de diez años después obliga a hacer el paso del tiempo” (2005: 27ss) pero en donde quedan claras algunas posiciones que se

divergencias y disputas en torno al hecho poético que, pensado como ruptura, pareciera diagramar su espacio catalizador —su rasgo de “novedad”— mediante una nueva sensibilidad frente al habla de su tiempo (Carrera 2001: 16-17).

Si esta actitud, crítica y desconfiada de la transparencia del lenguaje, parece ser la herencia inmovible que en países como Argentina, Chile y Uruguay dejó una época signada por la violencia y la represión estatal, si ya “no hay ingenuidad posible a partir de 1976”, como decía Freidemberg entonces (2005 [1993]: 30) localizando la sentencia adorniana de una impensable jovialidad en el arte después de Auschwitz, y si esa herencia revierte en el espacio poético local en “un registro de la violencia o la desesperanza contenida de la lengua coloquial argentina, encendida por un cúmulo de atropellos y frustraciones” (Dobry 2007: 273), no menos cierto es que los modos de asumir y enfrentar esa realidad en la poesía reciente acusan, en su divergencia, la compleja reconfiguración crítica ante la crisis en el campo de la representación, la ya irreversible marca *post* (modernidad), y la conflictiva relación entre ética y estética.

En este contexto, *Poesía civil* constituye una apuesta decisiva de actualización o reelaboración de la tradición de poesía social o política que eclosionó en los '60, que lo coloca en un lugar único en el panorama de la poesía actual. Mucho menos por su “pulsión épica”,³ de la que se distancia mediante un uso razonado e impersonal del discurso poético, que por su intento de reinscribir en la lengua poética las tentativas refractarias de una “totalidad” histórica —es decir, otorgarle *formalidad* a lo político desde una recurrencia a la historia—, el libro deviene también cuestionamiento o exacerbación de los parámetros canónicos de la lírica, y programa de disputa.⁴ Porque lo *civil* de la poesía de Raimondi no es únicamente la nominación referencial hacia el campo de la política y el estado, la zona permeable de lo social y de lo urbano. No es recurso mero que apela al repertorio del intertexto político, es un modo de re-pensar la relación entre poesía y sociedad después de los '60 y '70, sobre todo a la luz de la insoslayable impronta que legaron poéticas como las de Gelman o los Lamborghini que, más allá de sus visibles diferencias, marcaron un corte decisivo en los modos de articular los límites de lo político en el discurso poético.⁵

Ese modo se define en *Poesía civil* por un trabajo riguroso con la lengua (versos medidos, citas literarias, documentales o eruditas que forman un intertexto determinado por su funcionalidad poética, despojamiento metódico de la “expresividad lírica” o neutralidad en la escritura, encabalgamientos constantes, continuas subordinaciones en la sintaxis) y por la *forma* en que lo político hace su entrada en el poema: un ensamblaje de discursos de distintos campos, por un lado, que configuran una especie de registro polisémico —desde el informe científico-técnico hasta ciertos modismos coloquiales, por ejemplo— en el que la parodia y la ironía funcionan desmontando los discursos estereotipados —es decir, ideológicos— y, por el otro, el tratamiento con la noción de *paisaje* en el que habría que notar, además de la mácula descriptivo-realista (o, si se prefiere, regionalista) como modo de operar contra la tradición idealista o romántica de la lírica, el intento de concebir la escritura como materialidad donde lo histórico puede auscultarse como proceso. Claro que la *forma* tiene que ver con lo lingüístico: los procedimientos formales son los que garantizan una *politicidad* de la lengua poética que de otro modo se diluiría en argumentación temática o en simple consigna.

En este sentido, Ana Porrúa supo notar en la escritura de Raimondi “un tono, una sonoridad que no existe en la poesía de los 90” y un proyecto poético “absolutamente excéntrico que pone en jaque las ideas sobre el género” (2003: 28). En efecto, *Poesía civil* despliega una poética de la indagación que pone al descubierto los presupuestos que formaron ciertas ideologías del hecho estético, haciendo foco en el proceso de ese palimpsesto cultural, esto es, fijando en los resabios de la historia momentos de producción que llegan hasta nuestros días. El par “poesía y principio de

mantienen.

