

---

## LO BELLO, LO PLEBEYO, LO KITSCH EN LOS 90

Anahí Diana Mallol\*

---

### Realismos

Uno de los ejes centrales de la discusión en torno a la literatura de los 90 gira en torno a la estética realista, sus alcances, características y la forma de entender este realismo de fines de siglo XX en su diferencia con el del siglo XIX, discusión que no se dio solamente en el campo de las letras.

El número 2 de la revista *Mil palabras*, revista que se define como de artes y letras, está destinado al problema del realismo. Encabeza la publicación una pequeña nota de Marcelo Cohen (2001:3), en la cual, mediante una reseña de la significación de la palabra realismo en el diccionario, Cohen pone de manifiesto de entrada que la amplitud de sentidos que la palabra abarca hace que el concepto se vuelva problemático si se lo quiere utilizar como categoría para definir o deslindar alguna estética o uso particular.

Entre las definiciones consignadas se destacan las siguientes:

1. *tendencia que admite la posibilidad de conocer objetivamente*
2. *tendencia que se hace pasar por un arte sin arte, completamente transparente.*
3. *Realismo y artificio. La idea de que el realismo es un estilo tan artificial como cualquier otro abrió una serie de críticas que tuvieron su auge en el siglo XX. Estas críticas sostuvieron que el realismo ocultaba los procedimientos, ignoraba la asimetría entre el orden unidimensional del lenguaje y el pluridimensional de lo real y que, además, proporcionaba el caso más acabado de ideología en arte ya que confundía representación y realidad.*
4. *Realismo sucio. Narraciones que recuperan la dimensión abyecta de la vida urbana contemporánea con una prosa tersa y directa.*
5. *Nuevos realismos. Insistencia de ciertos artistas y obras por poner en escena lo real pese a las devastadoras críticas a todo intento artístico de imitar al mundo externo. Sin ingenuidad y con pleno conocimiento de la sospecha de la que ha sido objeto el realismo, surgen diferentes tentativas de incluir lo real y todas aquellas instancias que le son de alguna manera inherentes o afines: cosas, objetos, relaciones objetivas, superficies, detalles, materias. En estas obras, lo real ya no aparece como referencia, construcción simbólica ni ilusión de transparencia, sino como indicio, deseo de contacto o apertura a lo existente. (Cohen 2001:3-5)*

Marcelo Cohen, a la vez que expone con exactitud algunas de las cuestiones centrales relativas al realismo y sus problemas teóricos marca una evolución en la historia del concepto. En este sentido Cohen afirma que “hay pocas vías que la poesía rioplatense no haya probado con tal de recuperar la verdad de la sensación en el lenguaje, que es donde se inician la tergiversación, el ocultamiento, el robo” (2).

Por su parte, María Teresa Gramuglio (2002), reconoce que la palabra “realismo” convoca a toda una serie de otras palabras que pertenecen a una misma constelación semántica: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, familiaridad. Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de “lo real” que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual, en la que subyace una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente.

---

\* (La Plata, 1968). Dra en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta de CONICET. Psicoanalista graduada del ICdeBA. Ha publicado ensayos sobre poetas argentinos en revistas nacionales y extranjeras. Es profesora de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de La Plata. Publicó cuatro libros de poemas, *Postdata*, 1998, *Polaroid*, 2001, *Oleo sobre lienzo*, 2004 y *Zoo, Paradiso*, 2009. Su libro de ensayos *El poema y su doble*, Simurg, 2003, recibió el Subsidio a la creación de la Fundación Antorchas.

Cuando Gramuglio quiere pensar el concepto en el campo de la literatura argentina afirma que “Habría que admitir también que la literatura argentina nace realista” (23): con lo cual se refiere al hecho de que apunta “a la crítica del presente que es otro de los rasgos sobresalientes del realismo” (23), para admitir luego que sin embargo las polémicas sobre el realismo en la Argentina pertenecen en rigor al siglo XX, y conocen dos momentos de mayor intensidad: uno, iniciado en el marco de las disputas entre Florida y Boedo, que culmina en los años treinta. El segundo, en los años sesenta, se proyecta sobre el fondo de los debates internacionales acerca del realismo socialista, realismo crítico y vanguardias que recorrían el campo de la izquierda, estimulados por la revisión de los dogmas que se produjo a partir del XX Congreso del Partido Comunista de la URSS en 1956.

