

Libros de **Cátedra**

Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015

Del realismo a un nuevo lirismo

Anahí Mallol

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

POESÍA ARGENTINA ENTRE DOS SIGLOS: 1990-2015

DEL REALISMO A UN NUEVO LIRISMO

Anahí Mallo

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Para Jorge Panesi, por sus intervenciones (lúcidas, creativas, memorables).

Agradecimientos

Agradezco a mi maestro, Hugo W. Cowes, titular de Teoría Literaria I cuando empecé a trabajar en la cátedra. Y a Miriam Chiani, que estuvo ahí también, desde el inicio, y sigue estando, siempre con su apoyo y guía atentos, inteligentes, precisos y desinteresados. Porque saben transmitir su pasión por la literatura.

A mis compañeros de cátedra.

Y, sobre todo, a los poetas argentinos contemporáneos, por una poesía que está viva y que hace que uno se sienta vivo.

Índice

Introducción	9
Referencias	13
Marco teórico y metodológico	14
Referencias	16
Capítulo 1	
Los 90	17
El concepto de generación literaria	17
Los 90 en la Argentina	18
Las consecuencias del desencanto	21
Referencias	22
Capítulo 2	
La poesía en los 90	24
Primeras lecturas	24
La polarización de la crítica	25
Referencias	29
Capítulo 3	
Los poetas y sus poemas	30
Mirar y dar a ver	30
Ojo a ojo	34
La sensibilidad anestesiada	39
Una escritura fuera de la afección	42
La alegría del ritmo	43
Conclusiones	45
Referencias	46
Capítulo 4	
Juegos a la hora de la siesta	49
El sujeto lírico	49
Sujetos líricos en los 90	51

Llegar o no hasta la tormenta _____	58
Trópico trip _____	60
Un lirismo en persistencia _____	60
Conclusiones _____	64
Referencias _____	65

Capítulo 5

Estéticas pop _____	67
La belleza de lo efímero _____	67
Velocidad y consumo _____	67
Zapatos Rojos _____	71
Belleza y Felicidad _____	73
Conclusiones _____	80
Referencias _____	83

Capítulo 6

Los que hablan en voz baja. Con pasos sigilosos _____	85
Con pasos sigilosos	
Poéticas de lo mínimo _____	87
Otras familias _____	93
Otros hilos _____	95
Otros amores _____	96
Poesía y vacío _____	101
Conclusiones _____	102
Referencias _____	108

Capítulo 7

Los 90 y después. Escribir sobre nada _____	109
Una poesía nueva hecha de mezclas _____	111
Sujetos divididos, sujetos abismados _____	113
Hacia lo íntimo _____	115
Un mundo cada vez más desleído _____	118
Y después _____	120
Conclusiones _____	124
Referencias _____	128

Epílogo

Revisitar la poesía de entre siglos _____	130
Encrucijadas entre poesía y política _____	130
Cadáveres hay _____	132

Poesía y contexto	135
Referencias	141
La autora	142

¿por qué encerrarse y escribir, cuando los placeres del mundo son mucho más deseables?

NICOLÁS ROSA, CRÍTICA DE LA RAZÓN CRÍTICA.

Introducción

La poeta y ensayista argentina María Negroni, en el contexto cultural de fines del siglo XX, en el cual la vinculación entre los textos literarios y la cultura massmediática exige una consideración crítica del reposicionamiento de los agentes de la institución arte y sus consecuencias con respecto a la legitimación y valoración de las prácticas simbólicas, tanto como el lugar y la actitud asumida por el intelectual y las modalidades de rechazo o apropiación literarias de las estéticas massmediáticas, se pregunta “¿Es la poesía, en una civilización tecnológica, un arte anacrónico? ¿Está destinada a desaparecer o a caer en desuso allí donde otras artes caminan a pasos agigantados hacia la integración y la transformación, ganándose el fervor y los entusiasmos del público? ¿Acaso retiene, en una sociedad como ésta, alguna función estética o política?” (1994:47). Este trabajo se ha desarrollado como una respuesta, sesgada, a esas inquietudes, en un marco temporal y una cultura específica: la poesía argentina de fines del siglo XX.

En una primera instancia, el capítulo destinado a las consideraciones teórico-metodológicas permite desplegar una revisión crítica de las concepciones acerca de la literatura y la escritura y los “modos de leer” tanto en el estructuralismo como en el posestructuralismo. De este marco se desprenden los conceptos de escritura como productividad y como huella o inscripción, en un itinerario que lleva desde la concepción del texto como estructura a la concepción de una estructuración que convoca una posición activa por parte del crítico, quien opera con un trabajo contextual pero sobre todo intertextual.

Si, a partir de allí, se desprende que las categorías fundamentales para hablar acerca del texto (categorías de la explicación y de la comprensión) están en relación, en primera instancia, con los elementos que el encuadre teórico-crítico nos propone, no lo están menos con los significantes primordiales del texto, aquellos que se repiten o aparecen con insistencia, ya se trate de “procedimientos dominantes”, para usar un término de los Formalistas Rusos, como de “constelaciones de ideas” o “iluminaciones”, para remitirse a Benjamin. De este modo, y sobre todo en relación con lo que hace a la poesía como género y a sus características fundamentales (más allá de que no exista una definición genérica que pueda abarcar todas sus manifestaciones y de que en el presente caso, en que nos enfrentamos con una poética reciente y que se presentó como novedosa, muchas de estas categorías estaban aún por hacerse y por pensarse), tales como la repetición y el ritmo como recursos fundantes, la compacidad (Tinianov) semántica y semántico-fónica (que incitan a una lectura en varios sentidos, al estimular la polisemia) las formulaciones del posestructuralismo resultan especialmente pertinentes por ate-

nerse a la textualidad de los poemas, al mismo tiempo que permite abrirlos a sus relaciones con otros discursos y otros textos.

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, 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 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.

Las herramientas críticas que hemos elegido destacar para articular una nueva lectura de la poesía del período son las siguientes:

1. La concepción acerca del lenguaje poético; 2. los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extra-lingüísticos a los que en primera instancia se remiten; 3. las poéticas que se ponen en juego, explícitas o implícitas; 4. la concepción del sujeto del enunciado; 5. la concepción del sujeto de la enunciación y la figura del poeta que se desprende de los textos; 6. la relación con las poéticas inmediatamente anteriores en un espectro que abarca por lo general las tres décadas anteriores, es decir, desde los años 60 a los poetas contemporáneos.

A partir de ellas se hace posible no sólo incorporar otros poetas, otros modos de leer a los mismos poetas mencionados por la corriente crítica dominante, sino también pensar todo desde un encuadre teórico más rico.

La atención puesta en el detalle, la consideración teórica de algunos de los elementos propuestos por los estudios de género y los estudios culturales, y sobre todo, el análisis de los elementos lingüísticos y de las operaciones retóricas presentes en los poemas, así como de mundos ideológicos complejos condensados en algunas figuras que funcionan como motores de la escritura, tales como la infancia, la vida cotidiana, la mirada, la familia, y la violencia, permite crear una topografía renovada del período.

En el Capítulo 3, la consideración del paisaje urbano a partir de los cambios producidos en el mismo con el advenimiento del poscapitalismo a nivel global, y del “menemismo” a nivel nacional, permite considerar el modo en que la poesía da cuenta de lo que significa, para un joven y para un poeta, el intento por habitar esos espacios, y el esfuerzo por poetizarlos. En

este sentido una caracterización de la década en cuestión por parte de muchos intelectuales que teorizaron sobre ella se mostró como imprescindible y dio lugar a una identidad cultural llamada "Los 90".