³ Retomo la idea de “pulsión épica” que desarrolla Dobry (2007: 45ss) en relación a la figura del poeta con lo público, en el sentido de una poesía política y popular como la de Víctor Hugo, que se opondría a una figura como la de Baudelaire. Pero también en relación a la “épica” del canto, tal como aparece en Pablo Neruda, y su puesta en crisis por las nuevas generaciones de poetas chilenos (y argentinos).

⁴ “Materia de disputa la poesía, delicadísima cuestión”, dice el primer verso de “Poética y revolución industrial” (p. 13).

⁵ Para una lectura de las poéticas de Gelman y O. y L. Lamborghini ver Dalmaroni (2004: 49ss) y Freidemberg (1999: 183ss).

propiedad” exhibe la (aparente) paradoja de unificar elementos que pertenecen a campos disímiles pero que no se excluyen y, aún más, traban una relación cuyo sentido debe ser cuidadosamente estudiado. Así, en el poema “Poética y revolución industrial”, se asume la necesidad de “un diagnóstico / de los criterios del público lector [...] un buen estudio / de los distintos vaivenes entre literatura y sociedad” (p. 13), lo que postula un cruce de prácticas y de esferas discursivas en el que entran cuestiones de métrica junto a los avances de la producción industrial, los efectos de estos en la sociedad, y los modos históricos de relación, casi siempre escollos de difícil dilucidación. Por eso mismo el poema avanza en la contradicción: “De hecho se dice estos poemas fueron escritos / para iluminar la percepción de quienes pierden, / de a miles congregados en ingentes ciudades, / la sutileza del propio pensar en la uniformidad”(ídem), versos en los que la ironía se vuelve conflictiva cuando se constata la curiosidad de que la métrica “actúe tal como el regulador que por ese tiempo / Watt introdujo en la máquina a vapor para darle / velocidad de funcionamiento estable y promover / todas las automatizaciones que habrían de venir”(ídem). Si la métrica tiene un símil de producción con los ingenios de la industria, como asume el poema, la automatización es producto de variables conjuntas en las que la poesía puede verse reducida a un engranaje más (en la segunda parte del libro “La vianda bajo la lupa”, esa automatización en la que sólo difieren los zapatos de los operarios se indaga anticipando uno de los ejes centrales del libro sobre el que me detendré al final: el de una estética artesanal o popular). Momento crítico, estupefacto, del poeta ante su propia pericia: la poesía entonces debe salirse de ese círculo, debe lograr un *élan* crítico que ponga en evidencia las formas históricas de esa conjunción. Esa es la marca en el libro de Raimondi y por eso se distancia en su carácter político de lo que viene escribiéndose hasta hoy.

Sabemos, lo *político* pertenece a la *polis* (y sus campos asociados, la urbe, la *civitas*), aquello que postulaba Aristóteles cuando definía al hombre como *animal político*. En esa idea de lo político (que es histórica e ideológica) Raimondi ensaya una crítica materialista que se detiene en las relaciones de la letra (de la escritura) con el espacio público y con el poder. Por eso el *punzar* en las relaciones y los discursos estereotipados deviene necesariamente en condensación histórica y por eso reclama, por momentos, la figura del comentario o de la glosa (así, el comentario a *Defense of poetry* que abre el libro, o la glosa a la “Oda” de Keats).⁶ Así se entiende la operación que busca en los inicios del romanticismo europeo y sus pasajes a la literatura nacional las claves de cierta formación ideológica alrededor de la cual su pensó lo estético y que tiene, y aquí radica lo sustancial, modos de continuidad sospechosamente productivos. A primera vista, esa operación que pone en diálogo campos disímiles como, por ejemplo, cuando se comparan las ideas de Wordsworth con el sistema regulador que Watt introdujo en la máquina de vapor (“Poética y revolución industrial”), parecería exceder los “límites” de lo poético o dirigirse a exasperar ciertos tópicos consagrados del discurso lírico:

pero si se considera que el examen de un poema
está ligado también a condiciones atmosféricas
particulares, suelos con gran porcentaje de óxido
de hierro, limosos, arenosos o no, variedades
dialectales en uso, historia y recursos económicos
de la zona en cuestión desde donde se analiza y lee (p. 81)