Estos debates destacan la necesidad de que el arte esté al servicio de la revolución y apuntan a demostrar que para ello se debe adherir a una estética que sea accesible a las masas. En este sentido lo esencial para que el arte sirva a la revolución es el conocimiento de la realidad, y ese conocimiento requiere “contracción y estudio”. Desde esta perspectiva quienes se internan en las búsquedas del “arte por el arte”, aunque se proclamen revolucionarios, resultarían servidores objetivos de la burguesía y defensores del orden capitalista.

Es ésta la oposición que llegó a ser clásica en las batallas estéticas e ideológicas del siglo XX: revolucionarios *versus* vanguardistas, con su arsenal de denominaciones para cada bando: arte proletario, realistas, socialistas; arte burgués, arte por el arte, decadentes, formalistas. Puesto en otras palabras: el realismo, como arte proletario y revolucionario, aspiraría a conocer la realidad para transformarla. Y para llegar al pueblo al que está destinado, para ser efectivamente popular, ese arte no debe ser artificioso sino sencillo. La misma dejó una larga huella en la compleja problemática de la relación entre estética y política y mantuvo por años, contra el deseo de los mejores vanguardistas, la ruinosa oposición entre vanguardia y revolución.

A pesar de que los '60 legitimarían los cruces entre realismo y experimentación formal, que en diversas prácticas artísticas anularon de hecho el enconado divorcio entre vanguardia estética y vanguardia política, para Gramuglio “cuando la violencia y el terror arrasaron ese escenario sesentista, el debilitamiento de la exigencia vanguardista en la literatura y el arte y el eclipse del imperativo revolucionario en el horizonte de la izquierda hicieron que los términos de las polémicas sobre el realismo cambiaran para siempre”(38).

Al hacer un recorrido por el estado de la cuestión referido al tema específico “la poesía de los jóvenes de los 90 en la Argentina” nos encontramos con que por lo general los acercamientos críticos se han dejado fascinar por el peso referencial o social, más temático que formal, de los textos de muchos autores del período, desconociendo o dejando de lado otros no menos significativos. Así, como se ha visto, se han privilegiado dos corrientes, que subsumirían la producción general del período: por un lado una vertiente relacionada con el realismo sucio, basada en un efecto de shock producido por la crudeza del lenguaje soez y por la actualidad de los temas de que trata, al mismo tiempo que por la entronización de cierto estereotipo del “joven de los 90”: un joven desganado, deprimido, encerrado, casi fóbico, anestesiado frente a los productos de los medios masivos de comunicación y derrotado por la historia. Por el otro lado, una vertiente que se acerca a los movimientos pop y presenta una estética desprejuiciada, que juega con los estereotipos que le proponen esos mismos productos de los medios, y que da como resultado una escritura que en una primera lectura también propende a crear un efecto de shock por su banalidad, su recurso a la lengua hablada o a la lengua de los intercambios electrónicos, por su ausencia de crítica frente a los temas y situaciones que presenta, y que entrona otro estereotipo, esta vez femenino: una chica de clase acomodada sólo preocupada por la moda, las salidas, las amigas.

### Sociológica

Tomás Abraham (2003) señala que en 1989 se derrumbó lo que quedaba en la Argentina del sueño europeo, lo que equivale a decir que en 1989 se derrumbó la Argentina que soñaba con la modernidad democrática y republicana, la Argentina que anunció Alfonsín en 1984 para despegarse de la vergüenza de los años de la dictadura, la política de derechos humanos, el juicio a las Juntas, el sueño de una socialdemocracia nacional ética y digna, y la posibilidad de que la Argentina, en unos pocos años, se acercara a los niveles y formas de vida de España e Italia. Por eso los 90 no es sólo un nombre, el de Menem, sino una cultura política y económica, “la cultura política y económica de la década del '90”. Como consecuencia de ese estado de cosas la palabra “política” (que en este contexto se refiere a la actividad que

desarrollan los hombres, en comunidad, y organizadamente, para cambiar sus circunstancias) en sí se ha vaciado, ha perdido credibilidad para transformarse en mero espectáculo mediático.