En ese contexto, la mirada es un elemento fundamental no sólo de la aprehensión del mundo que nos rodea, sino de la poética: los puntos en los que el ojo se detiene, aquello que decide ocultar y lo que elige mostrar, dan sus características peculiares a poéticas como las de Alejandro Rubio, Martín Gambarotta, Santiago Llach, Washington Cucurto y Laura Wittner, quienes recorren no sólo las ruinas de la ciudad, sino los elementos mínimos que componen la vida cotidiana, desde un viaje en tren a una manzana que se pudre en la frutera, con una mirada extrañada que no permite delinear una pertenencia: ajenidad de la ciudad que culmina en un desapego doloroso del sujeto poético por lo que lo rodea y lo ubica en el lugar de un outsider o un derrotado, que, no obstante, insiste con su escritura, al borde de la inutilidad, pero tratando de dar sentido a una experiencia de la pobreza sensorial.

Será también un modo de la ajenidad con respecto al mundo, aunque se trate en este caso de discotecas, otras casas, otros barrios, que es una ajenidad con respecto a la alta cultura y a sus ritos y lenguajes, el lugar, incómodo, al que arriben las poetas de la vertiente pop (en el Capítulo 5), coincidencia que no había sido notada por la crítica que en general no había sobrepasado la impresión dejada por la exposición de superficies de los textos mismos. En poetas como Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Romina Freschi, Karina Maccio, asoma ya un gesto que será ahondado por otras poetas que se alejan un poco de lo pop a favor de un humor más fino, a veces irónico, o de una postura que rescata cierta libertad en la ternura infantil o en las historias de mujeres, como Marina Mariasch y Roberta Iannamico (Capítulo 4). Si en las primeras encontramos un juego divertido y desenfadado con los íconos de la cultura de masas, y unos personajes que juegan a probarse las vestiduras como si se tratara de disfraces o efímeros vestidos, por detrás de ellos asoma muchas veces, por un lado, la constatación de que no hay realidad detrás de esas apariencias, de modo que la propuesta es una invitación a lo lúdico como oposición o huida del pathos, y por otro, un dolor o desazón que asoma esporádicamente y que da cuenta de ese vacío conformando un cansancio o spleen de fines de siglo XX.

Finalmente, surge hacia fines de los 90 otro modo de hacer poesía, un modo practicado tanto por varones como por mujeres, en quienes hay un trabajo más minucioso con las palabras (Capítulo 6), en poemas breves, en los que se trata de que cada palabra sea sopesada en su aparición, y que, por el corte de verso, buscan extremar la reflexión por los sentidos asentados de las palabras. El efecto, además del de una sencillez buscada pero sólo aparente, ya que una vez abierta esa caja de Pandora de la significación el poema lo que intenta es hacer tambalear esos sentidos hasta poner en cuestión una cantidad de certezas y seguridades en las formas de concebir el mundo, que afectan a valores como, por supuesto, el lenguaje, pero también la familia, la identidad, la subjetividad, los poderes, la posibilidad o no de entrar en contacto con el mundo que nos rodea, es el de una poesía que une a una atención pormenorizada a las sensaciones (en tanto residuo del presente, aquello de lo que se puede estar seguro

sólo en el momento en que transcurre para incorporarse luego rápidamente al universo de aquello de lo que se duda o se desconfía) una atención a los afectos. Puede observarse también en casi todos ellos (Martín Rodríguez, Claudia Prado, Osvaldo Bossi, Paula Jiménez, Silvio Mattoni, Carlos Battilana) una atención especial dada a la infancia, no como temática, mucho menos como reconstrucción de un *beatus ille tempore*, sino como núcleo vivencial en donde cruzan sus fuerzas enfrentadas el deseo y la ley, y de donde surgen los conflictos posteriores entre el sujeto y los otros y el sujeto y el mundo. Núcleo del surgimiento de un lenguaje, imposición amorosa y violenta de la lengua materna, la infancia es también el espacio en pugna en que se instala lo biopolítico, el lugar privilegiado en que se entrelazan de un modo que no podrá después separarse, lo social y lo individual, lo objetivo y lo subjetivo.

De esa experiencia, a la que en el caso particular de la poesía de los 90 se suma a la de haber sido niño durante la dictadura militar, con sus silencio, su quantum de violencia sin precedentes, su idiolecto, surge el poeta. Desde allí se construye, con una desconfianza insuperable por las palabras, una poética ascética, llena de dudas e interrogantes, y que invita a la reflexión, no porque culmine sus poemas con algún pensamiento o consideración de tipo metafísicos, sino porque presenta en postales preciosistas, escenas mínimas o presentes de pura percepción, un pequeño mundo que interpela al lector.

Es a través de un análisis de los poemas aparecidos en esos años, como productos culturales privilegiados, que se pudieron hilvanar algunas reflexiones acerca de ese ambiente cultural y de las transformaciones ideológicas y estéticas que entrañaron, produjeron o reprodujeron, interpretando los poemas y las poéticas como “huellas del presente”, reflexiones que puntúan el Capítulo 7 y el Epílogo.

Los poemas resultan inquietantes porque, a partir de la construcción de un espacio intermedio entre una agotada “poesía sobre el poetizar” en la que ya no creen, y la adopción beligerante de una estética determinada, intervienen, de maneras diversas, en los debates teóricos y estéticos que le son contemporáneos. Buscan su lugar entre la adopción de una voz que mima por momentos el gesto pretendidamente ingenuo o irresponsable que caracteriza a los poemas de algunos jóvenes pop y que expone la pura superficie como si fuera la única posibilidad de decir, y la apuesta fuerte por una escritura que se aproxima a la enunciación discursiva directa y “que está decidida a llegar al fondo de la cuestión para saber”, siempre lejos de la corrección política y del juicio moral porque está siempre lejos de los lugares de saber y de poder, lejos de las certezas y cerca de la fragilidad de aquél que ha sufrido y sufre cotidianamente la convivencia con los distintos modos de la violencia social.

En todos los casos, ya sea de manera directa u oblicua, la violencia específica de la historia argentina y de la década en cuestión permea estos discursos y les da una “estructura de sentimientos” o un *mood* compartido: un registro de la violencia o de la desesperanza contenida de la lengua coloquial argentina, un registro de la lengua que da cuenta de una historia de atropellos y frustraciones. Porque la dictadura, como telón de fondo cuando no en primer plano, funciona en el panorama de la poesía como una conciencia de la violencia ejercida también en el lenguaje, una violencia del lenguaje que vuelta sobre los cuerpos y sobre el lenguaje mismo

afectó a la sociedad toda, y en esa misma medida, la lucha contra los lugares comunes de los 90, en las diversas modalidades en que se presenta, y que no son siempre obvias, reclama pensar la posibilidad de articular alguna resistencia, o el renacimiento incierto del decir, y la reapropiación de un lenguaje percibido como ajeno.

Ahí los poetas de los 90 jugaron su riesgo, exhibieron, de las figuras de catálogo que presentan, su carácter de cosa, en el marco de la más completa propiedad y ajenidad: los discursos sociales son las voces de los otros. Pero el sujeto de la enunciación persiste, persevera, incluso en los casos en que no parece tomar una distancia valorativa con respecto a esos discursos, o incluso en los casos en que no se los apropia para reescribirlos en la clave de una novela familiar y juega su papel en la circulación de los discursos.

Lo que sobresale es sobre todo la voluntad, siempre extraña, de decir, hay la fe última en la palabra, aunque se desconfíe de ella, aunque lo que se enuncie sea esa desconfianza, hay la escritura, ni siquiera como salvación o como condena, sino como simple hecho, en su pura facticidad.

Nietos y bisnietos de una derrota, crecidos puertas adentro del miedo, con un vago sentimiento de vergüenza o de pudor por el accionar de sus mayores, violentados y a fuerza de ello también a veces violentos, en ese tembladeral en el que no hay certezas, ni siquiera la de considerar a las palabras como una comodidad, los poetas de los 90 apostaron su riesgo. Hubo búsquedas y hubo hallazgos: algunos, por el lado de lo más chocante, de decir lo que no debía ser dicho, otros, por la pintura de un *mood* generacional, otros, a la vez más humildes y más ambiciosos, preguntándose acerca del significado de cada palabra, dejándola resonar aislada en el verso para que dijera todo lo que tenía para decir, o para que se vaciara, indefinidamente se vaciara de todo y pudiera retornar la aventura de intentar significar.