... es imposible, entonces, pensar la escritura sin el recurso a la Historia. La lengua, como la lectura (y un modo de lectura es también una poética, basta leer el poema “La dieta de Dante” y los comentarios del autor sobre el proceso de escritura),⁷ expone y oculta al mismo tiempo las condiciones materiales de un modo de producción particular en el que la *forma* no puede ser leída en su pureza o inmanencia

⁶ “Ensayar deriva de *exagiare* que significa pesar. Cerca del término se halla examen: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pesar, examen, control” nos recuerda Starobinski. A su vez, la digresión, su glosa complementaria aparece en la figura de la dispersión pues “otra acepción de examen designa el enjambre de las abejas, la bandada de los pájaros” (Starobinski 1998: 31).

⁷ “El poema de Dante es uno de muchos ejemplos que tratan de poner en cuestión el carácter autónomo con que suele leerse la literatura: ahí confluyeron una nota de una vieja revista *Paladar* de mi abuela Isabel, donde se hacía referencia a la dieta a base de huevo de Dante, y mi lectura entusiasmada del librito sobre *La Divina comedia* de Mandelstam”, dice Raimondi en la entrevista que le realizó Osvaldo Aguirre para *Diario de poesía* (2006: 5).

absolutas. En el gesto ritual —mítico— que divide la esfera estética de lo material y que se pliega como un modo sofisticado de subsistencia, hay una necesidad histórica y, por lo tanto, la posibilidad de una lectura política. En la materia de la escritura, en la huella histórica que emula toda formalización, parece decirnos Raimondi, se puede leer otra manera de pensar la poesía. Esta actitud acerca a Raimondi a cierto materialismo cultural (pienso, por ejemplo, en el Williams de *Marxismo y literatura*) pero también lo liga al ejercicio desenmascarador con que Leónidas Lamborghini puso de relieve una “concepción de la poesía como ilusión reparadora, como escamoteo del conflicto social y de la precariedad de la condición humana y como ignorancia del carácter constitutivamente artificioso e ideológico de las escrituras y las hablas” (Freidemberg 1999: 204).

Y las ideologías —también las poéticas— son examinadas, referidas, trastocadas en lo concreto, en su doble sentido, como materialidad histórica y como materialidad formal. Así, por ejemplo, en un largo poema que discurre sobre el “Proyecto Mega” (que incumbe regionalmente a las provincias de Neuquén y Bahía Blanca) nos enteramos que “La inversión global para la consecución del objetivo / es de más de seiscientos cincuenta millones de dólares”, cifra monstruosa que incluye los sueldos de:

los profesionales responsables de los cursos
que PBB-Polisur ofrecerá, según lo estipula
su programa de Acción Comunitaria,
a los docentes de las escuelas del puerto y la ciudad
a fin de brindarles datos objetivos
sobre el delicado tema de la contaminación ambiental.
La labor busca tener su mayor impacto en los maestros:
luego de varios estudios realizados por ingenieros industriales
se ha comprobado que son aquellos poseedores
de un alto grado de ignorancia científica
al mismo tiempo que de un alto grado de credibilidad
entre los futuros integrantes de sociedades de fomento,
cooperativas barriales y etcétera de la zona urbana
más próxima al complejo petroquímico. (pp. 36-7)