Ahora la gente no cree en la posibilidad de cambio, y el espíritu entonces deja de ser político para pasar a ser trágico. Lo que hay es apatía, desesperación, no por la situación del momento sino por la imposibilidad de otra situación. Se trata de un cambio cultural porque afecta los modos de vida, la percepción de lo que está pasando, la percepción acerca de las acciones cotidianas, lo que incluye la percepción acerca de lo que puede o no puede la institución artística o el arte a secas. Abraham decide llamar a esa sensación de época “realismo trágico”.

Lo que hay es una visión desencantada, un presentismo *antiutópico* (en la medida en que el futuro es una instancia temporal que ha sido escamoteada al sujeto común por poderes que le son absolutamente ajenos y superiores) y la perspectiva de desintegración social obliga a reajustar algunas convicciones, extendidas como sentido común durante la década de los ochenta; particularmente aquellas referidas a una visión optimista de la modernidad urbana y, por otro lado, las que plantean la posibilidad de establecer una relación virtuosa entre el tándem sociedad civil / Estado / mercado. Sin embargo, para Adrián Gorelik, “el tópico de la ciudad de perdedores es demasiado evidente en el arte como para que su aparición pueda tomarse como indicio de los resultados urbanos de las políticas económicas y sociales de la década menemista” (2003: 27).

Dice Christian Ferrer que “la Argentina es un país sudamericano peculiar, en la medida en que ha estado dominado por la imaginación plebeya. No popular, sino plebeya” (2003: 47). Ahí define a la cultura plebeya como el encastre de la cultura popular y la cultura masiva con un vehículo político:

*¿Qué era hace veinte años nacer plebeyo en la Argentina?: crecer con la idea de que ser argentino significaba tener derecho a trabajo asegurado, a ascender socialmente, tener derecho a escuela y a universidad gratuitas, al sueldo anual complementario, a la salud garantizada por el Estado, derecho a vacaciones pagas, a disponer de obra social sindical, a psicoanalista pagado por el sindicato; “eventualmente a hacerse un viajecito a Mar del Plata, Florida o Miami, y a tener derecho incluso a enlazarse en matrimonio con una señorita pulposa o con un señor galán de clase media superior”. (49)*

Pero esa imaginación plebeya se agrietó a lo largo de la década de los 90. Y no sólo debido a las transformaciones económicas e institucionales de las últimas décadas. “Se trata de una crisis de la imaginación, en la que lo que emerge es una lumpenización general de la imaginación política plebeya, una lumpenización picaresca que entroniza al nuevo rico enriquecido ilegalmente como marca de la imaginación de los 90” (51), en donde por el acceso sectorizado de ciertas tribus o mafias acotadas al centro del poder, la masa popular queda excluida de la fiesta, lugar en el que había reconocido antaño su posibilidad de apropiación de un espacio y un tiempo, de transformación del pasivo papel de consumidores de la clase popular.

Esto da como consecuencia una actitud distanciada con respecto a todo lo institucional, también la institución-arte, un corrimiento del canon de la corrección política, de los modos establecidos de contar esas cosas, de la gestión de premios y diplomas para “conciencias comprometidas”.

En las obras de arte del período, y aún con posterioridad, esto puede verse bajo la forma de la suspensión del juicio por parte del autor con respecto al mundo representado o aludido en el sentido más radical; una distancia que si Fondebrider (2006) rescata y pone de relieve como una forma de expresar la desconfianza en los medios expresivos, en los materiales y en las instituciones del arte que son para él una clara herencia de la dictadura en los productos de los artistas jóvenes, Sarlo (2005) enjuicia desde el lugar de un imperativo ético que supone que el producto artístico debe cumplir, aún hoy, una función de desvelamiento de la ideología, o que debe propugnar a crear una actitud activa por parte del lector o espectador, sin advertir que, en muchos casos esta falta de juicio ético, esta postura abúlica no sólo de los personajes sino del mismo autor, producen justamente un efecto reactivo en el público.