No fue menor el ejercicio de recopilación de publicaciones, no sólo de revistas sino aún de libros en nuevos formatos, con una tirada de pocos ejemplares, destinados a una circulación escasa o a su desaparición, así como la asistencia a ciclos de lecturas o debates. De esta manera, el material recopilado, sobre el cual se ejerció un necesario ejercicio de recorte, es una muestra de la pregnancia de la poesía en esos años y un dato de hecho que no puede ser desconocido en tanto tal.

Pero no es desde el lugar del juicio, ni de la evaluación de las consecuencias políticas, estéticas e ideológicas de esa masa de textos que con mayor o menor fortuna y con mayor o menor acierto cayeron bajo una vaga y cambiante denominación, que el trabajo encontró sus puntos fuertes, sino en la medida en que consideró a los textos como puntos de partida para pensar un estado de la ideología estética, de la poesía y de la crítica. A partir de ellos y de sus mismas contradicciones internas. No en contra de ellos sino *con* ellos: qué preguntas abren, a quién y cómo interpelan, qué vacíos rodean, por qué vacíos son horadados.

Referencias

Negrón, M. (1994). *Ciudad Gótica*. Rosario: bajo la luna nueva.

Marco teórico y metodológico

El teórico de la literatura Jean Starobinski (1967), al percibir los límites metodológicos del estructuralismo, límites que se desprenden de la concepción del texto como artefacto meramente verbal, plantea la necesidad de delimitar dos momentos (complementarios y sucesivos) de la crítica: uno inmanente y estructural, otro trascendente e interpretativo. En *La relación crítica* lo dice de la siguiente manera: “el progreso de la investigación no se vincula únicamente al descubrimiento de elementos objetivos situados dentro del mismo plano; no sólo está constituido por el inventario escrupuloso de las partes de la obra y el análisis de sus correlaciones estéticas; es preciso que intervenga, por añadidura, una variación de la relación establecida entre la crítica y la obra- y gracias a esta variación la obra despliega aspectos distintos, y gracias también a ella, la conciencia crítica se adueña de sí misma y pasa de la heteronomía a la autonomía” (1999:13), y llama a esta nueva dimensión, dimensión “existencial” o “acontecimiento” de la obra. Propone así como ideal de crítica, una “combinación de rigor metodológico (vinculado a las técnicas y a sus procesos comprobables) y de disponibilidad reflexiva (libre de toda constricción sistemática)” (1999: 25).

La crítica literaria es un saber de lenguaje que se despliega sobre otro lenguaje, el de la obra, “un saber sobre la palabra reasumido en una nueva palabra; un análisis del acontecimiento poético promovido a su vez a rango de acontecimiento” (27).

Desde la posición formalista, la poesía se había definido como aquel texto en el cual se da como principio constructivo la preponderancia de la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación (Jakobson 1974), es decir que en él, el lector en su relación con el texto debe poner en acto todas las posibilidades fónicas y semánticas del mismo, o al menos la mayor cantidad posible de ellas. Por su lado para Lotman (1988) y su teoría de la economía comunicacional la poesía es aquel texto que condensa la mayor cantidad de información en el mínimo de espacio; mientras que para Harold Bloom (2000) la poesía no es sino el más autorreflexivo y el más tradicional de los géneros. Ello le plantea problemas específicos a la crítica sobre poesía, porque los vínculos entre los elementos formales y los elementos semánticos parecen ser más estrechos que en otro tipo de textos.

Una postura extrema con respecto a esta concepción es la que expresa Derrida (1995) en “Qué cosa es la poesía?”¹ cuando plantea una heterogeneidad absoluta entre poesía y crítica.

¹ Según Derrida la letra de la poesía diría: “Come, bebe, devora mi letra, pórtala, transpórtala en ti, como la ley de una escritura que devino tu cuerpo: *la escritura en sí*. (...) Literalmente: querías retener par coeur una forma absoluta-

Si la poesía es aquello que se manifiesta sólo cuando se la repite de memoria/con el corazón (par coeur)² porque se realiza en su ritmo, y cuando se pregunta qué es la poesía, “¿qué es...?” la respuesta prosaica llora la desaparición del poema, se llega a la idea de una imposibilidad o una superfluidad absoluta del discurso crítico: la poesía sería aquello de lo que no se puede hablar sin destruirlo.

Pero la poesía puede leerse desde otro lado, se puede asignar a este discurso sobre el discurso otra función o, para decirlo mejor, otra modalidad, otro género en los bordes de la ley del género, para que este hablar en torno al poema, abriendo posibles y legibilidades, no resulte superfluo.

Muchas veces este hablar en torno a la poesía ha tomado la modalidad del ensayo. A partir de este subgénero, no académico pero que despliega un saber, la crítica literaria se desarrolla como la puesta en escena de una lectura que pone en juego la red de relaciones que el texto establece con otros textos, pero desde un punto de vista subjetivizado e historizado: es alguien quien lee, quien da lugar a ese acontecer que pone en circulación, al modo de expansiones, por una parte el proceso de la semiosis del texto (sus propias teorías del lenguaje, de la literatura, de la poesía, del sujeto), sus circulaciones intrínsecas, y por otra, ese escenario de lecturas con que se conecta en la mente de un lector determinado.

Dice Gadamer al definir la poesía en el marco de su teoría hermenéutica de la comprensión textual (1993: 145): “De manera un poco desafiante me atrevo a decir que la fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo tono en el sentido de *tonós*, tensión como la de la cuerda tensada, de la que brota la eufonía”. Es en este contexto, y teniendo presente el sentido a la vez metafórico y preciso que puede asignarse a la palabra “tono” (como poética de un autor, o de una época, como realización de esa poética en su relación exacta entre fonía y semántica, y como dominio técnico y artístico de un material determinado) se hace necesario dar un paso más allá de los postulados del formalismo y del posestructuralismo.

En los trabajos de crítica el crítico debe enfrentarse al lenguaje como a un problema, con un rigor que no es menor al del escritor, y combinar, con la distancia crítica necesaria, el respeto por el texto a tratar, para dejarlo jugar el juego de la significación sobre sus propias normas. En críticos como Enrique Pezzoni, Nicolás Rosa, Delfina Muschietti, Jorge Panesi, para que el poema diga todo lo que tiene para decir, el crítico selecciona una figura recurrente, y luego la somete a variaciones, tantas como sea necesario, hasta que esas expansiones marcan el núcleo de la poética tanto como sus dispersiones, repeticiones, desplazamientos. El trabajo de la poesía se despliega entonces bajo nuestros ojos y expone su lógica interna, a partir de la conciencia de una cierta necesidad en tensión dialéctica con la arbitrariedad del signo.

mente única, un acontecimiento cuya intangible singularidad no separe más la idealidad, el sentido ideal, como se dice, del cuerpo de la letra. En el deseo de esta inseparación absoluta, en el no absoluto, respiras el origen de la poético” (1989:43).

² Y hay aquí que recordar que lo que se repite es un ritmo y una melodía, una entonación, en una lengua, y una dicción, en una apropiación (“desesperada y amante”) de la lengua madre.

Los análisis se desarrollan en relación con cada poética particular, las citas son cuidadosamente seleccionadas y funcionan como invitaciones, como superficies de atracción hacia el lector; la remisión a la teoría es moderada, y es también un núcleo de expansión: se puede leer al trasluz el modo en que quien lee se ha dejado atravesar por esos discursos (la teoría literaria, la literatura) que se responden o se hacen eco, y el crítico es un teatro de esos intercambios,

Entonces el trabajo de la crítica, así entendido, no es sino lo que Pezzoni quería, Panesi destaca y Rosa repite una y otra vez: un entusiasmo que se quiere compartir, una invitación al advenimiento de lo literario.