El poema revela la ficción del discurso progresista y constata, además, y de modo contundente, una realidad del paisaje cotidiano de la argentina post-dictadura: el prestigio simbólico de los educadores-maestros y su disfuncionalidad o precariedad formativa o, para decirlo de otro modo, la imagen de un resabio arcaico pero funcional de un modelo de educación (¿popular? Sarmiento *dixit*) sistémico. El registro informativo, casi periodístico, que domina el poema permite que la “voz” del mismo se vuelva impersonal, ajustándose a la retórica pública para exponer desde allí lo que esa misma retórica suele negar. En ese “espacio público” creado por el tono del poema la falta de énfasis resulta medular para inscribir un sentido a la vez despojado de individualismo y cargado con toda la densidad de una percepción política particular. La alianza entre poesía y registro informativo no debería pensarse entonces sólo como exacerbación de ciertos cánones líricos modernos. Porque no es contra la especificidad de lo poético que la escritura de Raimondi se levanta, salvo que entendamos lo específico del discurso poético como dado, o que busquemos en los límites del género la salva propicia de un espacio reglado que es, en definitiva, un intento de ley normativa (función policial más triste aún por el grado de especialidad constitutiva y constituyente).⁸ La observación documentalista, el despliegue de los materiales, el realismo informativo y la neutralidad expositiva producen experiencia estética al traspasar esa “persistencia y fijeza de la imagen” que “es la vida”, que es “el verso” (“y lo intolerable”, como se dice en el poema “A los reales seguidores del realismo”). Pero no se trata de una experiencia ligada a la “emoción estética” o, mejor dicho, no como el sentido dominante de lo estético impele a suponer, “como si fuese una cuestión que sólo incumbe al oído” (verso de un poema cuyo título, “Lecciones de estética”, podría pensarse como figura de un *ars poética*),⁹ porque lo estético en Raimondi no puede pensarse sin esa inflexión particular del “hábitat”

⁸ Véase la crítica y la posición de Beatriz Vignoli (2003: 274).

⁹ Otras lecturas han privilegiado la zona estrictamente tesística (por ejemplo, el citado artículo de Porrúa donde

que recorre todo su libro, no puede sobre todo porque el “cangrejal” —tópico lugareño de la ciudad portuaria— no se reduce a una metáfora de un orden formal de escritura —no sólo es la probable imagen de una *meta*-poética.¹⁰ Es, además, un referente cultural cuya *propiedad* debe sopesarse con el mismo ímpetu materialista capaz de afirmar que “La historia se ha de escribir sobre una playa pavimentada”(p. 94).

La imposibilidad del paisaje

*Un cuerpo que no es cuerpo sino una parte
y otra parte y otra parte y apéndices*¹¹

Si la primera parte del libro cuestiona los presupuestos del romanticismo, la detención detallada en la segunda mediante largos poemas descriptivos en el paisaje industrial de Bahía Blanca, intensifica la función crítica en la medida que la escritura poética se hace cargo de aquello que había quedado fuera en la romántica voz “de quien canta por los siglos para todos” (p. 17). Porque no para todos: porque Raimondi trabaja las imágenes que lo contradicen, la escritura deviene un rastreo de matices, de tópicos, de discursos y de sus funciones. El jardín, icono del paisaje romántico (“quejas entre los reflejos prestados / del cielo”), se repele en el paisaje industrial para subrayar la idea “de que nada surge cualquier día de la nada” (“Cracker 2 o Monumenta Ministri”) y expone una de las líneas fundamentales del libro: una errada (pero no ingenua) concepción estética se conjuga con una no menos errada (y tampoco ingenua) idea de lo civil (y acá entran en juego los pasajes a la escena nacional de las series finales del libro) impostando una versión del mundo: de hecho, esa temática aparece trabajada en la serie “Para un estudio de la economía de exportación”. El “estro económico” determina la lógica del intercambio y de la copia (“Literatura y Aduana”) y la imposibilidad de establecer una diferencia de criterios entre utilidad de las *letras* y utilidad de la *moneda*.

Esa imposibilidad, como la que se constata en “*Civitas y humanitas*” en relación a la lectura de un graffiti futbolístico, o en “Lecciones de estética” en relación a la concepción artística de un concierto de música clásica, es la que el libro de Raimondi, con una lucidez exacerbada sobre la historia interroga en todos sus niveles: múltiples miradas que cuestionan los aspectos políticos de una subjetividad que, en la línea de Coleridge, suspende de manera voluntaria la incredulidad, y cuyos efectos pueden constatarse en el “espíritu” de la época (que en el libro de Raimondi va del romanticismo europeo hasta los resabios actuales del modernismo). La acendrada des-idealización de la escritura, el asedio serial, casi sociológico, con que Raimondi examina el artificio —no como técnica, sino como ideología—¹² cobra su sentido político cuando la dialéctica del método realista impone su antítesis:

El número enorme de metros cuadrados que correspondieron
ayer al Estado y antes de ayer al Cangrejal
deberá convertirse en una amplia explanada de cemento
y vacío: sólo así podrá quedar despejado el paisaje
y recién entonces se podrá imprimir sobre su nada
la imagen del nuevo proyecto de los sueños: contenedores
sobre contenedores sobre contenedores sobre contenedores (p. 94)

Hemos pasado de la lógica económica que regía las letras del estado virtual decimonónico al

sostiene la idea de una literatura de tesis, sustentada por una cita del propio Raimondi) o política (por ejemplo, el artículo de Florencia Abate, “La opción política contra toda confusión”, en *Diario de poesía* 62, diciembre de 2002) para pergeñar el código de un arte poética. En este sentido, un poema como “Lecciones de estética” se inserta en ese código (estético-político) de manera autorreflexiva.