A partir de estas posiciones se delinea una polémica cuyos extremos estarían marcados, por un lado, por los que aceptan esta posición como una novedad productiva desde el punto de vista artístico, e interesante desde el punto de vista ideológico o político, en la medida en que sería una manera de dar cuenta de la “estructura de sentimiento” de los 90, y otra que repudia esta falta de crítica al leerla como conformismo o cooptación por el mercado.

Beatriz Sarlo (2005: 75) critica el género testimonial por la particularidad de su cualidad romántica que tiene que ver, por un lado, en el centramiento en la primera persona, y por otro, con la expresión efusiva y sentimental, que “remite a un horizonte narrativo identificable con la nota de color del periodismo, algunas formas del non-fiction o las malas novelas”; como consecuencia de ello los hechos narrados terminan por presentar a la experiencia como “más allá del examen”. De otro modo lo piensan Jorge Fondebrider (2006) y Susana Romano-Sued (2005), quien afirma que los que empezaron a ser jóvenes en los 90 son quienes padecieron y padecen las consecuencias a largo plazo de la dictadura, que difieren de una manera específica de las inmediatas, y que ello es lo que les permite atreverse a correrse de la “corrección política”, como consecuencia de una experiencia singular: la vida cotidiana de la infancia en la dictadura.

### Poéticas

En un artículo ya famoso Daniel Helder y Martín Prieto (1998) proponen el valor de lo poético en los noventa. Escrito en colaboración y publicado en *Punto de Vista* 60, este trabajo marcó el inicio de una reflexión acerca de la poesía de los jóvenes de los 90 y le otorgó una direccionalidad específica en la cual se duplican las valoraciones de las poéticas de la década anterior con su polarización entre objetivismo y neobarroco, así como la dificultad en el campo abarcado por esa polarización para dar cuenta de terceras posiciones o de posiciones diferentes.

Si Daniel Freidemberg había señalado en 1995 en el prólogo a la antología *Poesía en la fisura*, que la aparente ‘sencillez’ de la poesía que estaba surgiendo, su falta de temor a parecer ‘vulgar’ o ‘prosaica’, la hacía correr el “riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad”, es justamente desde esta simpleza, insignificancia y literalidad que Helder y Prieto proponen el valor de lo poético en los noventa<sup>1</sup>. Lo auténticamente vulgar (contra “el vicio estetizante del coloquialismo”), basado en lenguajes y temáticas plebeyas, en juegos de palabras que hacen permanente alusión a lo sexual y/o escatológico, suponen “un grado de participación en lo real y en lo actual”, y es en “esas notas por demás de simples donde habría que buscar (nada menos que) el carácter ontológico de la poesía”, casi como una “directa comunicación de experiencias y de sonidos”. Es en la aproximación ligera, rápida y despojada a los hechos y las cosas que sobreviene el *insight* metafísico en la poesía escrita en los noventa y ejemplificada en el artículo en la mayor parte de los casos por poemas escritos por varones, en tanto se les adjudica a las chicas el encanto de componer “miniaturas banales, encantadoras y plásticas” en una estética neo-pop (donde entrarían tanto Fernanda Laguna como Marina Mariasch) o la posibilidad de dar algunos indicios de un neobarroco anoréxico, implosivo y femenino (Gabriela Bejerman, por ejemplo) por oposición al neobarroco bulímico, explosivo y gay de los 80.