Referencias

- Derrida, J. (1989). "¿Qué es poesía?", en: *Er, Revista de Filosofía*. Año VI, N° 248, invierno 89/verano 90, pp. 165-170.
- Gadamer, H-G. (1990). *Poema y diálogo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Bloom, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Starobinski, J. (1974). *La relación crítica*. Madrid: Taurus Ediciones. (1970)
- Lotman, I. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Panesi, J. (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Pezzoni, E. (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rosa, N. (2002). "Crítica de la razón crítica". En: Pastormerlo, Sergio y Vázquez, María Celia. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Bs. As.: Eudeba.
- Tinianov, I. (1975). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (1972).

CAPITULO 1

Los 90

El concepto de generación literaria

Arturo Cambours Ocampo definía el concepto de generación literaria de este modo:

Es la manera de ver en conjunto –afirma- a los hombres nacidos aproximadamente en la misma fecha y que crecen en la misma atmósfera intelectual. Esta nueva interpretación nos enseña a no separar la historia literaria de la vida. Un escritor, al fin y al cabo, es, además, un señor que lee los diarios como cualquier otro, que paga impuestos, que demuestra interés por la vida política, social y económica que lo rodea y que, más a menudo de lo que se cree, extrae los motivos de sus creaciones de esas circunstancias y no de las obras de sus precursores con quienes se los quiere relacionar a la fuerza (1963:9).

Cuando intentaba delimitar los alcances de la definición, enumeraba una serie de factores que funcionarían como condición mínima para que se pueda hablar de “generación literaria”: la herencia, la fecha de nacimiento, los elementos educativos, la comunidad personal, la experiencia de la generación, guía o caudillo, el lenguaje de la generación y el anquilosamiento de la vieja generación. “Se trata de escritores que viven en un idéntico mundo *filosófico*; conviven en una patria común con similares características *sociológicas*; transcurren por un mismo tiempo y forman una misma fisonomía *histórica*; defienden las esencias nacionales con una firme actitud *psicológica*; y, por último, expresan su pensamiento con igual forma *lingüístico-literaria*”, dice.

Por otra parte Adolfo Prieto (1990: 406-407), en “Conflictos de generaciones”, después de hacer notar que el concepto de *conflicto generacional* no debe sobrevalorarse al extremo de resumir en él la dinámica que moviliza el curso de la historia o de atribuirle el carácter configurador de las más profundas agitaciones sociales, aclara que el conflicto generacional “a veces acompaña y expresa en su verdadera potencialidad un proceso de cambio; a veces indica, en niveles muy limitados, los desajustes de algunos grupos sociales; a veces materializa, simplemente, la disputa por la imposición o el mantenimiento de gestos, modas o signos convencionales en el ámbito de un grupo profesional o ideológico, una escuela o una capilla artística”. Por ello Prieto señala como supuesto metodológico pertinente la conveniencia de circunscribir

siempre esos términos al análisis de situaciones históricas bien recortadas y concretas, pues de lo contrario se corre el riesgo de disolver sus connotaciones específicas en la descripción de un fenómeno equivalente al de “espíritu de la época” que, de una manera vaga, resume la concepción acerca de un fenómeno específico cuya especificidad queda así aún por definir.

Raymond Williams (1997) desarrolla un concepto más elaborado: el de “estructura de sentimientos”. Williams sugiere que toda cultura posee un particular sentido y/o sensibilidad de la vida, un particular y característico matiz o color, que se relaciona de modo específico con una determinada época, constituyendo la *estructura de sentimientos* de ese período. La idea general es que un conjunto compartido de modos de pensar y de sentir, de los que se puede extraer un determinado patrón regular, forma y está formado por un modo total de vida, el cual comprende la cultura vivida de una época particular, de una clase o de un grupo. Uno de los rasgos originales de esta concepción es que la estructura de sentimientos puede ir de modo contrario a la definición cultural dominante, lo que resulta interesante y útil en el momento de considerar determinados grupos, y que permite analizar lo que luego se denominó “contraculturas”³ de las cuales la más importante, en el período que nos atañe, como una continuación de su centralidad en la década inmediatamente anterior, es la del rock⁴.

Los 90 en la Argentina

En un libro sobre el cine argentino producido en este mismo período se resume la situación en estos términos:

Era cada vez más evidente que se estaban viviendo una serie de transformaciones para las que no existía todavía un arsenal conceptual suficiente o apropiado. Al profundo viraje en la historia de nuestras vidas que significó el gobierno peronista de esos años (y que fundó la actual hegemonía de la que goza el partido justicialista) se le sumaban una serie de transformaciones globales (políticas, económicas, tecnológicas) que afectaban el mundo del trabajo, la esfera pública y también la vida íntima y privada. Estos cambios no eran abstractos, sino que llegaban a conmover los pilares de las costumbres y de la vida cotidiana: surgimiento de inéditas ocupaciones laborales, nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identificación individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, mutaciones en la manifestación de la sexualidad, incorporación de la exclusión económica como algo familiar e irrevocable en el imaginario social y alteración de las prácticas políticas tradicionales son algunos de los

³ Luis Britto García (1994: 18) define a la contracultura como “una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del grupo social”.

⁴ cfr. Sergio Marchi (2005), y, especialmente, Sergio Pujol (2005).

hechos verificables de los cambios epocales a los que hemos asistido en los últimos años (Gonzalo Aguilar 2006: 7).

En este sentido, los 90 como tales han adquirido una identidad cultural que va mucho más allá de la literatura y de la esfera artística. Alejandra Birgin y Javier Tímboli (2003: 13), quienes han hecho una compilación de artículos referidos a los 90 como identidad cultural, señalan en el prólogo del libro que así como Eric Hobsbawm propone que el siglo XX concluyó entre la caída del muro de Berlín en 1989 y la desaparición de la URSS en 1991, las políticas que Carlos Menem desplegó desde su llegada al poder también implicaron para la Argentina el final de un largo ciclo, y afirman "A partir de la mirada de estos historiadores, supusimos que la década de los noventa había sido un interregno donde lo viejo estaba agonizando y lo nuevo había empezado a cobrar forma. Producir lecturas sobre lo sucedido durante esa década era una forma de entender el pasado reciente y de preguntarnos también sobre el nuevo territorio en el que estamos pisando y actuando como educadores".

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.

La gente no cree en la posibilidad de cambio, y el espíritu entonces ya no es político, sino trágico. Lo que hay es apatía, desesperación, no por la situación del momento sino por la imposibilidad de otra situación. Se trata entonces de un cambio cultural porque tiene que ver con modos de vida, con la percepción de lo que está pasando, con 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".

Frente a esta situación de hecho los intelectuales de los '90 se concentraron fundamentalmente en la denuncia de la frivolidad de la política y de la corrupción, adoptando actitudes de tipo espiritual-ético: denunciaron los shoppings-center, la nueva sociedad de consumo que se quería implantar en la Argentina, pero, según Abrahams, no fueron más a fondo en su lectura de los 90 como cultura, ni en la construcción de una contracultura opositora o reactiva, en los términos que fuese, en los términos si se quiere foucaultianos o micropolíticos (en que la política hoy se piensa así y no en términos de ideología).

Sarlo (2003) señala, a su vez, la dificultad para los jóvenes de los 90 de encontrar núcleos de construcción de identidad. Si se ha roto la relación con el trabajo y con la ciudad en su con-

junto; si los personajes se mueven en escenarios sin cualidades y extremadamente fragmentados, entonces estos personajes carecen del tiempo del proyecto, de una idea de tiempo donde el presente tenga continuidad, aunque sea sumamente conflictiva, con el futuro. Hay una neutralidad absoluta, una indiferencia absoluta respecto del imaginario urbano o social, y por otra parte, la precarización y la descalificación del trabajo realmente obtenible dificulta enormemente el establecimiento de un principio de identidad, en la medida en que aquello que se sabe tiene muy poco que ver con lo que se hace, y aquello que se hace tiene poco que ver con lo que se querría hacer.