¹⁰ Porrúa señaló el oxímoron que acompaña el lema y el grabado de la portada del libro (lo terrestre y lo aéreo, el cangrejo que sostiene con sus pinzas una mariposa), para insinuar que la figura del poeta podía compararse con “los maravillosos cangrejos” que poseen “ojos/ compuestos” (2003: 27).

¹¹ “Excursión por la ría” (p. 90).

¹² La cuestión técnica, a diferencia del mero artificio, dice Raimondi, “tiene que ver, por ejemplo, con lo que los griegos llamaban *techné*: una capacidad para dominar los artificios y efectos de la lengua a fin de producir algo que hasta ese momento no era ni había sido” (2006: 4).

paisaje contemporáneo de Bahía Blanca: “despejado”, dice Raimondi. El participio que antecede al sustantivo supone un acto de anulación de la historia en el espacio donde aún se puede objetivar un “ayer” y un “antes de ayer”; la “nada” de ese espacio, el “vacío”, es una imagen histórica en un doble sentido significativo: es construcción, y es un tópico de la literatura argentina desde las primeras figuraciones “románticas”. La reiteración en el último verso de la serie contrae la percepción en la fijación de la imagen y resulta así no sólo efecto de esa nada sino su reproducción material en el cuerpo del poema.

Lo que se pone en cuestión así es la propiedad material de la “representación”. El “paisaje” es leído como estructura semiótica cuya funcionalidad Raimondi indaga no en lo que esta “representa” sino en lo que niega mediante su representación. En el poema “Pintores dominicales en Puerto Piojo”, se lee:

[...] Cuarenta años atrás
o el domingo pasado, la tela recorta lo mismo
[...]
Al fondo del lienzo indefinida la mancha gris
de las construcciones: lo elevadores ingleses
de chapa ayer, hoy los silos y el muelle de Cargill
o la serie de tanques del proyecto Mega. Eso
que no es, no será, no fue belleza, está atrás, lejos (p. 110)

El recorte del paisaje en la tela es la operación ideológica que está implicada en la propia noción de “paisaje”. El problema de la representación pictórica, como ha señalado Charles Harrison en el libro compilado por W. J. Mitchell, es que su materialidad no se reduce a un “arte visual”, no implica sólo “efectos visuales”, y por lo tanto no se puede interpretar si no se reconoce lo que esta *niega* u oculta en la visión que construye (2002: 204). Raimondi lee la funcionalidad del “paisaje” como medio de intervención social, resaltando su carácter de portador de significados y significaciones culturales como emblema de las relaciones sociales inscriptas en un territorio.¹³ En este sentido, el paisaje industrial que emerge con toda su potencia descriptiva como forma de desnaturalización y crítica sistémica al saber enciclopédico señala un rasgo fundamental de la perspectiva histórica que atraviesa todo el libro: los elementos urbanos que contrastan el ideal romántico del paisaje sirven a su vez para instalar una formalización de lo *local*. De hecho, la sección “Los artesanos”, en la que se deja leer una propuesta de estética popular —allí aparecen los pescadores, los obreros y las cocineras pero también los poetas Andrés Ventura Gamero y Pedro Quinter—, conjuga la descripción del “paisaje” con la historia de algunos sus habitantes y con el estilo de sus vidas. Es decir, el paisaje se materializa, se vuelve corpóreo. Allí, “La luna sabe con qué bueyes ara”. Allí aparece “el cangrejal”, las “calles de la ciudad”, los quehaceres domésticos, las disposiciones reglamentarias en la vía pública, etc. Aquí, el “paisaje” funciona en términos de localización, en el sentido de una poética atenta a la materialidad de un territorio: el “hábitat de los cangrejales”. En el final del poema “Causas de superioridad del arte griego y de su preponderancia sobre el de otros pueblos: influencia del clima y del ambiente”, cuyo extenso título introduce la distancia irónica y desmonta una aficción romántico-nacionalista archiconocida, se lee:

Más allá, el hábitat de los cangrejales, el arraigo
imposible de cualquier especie vegetal con afán
colonizador y abajo, oculta en la cueva, la espina
ocular del cangrejo, ser perfectamente adaptado

¹³ Dice Mitchell: “El paisaje es un medio en el pleno sentido de la palabra. Es un “significado” material (para usar la terminología de Aristóteles) como el lenguaje o la pintura, inserto en una tradición de comunicación y significación cultural, un cuerpo de formas simbólicas capaz de ser invocado y reformulado para expresar valores y significados. Como medio para expresar valor, posee una estructura semiótica similar al dinero y funciona como un tipo especial de mercadería que cumple un único rol simbólico en el sistema de valor-decambio. Como el dinero, el paisaje no sirve por su valor-de-uso, mientras que, teóricamente menos limitado, sirve como símbolo de valor en otro nivel (W. J. Mitchell 2002: 14 [mi traducción])

a permanecer horas y horas fuera del agua
soleándose sobre piedras, troncos u objetos secos
y que muy rara vez se aleja del medio local (p. 74 [énfasis mío])

La propiedad de lo artesanal: local y comunitario

¿Qué relación entre poesía y sociedad? ¿Entre lo estético y lo político? Todo el libro de Raimondi gira en torno de un punto problemático que se podría traducir en términos sociológicos como aquel que afecta a la representación: literaria y política. La implicancia de ambos términos es indiscernible para pensar lo político porque, como ha demostrado Laclau (2005), toda identidad popular tiene una estructura interna que es esencialmente representativa.

En el orden de lo tentativo, sugiero que lo que el libro de Raimondi esboza es una poética materialista de lo artesanal como modo alternativo de articular efectividad política y representación estética. Las letras, la moneda, los rieles, el trabajo, el paisaje, los vocablos, los versos: la categoría que los modula no es la de utilidad, sino la de *propiedad*: lo propio de su valor como materia social. En el trabajo presentado en *Monstruos*, (“Alexis y Corydón a eso de las 3.15 a.m.”) puede verse, a pesar de la distancia formal y temática, uno de los núcleos de esta poética; en las *Églogas* presentadas en aquella antología, en una serie de versos que discurren sobre el motivo de las estrellas, se lee: “qué bien / me vendría esa luz para la farola del patio” (2001: 150).¹⁴ Allí ya se modulaba la corporeidad del *sentido* poético (por ejemplo, cuando la serie estrófica de cuatro versos en forma de diálogo es formalmente interrumpida, se dice: “El cuerpo dispone”) o, para decirlo de otro modo, la posibilidad o el intento de recuperar el sentido *en* la utilidad de los objetos, movimiento que en *Poesía civil* se profundiza al proponer una estética popular o artesanal: así, en el poema “Para hacer una torta sin leche” donde una receta de cocina tiene su momento artístico; o en el arte de anudar las redes para la pesca en “Oración pesquera con digresión”, o en la disposición de las chapas y maderas en el patio de Pedro Quinter. Si en la producción industrial los “detalles que testimonian el estilo” individual son suprimidos por el “estro económico” que determina su diseño, en la producción artesanal, en cambio, el valor específico del producto es el de cristalizar un espacio y un tiempo concretos, una estructura de sentido y a la vez sensorial.