Es cierto que en muchos casos el texto literario de la época se tensa hacia lo banal, exuberante o también mínimo, lo que no deja de ser interesante si se recuerda que para algunos teóricos del arte el pop no es sino un avatar del realismo así como el hiperrealismo es un avatar del pop (Lippard 1993). Ambos contemporáneos, en los 60 americanos, del minimalismo escultórico y de las etapas finales del expresionismo abstracto a lo Pollock. Así, en nuestros años noventa, lo que Belleza y Felicidad pone en escena, lo que el grupo nucleado en torno a Tsé=Tsé, a la Escuela Alógena y la Estación Alógena, proponen (llevar el lenguaje más allá de sus límites, sonoros, sintácticos, semánticos, una experimentación, lingüística en los poemas, que busca llevar un poco más allá, si cabe, la poética iniciada por los neobarrocos y los neobarrosos) busca también su integración o su choque con otras modalidades: la performance, por ejemplo, la ejecución en vivo. Ahí donde lo neobarroco atraviesa la frontera del hiperrealismo y desemboca en lo pop (Foster 1999). Porque caída la pregnancia del símbolo como modelo de lectura de “lo poético”, allá cuando el poema se proponía como transacción entre lo ideal y lo real, como posibilidad de verdad, belleza y libertad, lo que se construye, en sus configuraciones transgenéricas, sus performances, sus mezclas típicamente pop de lenguajes, es ese lugar imposible en la Argentina de los 90, ese lugar fantástico, airiano, donde lo plebeyo se confunde con lo bello y lo que surge no es sólo el kitsch, sino también la culminación de lo efímero.

Lo que se encuentra en la mayoría de los casos es un desparpajo “pos”: superado el momento de dolor o de desgarrar (que no deja de estar presente de todos modos en ocasiones),

<sup>1</sup> Allí nombran a Martín Gambarotta, Fernando Molle, Marina Mariasch, Santiago Vega (cuyo seudónimo es Washington Cucurto), Carlos Martín Eguía, Alejandro Rubio, Juan Desiderio, Daniel Durand, Santiago Llach, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, José Villa, Osvaldo Aguirre, entre otros, como fieles representantes de esta estética.

lo que prevalece es la actitud lúdica de aquella que juega con las imágenes que de sí le han dado, como si se tratase de disfraces que puede ponerse o sacarse a su antojo. Por eso si la voz se desdobra o se descentra, ello no trae aparejado desgarramiento o división subjetiva, sino un humor fino que no deja de tener como trasfondo teórico y experiencial ese desgarramiento pero que demuestra que puede también ir más allá de sí mismo para exponer, desafiante, sus posibilidades, que son sobre todo las del brillo de lo pop.

De todos modos, así como Foster señalara en el pop de Warhol el punto que marca la disonancia con respecto a lo convencional de los medios masivos de comunicación como la mancha que atrae al ojo y lo saca de la mera repetición de una imagen (en su lectura del *Seminario X* de Lacan), la tensión no está ausente de estas escritoras si se las considera en toda su complejidad.

Por otra parte no se puede dejar de tener en cuenta una tercera corriente en la cual el poema aparece trabajado desde una sencillez aparente, cuyos elementos se pueden enumerar rápidamente, como uso de un lenguaje cotidiano pero no vulgar, sintaxis limpiamente gramatical, un tema abarcable, reconocible, acotado a las dimensiones del poema, por lo general del ámbito doméstico o cotidiano, presentación de una pequeña anécdota, o una situación, mención de elementos plenamente reconocibles, trabajo retórico por el lado de las elipsis, silepsis, algún hipérbaton (lo que podría llamarse con la retórica clásica un *genushumile* dentro de los *genera elocutionis*, un género que se distingue por la escasez de ornato y cuyas virtudes son la *puritas* y la *perspicuitas*).

Así se construye una poética que busca constantemente poner en conflicto esa noción de realidad como lo político-social sin más, la esfera pública de todos conocida, y no porque lo que proponga sea una poética fantasiosa sino porque cuestiona todo el tiempo la relación entre el afuera y el adentro en tanto interpretaciones del mundo que se ensayan y se influyen mutuamente, es decir: la construcción socializada de lo privado, y la construcción de lo social desde unas experiencias privadas.

### Conclusiones

El poeta irlandés Seamus Heaney elige resume la dificultad de la tensión entre poesía y política por medio de dos versos Shakespeare:

How with this rage shall beauty hold a plea  
Whose action is no stronger than a flower?  
(¿Cómo podría ante tal ira la belleza sostener un alegato  
cuya acción no es más fuerte que la de una flor?).