Por eso si durante buena parte de la modernidad se pensaba: está la verdad de un sujeto y luego hay máscaras que ese sujeto va adoptando, ahora la máscara es lo único que se tiene (se tiene para sí y para los demás). Detrás de la máscara de la verdad no hay nada: lo que parecen ser no encubre otra cosa y lo que se muestra es todo lo que hay. Por eso lo que se ve, dice Sarlo, es una atenuación de lo psicológico y un mundo sin cualidades, un mundo del post-trabajo, de identidades planas, sin volúmenes, como en la propia representación y los diálogos. La postura del autor frente a este mundo representado es la suspensión del juicio en el sentido más radical, una distancia insalvable del sujeto con el mundo que lo rodea.

Fondebrider (2006b) rescata esta distancia y la 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 la enjuicia desde el lugar de un imperativo ético que supone que el producto artístico debe cumplir una función de desvelamiento de la ideología, o que debe propugnar a crear una actitud activa por parte del espectador.

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 sentimientos" de los 90, y otra que repudia esta falta de crítica al leerla como conformismo o cooptación por el mercado. La disputa se continúa en algunos casos entre aquellos que siguen defendiendo la necesidad de un compromiso ético que ponga al intelectual y al artista en la posición de una vanguardia crítica, y los que han destituido a intelectuales y artistas incluso de ese lugar. En una segunda instancia, la discusión se desarrolla como una consideración entre los modos en que una y otra posición encuentra su realización en las obras de arte. Así, donde uno ve descompromiso, otro puede ver denuncia por presentación de una situación intolerable, o puede ver ironía o incluso irrisión. Es justamente la falta de juicio por parte del autor lo que posibilita esta discusión y esta divergencia en las lecturas, acentuada en el caso de los poetas por la escasez de sus presentaciones y pronunciamientos públicos y por su renuencia a manifestarse mediante polémicas, artes poéticas, y otros subgéneros.

En ese marco se produce una crisis social profunda, en la medida en que para Trímboli "Hay crisis histórica cuando el hombre vuelve a no saber qué hacer, porque vuelve de verdad a

no saber qué pensar del mundo. Cuando el lenguaje heredado ha dejado de ser suficiente y parece traicionar tanto lo que queremos decir como lo buscamos” (199).

Las consecuencias del desencanto

Lo que queda 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 (2003:27), “el tópicos 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”.

Gorelik (2004) historiza las visiones sobre la ciudad porteña, y señala las diferencias por décadas. En los 90 la crisis urbana, la caída de tensión y la decadencia de las redes públicas - sobre las que en Buenos Aires se había sostenido siempre la idea de *proyecto*- permitió por primera vez percibir el estallido de las narraciones unitarias sobre la formación y el "destino" de la Buenos Aires moderna. Se instala la visión de la ciudad como máquina de expulsar y segregar al diferente, especialmente a los provincianos y a los migrantes de países limítrofes: la dureza discriminatoria anida en la metrópoli.

Ante el desmantelamiento del Estado de Bienestar, el mercado le impone su lógica a cada rincón de la sociedad civil, produciendo una visión peculiar, distorsionada, de las virtudes de esa sociedad. Esta visión plantea que la sociedad civil es exclusivamente autointerés, flexibilidad, autoconfianza, libertad de elección, propiedad privada, desconfianza en la burocracia estatal. En nuestro caso, esa cadena funciona como círculo vicioso: una sociedad civil débil y desarticulada produce y es producto, a la vez, de un Estado absolutamente descomprometido por la suerte de la sociedad.

“Ése es el paisaje de nuestra ciudad fracturada de hoy: rejas, garitas de vigilancia, justicieros y chicos de la calle” (46). En ese marco el desencanto de los jóvenes es un elemento más, des-subjetivado, del paisaje.

Paula Siganevich (2005: 27), siguiendo las lecturas que de la ciudad moderna hace Baudelaire, y las que de éste hace Benjamin, intenta ubicar las coordenadas de la poesía de los 90 en esta encrucijada histórica y teórica. Después de preguntarse: “¿Qué modernidad dejó para nosotros el proceso, la entrada en la globalización y diciembre del 2001?” afirma que aunque pensar esta poesía puede resultar todavía muy prematuro, sin embargo el embate al que someten el “yo lírico”, una poética prosaica y narrativa de fuerte pregnancia visual, deja como saldo una marcada deflagración de la lengua a partir de diversos recursos. También reconoce como

una particularidad una intemperie a la que se refieren reiteradamente, así como fuertes referencias tópicas al contexto, especialmente en relación al hambre y la pobreza que comienzan a dar cuenta de una inquietud. ¿Qué es, para Siganevich, lo nuevo en esta poesía? No el realismo, como lo han marcado otros, sino una cualidad de este realismo en particular: el hecho de ser sólo un efecto.

Para Siganevich estos poetas han modificado sus miradas bajo los efectos de la poca luz del día que les llega cuando deambulan entre los edificios de la ciudad, cuando trabajan en los supermercados o visitan las bailantas cumbianteras de los márgenes de Buenos Aires.

Finalmente hay algo que se puede afirmar como diferencia, y que pertenece al orden de una lectura que considera los distintos puntos de significación, en especial la injerencia del sujeto en el acto enunciativo como tal y en el acto imaginativo: "En tiempos de barbarie, cuando se discute si la lírica está muerta y la intemperie - el gran tema de la poesía del silencio- está presente como una inmensa, sucia y hostil ciudad, las palabras ordenan un campo semántico, donde no tanto como perversión o parodización sino más bien como un nuevo efecto de lo Real, la violencia es la pulsión libidinal que los jóvenes reconocen para sobrevivir en el mundo" (34-35).

Referencias

- Abraham, T. (2003). "Polo en la década del '90", en Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Benjamin, W. (1993). *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones. (1972)
- Benjamin, W. (1987). "El narrador". En: *Iluminaciones I*, Madrid: Taurus.
- Birgin, A. y Trímboli, J. (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Britto García, L. (1994). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Cambours Ocampo, A. (1963). *El problema de las generaciones literarias*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.
- Fondebrider, J. (2006). "Los que nacieron bajo el Proceso". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.
- Gorelik, A. (2003). "Mala época: Los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires", en Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Marchi, S. (2005). *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Prieto, A. (1990¹²). "Conflictos de generaciones". En: Fernández Moreno, César (comp.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. (1972).
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Sarlo, B. (2003). "Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva", en Birgin, Alejandra, y Trímboli, J (compiladores). (2003). *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Siganevich, P. (2005). "Precariedad y poesía en la ciudad". En: *Grumo 4*, Buenos Aires-Río de Janeiro: Grumo .
- Williams, R. (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1989).

CAPITULO 2

La poesía en los 90

Primeras lecturas

Para retomar la posible configuración de una identidad poética de los 90 como tal habrá que seguir el recorrido de sus sucesivas definiciones, pero habrá que tener en cuenta también en cada caso en qué lugar del espectro poético de los años anteriores se ubican quienes leen y pretender dar voz y entidad al fenómeno.