En un ensayo que reflexiona sobre el resurgimiento de cultura artesanal en los países industrializados, Octavio Paz decía lo siguiente: “La artesanía no nos conquista únicamente por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos y de ahí que sea tan difícil desprendernos de ella” (1994 [1979]: 67). Y más adelante: “En la artesanía hay un continuo vaivén entre utilidad y belleza [...] El placer que nos da la artesanía brota de una doble trasgresión: al culto a la utilidad y a la religión del arte” (ídem: 68). Más allá del tono nostálgico que atraviesa el ensayo de Paz, su reflexión sirve para pensar la articulación de una estética artesanal en el libro de Raimondi, desde su descripción detallista y demoledora del paisaje industrial y su crítica al lirismo romántico. Porque, en realidad, lo que el ensayo enuncia de manera negativa, como ha dicho Wellmer (1993: 115) en su relectura de Adorno sobre este mismo ensayo, es el proceso por el cual el modo artesanal de producción fue transgredido —o violentado— mediante la separación entre arte e industria y su imposición como coyuntura histórica del sistema capitalista. Es esa misma separación la que *Poesía civil* se propone cuestionar y por eso el proceso de escritura es exasperado en su fundamento material —en su propiedad formal. Como el paisaje, la realidad lingüística —y la poesía— no se puede pensar sin esa relación material que organiza las percepciones. No es extraño, entonces, como sugirió Marcelo Díaz,¹⁵ que la construcción verbal de *Poesía civil* tienda a homologar la impronta del estilo artesanal, que es anónimo pero no impersonal. Y que el paisaje civil que propone, sea el de la localidad que, como el producto artesanal, se desentiende de las fronteras.

¹⁴ Y también: “Noches en las que el cielo / tiene la dimensión exacta / de las medidas que proyectó el ingeniero / para el ventiluz de la cocina” (ídem).

¹⁵ “El paladar de los comensales”, en: www.bazaramericano.com

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2003) [1957]. "Discurso sobre poesía lírica y sociedad". *Notas sobre literatura*, Madrid, Ediciones Akal, 49-67.
- ADORNO, Theodor (2003) [1967]. "¿Es jovial el arte?". *Notas sobre literatura*, Madrid, Ediciones Akal, 579-586.
- CARRERA, Arturo (ed.) (2001). *Monstruos*, Buenos Aires, FCE.
- DALMARONI, Miguel (2004). "Poéticas". *La palabra justa*, Santiago de Chile, Editorial Melusina, 49-89.
- DOBRY, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- FREIDEMBERG, Daniel (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". *Historia crítica de la literatura argentina: La irrupción de la crítica*. Cella, S. (coord.), Jitrik, N. (dir.), Buenos Aires, Emecé, 183-212.
- FREIDEMBERG, Daniel (2005) [1993]. "Poesía argentina de los años '70 y '80. La palabra a prueba". *el camarote* 6: 27-36.
- HELDER-PRIETO (1998). "Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual". *Punto de vista* 60: 13-18.
- HARRISON, Charles (2002). "The Effects of Landscape". *Landscape and power*. Mitchell, W. J. T (ed.), The University of Chicago Press, London, 203-239.
- LACLAU, Ernesto (2005). *La razón populista*, Buenos Aires, FCE.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.) (2002). "Imperial Landscape". *Landscape and power*, The University of Chicago Press, London, 5-33.
- MONTELEONE, Jorge (2001/2). "La 'poesía joven' es un oxímoron". *Diario de poesía* 60: 32-33.
- PAZ, Octavio (1994) [1979]. "El uso y la contemplación". *Obra completa*, tomo 6, México, FCE.
- PORRÚA, Ana (2001). "Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad". *Punto de vista*, 69: 5-8.
- PORRÚA, Ana (2002). "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías". *Punto de vista*, 72: 20-25.
- PORRÚA, Ana (2003). "Ciudadanos y extranjeros: sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi y *Guatambú* de Mario Arteca". *Punto de vista* 75: 25-28.
- RAIMONDI, Sergio (2001). *Poesía civil*. Bahía Blanca, Ediciones Vox.
- RAIMONDI, Sergio (2001). "Alexis y Corydón a eso de las 3.15 a.m.". Carrera (ed.), Buenos Aires, FCE, 149-153.
- RAIMONDI, Sergio (2006). "No hay mundo de un lado y versos del otro", reportaje a cargo de Osvaldo Aguirre. *Diario de poesía* 72: 3-7.
- STAROBINSKI, Jean (1998). "¿Es posible definir el ensayo?". *Cuadernos Hispanoamericanos* 575: 31-40.
- VIGNOLI, Beatriz (2003). "Abolición del limbo". *Hablar de poesía* 9: 273-281.
- WELLMER, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid, Visor.