Y concluye que, en esa encrucijada, no puede escribirse sino desde una incomodidad. Esa misma incomodidad que en nuestro país marca una diferencia clara entre las poéticas de los 60 (que dieron lugar a un tímido replanteo en los ochenta) y las que algunos críticos perciben en los '90. Después de la dictadura militar, después de los reveses sufridos por la recién recuperada democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín, la actitud de los jóvenes de los '90 vuelve a pensar, desde ese lugar incómodo y sin ninguna utopía, dolorosamente conciente tanto de la imposibilidad de la asunción de una postura activista, como de la asunción de su contrario, una postura autonomista del arte, la conflictiva relación entre poesía y política<sup>2</sup>.

Lo que permite, como una contraseña de entrada, internarse en una legibilidad, esto es agrupar, desagrupar y reagrupar textos y discursos, recorrer poemas, hechos artísticos, culturales y políticos, ensayos, intervenciones, esto es, ofrecer una lectura y una interpretación a aquello que ha tenido lugar recientemente, en el terreno de la política, de la literatura, y de las políticas culturales que van más allá del terreno específico de lo poético, es decir, esto que nos constituye como parte ineludible de nuestro pasado, para poder pensar desde ahí la consistencia de este terreno en el que hoy nos movemos, es la categoría de "violencia". Una violencia de los '90, una violencia que recorre o trama o atraviesa los textos y la época en

<sup>2</sup> Para el crítico Jorge Monteleone (2005) la experiencia de la dictadura, en el sentido más amplio de la experiencia, como aquello padecido en cuerpo propio pero también como relato familiar y social, como mito cultural, ha producido una forma especial de la relación entre el individuo y lo social. Jorge Monteleone considera que la presencia absoluta de lo imaginario como sentido implícito de lo real es la marca distintiva de los 90. En la crítica de Monteleone los elementos que se ponen en juego en una lectura retórica que destaca por su sutileza son los juegos de lenguaje y su implicancia a nivel del sujeto y sus relaciones objetuales en la especificidad del género lírico. Para Monteleone, cuando la poesía de los 90 dice "yo", en ese mismo acto inunda la lengua de ambigüedad: afantasma la escritura, la multiplica, la despersonaliza, la puebla de experiencia o inanidad, la oraliza, la hace plural y populosa. Porque para los poetas de los 90 el imperativo parece ser "reconstruir el idioma social contaminado por el discurso punitivo de la dictadura militar".

sus diferentes niveles. Violencia del lenguaje, de los signos, de la sintaxis, y violencia de la representación y de lo representado.

En tanto, en los poetas del realismo sucio, la remisión al contexto es manifiesta, con la cita de nombres propios o de slogans políticos en ocasiones, lo que convierte a esta relación en una exposición de un sentido aparentemente referencial, la posición del sujeto es la de aquél que está excluido de esos pactos, desde la paradigmática reescritura que hace Gambarotta de “la sangre derramada no será negociada” por “toda sangre derramada ha sido de antemano negociada” a la postura de Rubio que reniega de la democracia, pasando por la bronca indeterminada de los personajes de Llach, que se resuelve en machismo y violencia social, como en Cucurto. Aquí se podría hablar de una actitud a la vez ficcional y testimonial, en la que lo que sobresale es la sensación de derrota como característica de la experiencia de toda una generación.

Algo similar se ha visto en los poetas de la corriente pop, que van del juego con las superficies sensuales del poema a la asunción de una caída de la consistencia del sujeto que lo vuelve adicto al amor de folletín, a las pastillas para dormir, a la moda y otros productos de consumo, en una actitud ambivalente en la que a la vez el consumo se festeja y se deplora como causa de deseo pero también de decepción, motor del deseo y develación de la falta. En tanto en otros poetas, es por medio del subterfugio del humor que el sujeto puede tener una mirada crítica de sí mismo, por momentos lacerarse con la autoironía y hacerse cargo de sus momentos de debilidad o de caída, como de sus mascaradas y maniobras. A través de esos mismos elementos que se conecta con su contexto y arma su subjetividad psico-política, con una percepción aguda de la violencia que el medio, como presión social del estereotipo, ejerce sobre ella.