Son varios los ejes que permiten ordenar el material que se ha desarrollado en torno a esta problemática categoría denominada “poesía de los 90”, pero debido al modo en que en torno a ellos se polarizan y dividen las opiniones de los críticos, así como sus juicios de valor, resultan de suma importancia las siguientes: **1. la concepción acerca del lenguaje poético; 2. los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extra-lingüísticos a los que en primera instancia se remiten; 3. las poéticas que se ponen en juego, explícitas o implícitas; 4. la concepción del sujeto del enunciado; 5. la concepción del sujeto de la enunciación y la figura de poeta que se desprende de los textos; 6. la relación con las poéticas inmediatamente anteriores en un espectro que abarca por lo general las tres décadas anteriores, es decir, desde los años 60 a los poetas contemporáneos.**

Debido al modo en que estos ejes están imbricados, no podrán analizarse por separado, para no forzar, por medio del esquema analítico, los textos críticos y los poéticos, sino que lo que se verá en cada caso es justamente de qué manera los ejes se anudan formando diferentes constelaciones conceptuales que darán lugar a determinados efectos de sentido.

A causa de la insistencia del neobarroco en la materialidad del lenguaje y su sonoridad como principios fundamentales de la constitución del poema (principios que acusaban en ese momento el impacto del posestructuralismo francés en un grupo de poetas locales), y a la propagación de esas mismas teorías en el ámbito académico, parecía una verdad impuesta la preeminencia del elemento lingüístico como materia del poema. Sin embargo, en la práctica crítica de algunos estudiosos y en los para-textos de algunos poetas se puede observar en qué medida la pregnancia del mundo referido o la capacidad de captar la atención de elementos ideológicos de los poemas de los 90 estructuran las lecturas y las apreciaciones, y le dan mayor importancia a la relación referencial o al verosímil que al trabajo propiamente lingüístico.

En concordancia con la primera concepción, la poesía que surge en los 90, hace notar Freidemberg (1995), su aparente 'sencillez', su falta de temor a parecer 'vulgar' o 'prosaica', la hace correr el "riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad"; pero es justamente desde esta simpleza, insignificancia y literalidad que Helder y Prieto proponen el valor de lo poético en los noventa. El texto crítico que estos últimos escribieron en colaboración y que apareció en *Punto de Vista* 60, abril de 1998, 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; se instala también una dificultad, en el campo abarcado por esa polarización, la de dar cuenta de terceras posiciones o de posiciones diferentes, como la que Genovese (1998) denominara "poesía escrita por mujeres".

Freidemberg (2005:7) había señalado como las características más sobresalientes de la poesía de los 90 la preeminencia del registro austero e impasible de un mundo deslucido, la presencia recurrente del uso de la ironía, apenas matizadas ambas actitudes por una casi imperceptible ternura compasiva (eje 3. las poéticas que se ponen en juego, explícitas o implícitas; eje 4. la concepción del sujeto del enunciado), "como si la poesía estuviera tratando de reconocer qué mundo le toca después de un cataclismo y qué significación puede extraer de eso".

Helder y Prieto señalan en los poetas de los 90 una maestría técnica no convencional que les permite tener los reflejos para aprehender los signos del presente, o si se prefiere de la *actualidad*. Esta relación con la inmanencia del tiempo presente implica también el hecho de no entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance, sino una corta, intensa, heterodoxa, no predeterminada, esporádica ligazón con el pasado (eje 6. la relación con las poéticas inmediatamente anteriores en un espectro que abarca por lo general las tres décadas anteriores, es decir, desde los años 60 a los poetas contemporáneos). Por ello eligen calificarlos como poetas de la sincronía, en la medida en que además "su coeficiente artístico deberá medirse por su grado de aprehensión del *Zeitgeist* y su capacidad de transformarlo en arte concreto" (14), afirmación que es ya de por sí una toma de posición político-ideológica en relación con lo poético que no subsana sino que multiplica las dificultades a la hora de definir en qué consiste esa posibilidad de aprehensión del espíritu de la época: ¿en el poder referencial del poema?, ¿en el rescate de los usos lingüísticos de la contemporaneidad, con toda su carga de valoraciones, esquemas axiológicos o estructuras de sentimientos?, ¿en un tono, una actitud del poeta en relación con su propia obra?

En primera instancia Helder y Prieto se remiten a lo referencial, haciendo notar la presencia en estas poéticas de temáticas relacionadas con los mundos marginales, sus personajes y usos idiolectales, con una presencia que, aunque "al principio puede resultar molesta, supone un grado de participación en lo real y en lo actual" (15). En un segundo nivel estaría como particularidad la "futilidad de la materia significativa" en unos poemas que se presentarían como "notas por demás simples", de las cuales se desprende la idea y la sensación según la cual "el ser no está más allá de las cosas, sólo se hace tangible en ellas" (15). Este modo de escritura, que alguna vez Todorov (1978) llamó presentativo por oposición al representativo y que consi-

deró una característica del género lírico por oposición al narrativo se vería extremado en estos autores, quienes se mostrarían, ante la presentación de los materiales lingüísticos (eje 1. la concepción acerca del lenguaje poético) pero aún referenciales bajo la forma de presentación de escenas, personajes históricos (eje 2. los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extra-lingüísticos a los que en primera instancia se remiten) o ficticios, núcleos narrativos mínimos (eje 4. la concepción del sujeto del enunciado), remisos a efectuar cualquier tipo de abstracción, a sacar ninguna conclusión (eje 5. la concepción del sujeto de la enunciación y la figura de poeta que se desprende de los textos). En ese contexto entonces la percepción ocupa un lugar de preferencia por encima de la memoria y de la reflexión, lugar que pone de manifiesto la poeta Laura Wittner cuando afirma que “las cosas no son signos”⁵.

Helder y Prieto llegan a afirmar que “el tiempo presente correspond(e) al realismo” (15): de este modo operan ideológicamente en su lectura para “naturalizar” una de las corrientes estéticas presentes en la década; Prieto repite esta operación referida a la década anterior, cuando afirma que el neobarroco, “ornamental”, “exuberante”, “culterano”, tiene un “valor históricamente contradeterminante” al irrumpir en la escena literaria argentina, cuando “la expectativa, condicionada por la singular coyuntura política y cultural de fines de la dictadura militar iniciada en 1976 y terminada con la asunción del mando del nuevo presidente constitucional, Raúl Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, parecía estar dirigida hacia la aparición de una nueva poesía comprometida, un renovado coloquialismo realista y militante, próximo a las enseñanzas de Juan Gelman y entroncado con la tradición emblemáticamente representada por Raúl González Tuñón” (Prieto 2006: 447). En ninguna de las dos ocasiones se hace explícita la naturaleza de esta relación, que parece responder a un imperativo de necesidad, pero no a un esquema de causalidad; pero es indudable que resulta efectiva ideológicamente en cuanto al efecto de naturalización que crea. A partir de esta operación crítica cualquier alternativa estética al estilo realista por ellos defendido se verá como extemporánea o anacrónica.

Sin embargo, como saben que no pueden pasar por alto lo que en los estudios teóricos se llamó “el giro lingüístico”, ni el modo en que ello afectó a la creación literaria, afirman que en esta nueva concepción la palabra “realismo” “no debe llevar a pensar que los poetas son, sin más, realistas, objetivos o referenciales: hay que admitir que lo son, aunque en un sentido muy amplio e irregular que está por definir” (15). Esto quiere decir, en una clara oposición con lo que se conoce como postura típica de la poesía de los 60 y aún de los primeros 70, que 1. “se ajustan al caso, se basan en lo que conocen, pero sin pretender estar reflejando lo que ven” (lo que queda sin responder es ¿qué es lo que pretenden entonces?) y que 2. “casi nunca recurren al vicio estetizante del coloquialismo” (pero ¿cómo construyen ese lenguaje?), es decir que habría una superación de la teoría del reflejo habida cuenta también de la crítica que el mismo marxismo ha ejercido sobre ella.

A ello se sumarían en las obras de estos poetas las siguientes características: 3. la aparición de juegos de palabras frecuentemente montados en alusiones sexuales (una posible deu-

⁵ Se ve claramente en esta cita una total oposición al simbolismo. Lo que no se ha destacado es su relación con el minimalismo artístico y la famosa frase de Laura Wittner “Lo que hay es lo que ves” Efron. (1999).

da con el neobarroco que los críticos no mencionan como tal), y a partir de allí, de esa mezcla determinada de elementos de diversas poéticas de las tres décadas anteriores, parece llegarse a la cuarta característica: 4. poemas en los que el contenido de las representaciones puede adoptar la forma de escenas de racismo, de escepticismo, de cinismo, de vejación, de marginalidad, “en las que se hace patente el estado mental del lumpen, el que no tiene ni busca trabajo, amor, ni consuelo”. Los poemas viran al grotesco, al carnaval, “hacen espanto”, y 5. no hay en ellos ni ningún tipo de idealismo, ni piedad ni pudor: lo que primaría es una mirada vagamente antiprogresista. Queda por resolver si las características mencionadas en el punto 5 se repiten concomitantemente en la figura del autor y qué relación guardaría esta figura autoral con la que tradicionalmente se perfilaba en la poesía política⁶.

La polarización de la crítica

En los 90 la crítica repite el gesto polarizador, y, además de omitir poéticas importantes, en la división adjudica al pop cierta banalidad o “descompromiso”. Sin embargo, los mecanismos retóricos de la literalidad aparente, parecen ir un poco más allá en la medida en que cuanto más explícito el sentido, tanto o más equívoco resulta.

La línea unificadora de los 90 es para Helder y Prieto tanto como para Porrúa la batalla en contra del lirismo, en la medida en que se entiende por “lirismo” una poesía centrada en una infatuación o exacerbación de la mirada subjetiva. Sin embargo los motivos líricos se aceptan si aparecen combinados con el artificio pop cultural, en un kitsch que no es heroico, es decir que desde esta postura la poesía pop escrita al principio por algunas mujeres, luego gays y finalmente por poetas de cualquier sexo y/o orientación sexual se permite como la contracara banal y superflua de la poesía “seria”. Este movimiento, que advirtiera Horacio Fiebelkorn en sus inicios, y que fuera uno de los motivos de la discusión entre Edwards, el mismo Fiebelkorn y Washington Cucurto y que culminara con la disolución y desaparición de *La novia de Tyson*, culminó con la alianza Cucurto-*Belleza y Felicidad* en el proyecto “Eloísa cartonera”, en el que Cucurto y Fernanda Laguna, la principal promotora de *Belleza y Felicidad*, trabajaron juntos.

La crítica Ana María Porrúa (2002) va a seguir esta línea que acentúa el valor del resurgimiento del realismo y su relación con una tradición de la poesía política. Así destaca: “En alguna zona de la poesía publicada en los últimos años, en la década del '90 para ser más precisos, el paisaje de la pobreza reaparece con una fuerza inusitada y se plantea como diseño de

⁶ Esta manera de leer se remite a aquella que en los años sesenta y setenta polarizaba las estéticas del “compromiso”, reivindicadas como instrumento de la lucha de clases, frente a poéticas que predicaban la autonomía poética, consideradas como resabios de la ideología burguesa por los defensores de la primera postura, a la que se opone como imperativo ético la obligatoriedad de la constitución de “una subjetividad crítica” (Porrúa). Para la década de los '60 se han erigido como representantes paradigmáticos de estos polos a Juan Gelman y Alejandra Pizarnik, en tanto en los setenta aparece dominando la escena la figura emblemática de Paco Urondo como poeta político en una lectura que ignora gran parte de la producción poética del mismo, en particular la primera, cuya estética contradice la polarización que se quiere ilustrar. Esta dicotomía, por otra parte, puede remontarse hasta Florida y Boedo.

ciertas representaciones del límite, que a veces repite clivajes de la tradición literaria nacional y otras se mueve en el registro de la invención pura”.

Tomando un concepto teórico de Iuri Lotman (1985), Porrúa afirma que no se trata sólo de la aparición del riachuelo, el Río Paraná, el conventillo, el bajo Flores o el oeste, sino de las figuraciones de un *confín*, es decir del lugar donde dos culturas están separadas y unidas por una frontera y de "la zona en la cual se desarrollan los procesos semióticos acelerados" s/p (publicado en CD).

Es desde ese lugar, ideológico y valorativo, que va a diferenciar dos tipos de poéticas: por un lado "muchachos futboleros", por otro "chicas pop y chicas que se hacen las malitas".

Así para ella uno de los ejes fuertes de la nueva poesía es la exposición deliberada e impudosa de las fisuras del sistema social y político: nombra a Martín Gambarotta, Washington Cucurto, Santiago Llach, Alejandro Rubio, quienes, de atenderse a los dos grupos que deslinda Freidemberg (2006), corresponderían más al segundo noventismo, contra Durand, Desiderio, Villa, que pertenecen al primero. Con el peronismo y la violencia como trasfondo, en las poéticas de los autores mencionados por Porrúa la nueva poesía se apodera de la palabra del otro, dice lo que está silenciado incluso por la clase media, que también es nombrada, extrañamente, como burguesía. En la lectura de Porrúa estos textos "sólo pueden ser pensados como intervención, y por qué no, como provocación" (2002:24) y se entroncan en una tradición nacional prestigiosa, la de la poesía política⁷, aquella que creía en una posibilidad de relación o más aún de intervención del poeta en el estado de cosas social.

Por lo tanto, si bien la crítica que celebra los aspectos menos íntimos y más desencantados de los poetas nuevos tiende a pensar la época como catástrofe insalvable, de la cual se desprendería una vuelta política en la literatura, los poetas antes citados estarían planteando "umbrales de escritura, espacios que se alejan del equilibrio y donde es posible elegir entre varias tradiciones, con la suficiente lucidez como para percibir que toda ruptura no es más que un pliegue en la superficie continua de lo expresable" (63).

⁷ Parece haber cierto consenso dentro de la crítica literaria argentina acerca de la importancia de la literatura política en la configuración de una literatura nacional, que se iniciaría en la gauchesca, que reuniría una lengua y unos temas, personajes y problemáticas propios. Sin embargo, las divergencias, a la hora de leer la categoría, son notables y llegan a abarcar un espectro muy amplio. Así, si Nicolás Rosa puede afirmar un modo de leer lo político en Osvaldo Lamborghini como una política de la lengua, este modo se contrapone al más referencial de Helder, Prieto, Porrúa y Sarlo. Esto tal vez pueda deberse a la magnitud de la tarea que la crítica literaria argentina se autoimpone, aquél por el cual intenta su relato "como si se tratara de un imperativo en el que mide sus fuerzas, y del que vuelve a trazar la silueta de una totalidad explicativa que, a la vez, debe ser explicada: la literatura argentina como totalidad a trazar, o más bien, la tentación de escribir una (otra) "Historia de la Literatura Argentina". Es ése su relato privilegiado, su relato total, en parte porque la literatura argentina, en la versión académica, nació con Rojas al mismo tiempo que escribía su historia". Esta vocación historicista de la crítica argentina hace que muchas veces se fueren ciertas particularidades para dar coherencia a las grandes líneas explicativas. Panesi, Jorge. (2005: 139).

Referencias

- Efron, M. (1999). "La estrategia de lo pequeño (una aproximación a la poesía argentina de los 90)". Buenos Aires: *El desierto* Nro. 5.
- Freidemberg, D. (2005). "Qué ampara ese prestigioso rótulo". En: *Ñ. Revista de cultura*. N° 117. Sábado 24 de diciembre.
- Freidemberg, D. (2006). "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)": Fondebrider, J. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Publicado antes en: *Plebella. Poesía actual*. Buenos Aires. N° 5, agosto de 2005.
- Freidemberg, D (ant.). (1995). *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- 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.
- Genovese, A. (1998). *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lotman, I. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Panesi, J. "Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica", en AAVV. (2005) *Boletín / 12. del Centro de Estudios e Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional De Rosario.
- Porrúa, A.M. (2001). "Poesía argentina de los 90: configuraciones del paisaje". En *Actas del Primer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Celehis: Facultad de Humanidades. UNMdP. Formato CD, ISBN 987- 544- 053-1.
- Porrúa, A.M. (2002). "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías", en *Punto de vista* Nro. 72. Buenos Aires.
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Todorov, T. (1991). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana. (1978)

CAPITULO 3

Los poetas y sus poemas

Mirar y dar a ver

Uno de los ejes centrales de la discusión acerca de la poesía 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. Esta discusión no se dio solamente en el campo de las letras sino que implicó un amplio espectro de las actividades artísticas, en especial las artes plásticas, muy ligado a las formas de representación del pop art y del hiperrealismo, por una parte, y al uso de materiales plásticos provenientes de la industria por otra.