En medio de estas variantes puede señalarse de todos modos una línea rectora inequívoca: en primer lugar y más que nunca, se escribe desde una duda radical con respecto a la existencia o la carencia de una posible o imposible función social para asignarle a la escritura. Literatura al borde del fracaso, de la inutilidad, si parece rescatar en algunas poéticas, la idea del objeto inútil como resistencia a la racionalidad orientada a fines como principio motor racional del mercado, en los mejores casos se trata de otra cosa muy diferente: entre la exasperación y el mutismo, sobre la duda se erige una posición humilde. Sólo es posible escribir desde esa humildad que considera que la tarea del escritor no es superior, ni más sublime ni más significativa, que la de un hombre cualquiera, y aún un hombre que recoge residuos descartados por otros en la urbe porteña.

Desde esta humildad se replantean entonces las opciones poéticas, desde esta humildad, con timidez y coraje a la vez, se ensayan las respuestas, sobre todo a una cuestión que es fundamental en este contexto: ¿cómo escribir en una lengua que se percibe como ajena, lengua de la dominación, lengua bastardeada por su uso y por su abuso por parte de dictaduras e imperios?, ¿cómo crearse un espacio en esa lengua sin traicionar y sin traicionarse?

Los escritores de los '90 insisten en indagar alrededor de esa juntura, ya sea la juntura imposible del habla coloquial y la lengua literaria, que es también en este caso la de la cultura popular enfrentada a la cultura letrada, el territorio de la infancia a la enseñanza formal, las canciones, las voces oídas y amadas en la lengua natal y la Literatura con mayúsculas, ya sea la juntura entre el español y el rioplatense, o entre el lenguaje urbano y el rural, o entre la lengua standard y la lengua de la subcultura «joven», entre el español y el inglés, entre las letras nacionales y los medios de comunicación masiva, entre una cultura letrada nacional y una cultura televisiva imperial.

Como saben que la unificación lingüística de la comunidad se transforma en factor decisivo de la centralización del sentido y se ubica en la zona de conflicto, ahí donde se nota que imponer una monoglosia a una materia constitutivamente heteroglósica es también un proceso de hegemonización del sentido común, el sujeto de los textos se deshace en variedad de voces, o se vuelve menor.

Los escritores de los 90 ponen de manifiesto así las tensiones entre las lenguas, las tensiones dentro de la lengua misma, y crean una lengua en tensión sobre la cual, ya sea mimando lo banal, ya sea resistiéndose a ello con un discurso que avanza con pasos mínimos, siempre lejos de la denuncia explícita, se refunda el concepto de lo político a un nivel de lo mínimo. No se trata ya del coloquialismo, sino de la caída de la barrera que separaba a la lengua poética como una lengua aparte del lenguaje corriente. La escritura abarca ahora los decires, y su modo de significar se vuelve transversal, una operación del género en cuanto tal, que por su aislamiento del contexto en tanto unidad significativa, se da a la interpretación, rescatando así una fuerza en el decir, como haciendo renacer las palabras de todos los días

de su contexto alienado por la fuerza del silencio, una tarea en la que se cifraría toda la potencia estético-política de la literatura contemporánea.

### Bibliografía

- Abraham, Tomás. «Polo en la década del 90». En Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Cohen, Marcelo. (2001). "Frente a la república de la realidad". En: *milpalabras. Letras y artes en revista*, n° 2. Buenos Aires.
- Ferrer, Christian (2003). "Modernización, técnica y política en el *Gatica* de Leonardo Favio". En Birgin, Alejandra- Trímboli, Javier (comp). *Imágenes de los 90*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, pp. 47-73.
- Fondebrider, Jorge. (2006) "Los que nacieron bajo el Proceso". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.
- Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona.
- García Helder, D. y Prieto, M. (1998) "Boceto Nro. 2 para un ...de la poesía argentina actual", en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires. Este artículo fue republicado en: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Se citará por la edición de *Punto de vista*.
- Gorelik, Adrián. «Mala época: los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires». En Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Gramuglio, María Teresa. (2002) "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Jitrik, Noé (director). (2002) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6 *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Heaney, Seamus, (1996), *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, Trad: Francesc Parcerisas.
- Lippard, Lucy (1993). *El pop art*. Barcelona, Destino.
- Monteleone, Jorge. (2005) "La poesía después de la dictadura". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.
- Romano Sued, Susana. (2005) "¿Los Noventa?" En: Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.
- Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.