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), en la cual, mediante una reseña de la significación de la palabra realismo en el diccionario, Cohen pone de manifiesto la amplitud de sentidos que la palabra abarca, y que hace que el concepto se vuelva problemático si se lo quiere utilizar como categoría para definir o deslindar alguna estética o uso particular.

De 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.

De esta manera Marcelo Cohen, por una simple progresión, a la vez que expone con exactitud algunas de las cuestiones centrales relativas al realismo y sus problemas teóricos y políticos, hace una velada crítica a las concepciones más ingenuas (especialmente en el pasaje del punto 1 al 2) y marca una evolución en la historia del concepto.

Por su parte, María Teresa Gramuglio (2002), en "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", 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 ambos casos, Gramuglio subraya que, haya o no formulaciones explícitas de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente. En todo caso lo que no se puede discutir es que, si se siguen por ejemplo los criterios de Auerbach (2000) o de Bajtin (1987), dos teóricos del realismo y de su historia, éste se vincula con una cuestión formal: en este caso, con el ataque a la regla clásica de la separación de niveles, según la cual a "lo real, cotidiano y práctico" le corresponde en literatura un género estilístico bajo, y a lo sublime, heroico o trágico, un estilo elevado.

El concepto de realismo ha sido fundamental en relación con el género novela, donde se pone de manifiesto más que en cualquier otra forma literaria el problema de la relación entre la obra y la realidad, pero en el fondo se trata de un problema epistemológico. Si el realismo filosófico moderno postulaba que el conocimiento es conocimiento de objetos singulares por parte de un sujeto individual, y su método implicaba que la realidad puede ser descubierta por el individuo a través de la mente o de los sentidos, uno de los procedimientos que se imponen en el trabajo literario es la descripción minuciosa y circunstanciada, es decir, particularizada, de ambientes y objetos, que se complementa con la presentación y caracterización de los personajes. Individualizar a un personaje requiere, además de caracterizarlo, darle un nombre, ya que el nombre propio constituye una marca de la identidad personal. En el mismo sentido trabajan el tiempo y el espacio; éste último, a su vez, particularizado y referido a lugares localizables en el mapa, entra en el sistema con las descripciones vívidas y cuajadas de detalles (ambientes, objetos, ropas, olores, atmósferas) para constituir lo que en el siglo XIX se llamó el *milieu*. Así la función referencial tendió a predominar con más énfasis que en otros géneros narrativos anteriores, como el *romance*. Contrariando la tradición de su época que otorgaba el mayor valor a la belleza que los artificios retóricos conferían a los textos, debió preocuparse más por la adecuación entre las palabras y las cosas para lograr sus efectos de verosimilitud.

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 intensi-

dad: 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).

Helder (1999) da cuenta de un grupo incipiente de poetas que van cediendo ante la presión de lo explícito, de lo determinado, de lo que parece en un primer momento descartable o de mal gusto, y en quienes el contexto histórico social se refleja de un modo cada vez más claro. Esta transformación puede apreciarse en toda su complejidad y de manera pormenorizada en una buena cantidad de libros publicados durante un primer ciclo de coloquialismo, cuando el término todavía no está muy asentado, y que podría ubicarse aproximadamente entre 1955 y 1964. Este grupo heterogéneo aporta, según Helder, soluciones parciales, alternativas y provisionales a los problemas concretos que se suscitan en el pasaje de la diacronía a la sincronía, de la lengua al habla, de lo atemporal a la historización, del inconsciente a la ciudad, de la invención al clisé, de la cita culta y libresca a los dichos populares y las letras del tango, de los motivos enaltecedores a las razones plebeyas, de los arcaísmos al lunfardo, de la entonación bárdica al fraseo rioplatense, del *tú*, el *ti*, y el *contigo* al voseo y sus formas verbales que implican en sí un atentado al sistema acentual de la lengua poética y por consiguiente a su estilo elevado o protocolar.

El movimiento dominante por medio del cual se escribe la tradición del realismo en las letras argentinas, notorio en Gramuglio, Helder y Prieto, arma un canon del realismo fuertemente ligado a una idea de nacionalidad o de literatura nacional (incluso de criollismo urbano) que merece una relectura crítica, desde sus propios presupuestos teóricos tanto como desde otros, dado que ha perdido la fuerza que tuvo esta torsión en su emergencia contornista y su impacto crítico, que no puede de ningún modo desmerecerse pero que, otra vez colocada en el centro la figura de Borges, se deja leer con cierta distancia como un hito histórico-político de la crítica, interesante pero algo anacrónico, y no como una “verdad” acerca de las letras argentinas.

Alejandro Rubio ha ocupado un lugar preponderante en el escenario de los 90 constituido desde los valores del objetivismo-realismo y desde la labor cultural de los miembros del Consejo de redacción de *Diario de Poesía*, así como, en un segundo momento, por la línea editorial y crítica de *Vox* y por las escasas notas sobre poesía de *Punto de Vista* y *BazarAmericano*.

Así Helder (2001), en un artículo publicado en la revista *milpalabras*, y refiriéndose a la poética de Rubio, después de afirmar sin más discusión que “el lenguaje se relaciona con el mundo por medio de la referencia” (9) destaca los siguientes valores de la escritura de Rubio: 1. es técnicamente sofisticada (si se repara en la contextura del verso libre, la complejidad sintáctica y el aparato intertextual); 2. su poesía se reconoce generalmente por un lenguaje directo, imágenes crudas, y el contenido proposicional “subido de tono”, para concluir: “Antes que realista, Rubio es un poeta político; la violencia de su estilo reclama todo el tiempo que la lucha ideológica se lleve a cabo también en el plano de la expresión” (10).

Reconoce Helder que esta postura autoral sería decadente si no implicara una total impugnación de las condiciones históricas dominantes. Lee en ello un reflejo subjetivo reobjetivado de la tensión social, una tensión que se inscribe en su poesía entre una pericia técnica muy desarrollada que tiende a lo estetizante, a lo paródico, y “la actitud más bien punk de boicotear la lírica” (10).

Así, el realismo visceral o el tremendismo de Rubio, según Helder, exagera o caricaturiza los aspectos negativos y escabrosos de la realidad social sin presentar ninguna “salida”, como no sea la de asimilar la distorsión y devolverla multiplicada, según la consigna de los Pantera Negras perpetuada por el poeta emblemático de la resistencia peronista, Leónidas Lamborghini.

Sin embargo, la mirada de Rubio, “ni absorbe ni penetra: espejea” (1999: 17). Este espejear, que permite apartarse desde su mismo dictum de una estética realista a secas en la medida en que se pregunta por la distancia que va de la cosa al reflejo improbable de la cosa y se aproxima más a una idea de reflexión, de refracción o incluso de ilusión, no es reflejo sino fragmento de reflejo, ilusión de reflexión, y lo que espejea en los poemas de Rubio es la sordidez del que está inerme frente a los poderes, como sometido a lo pesado del metal. Por eso provoca y delata, sin juicio moral, desde el primer poema de *Metal pesado*, “Carta abierta” “Me recontra cago en la rechota democracia”, y va marcando la huella, con una factura formal que sorprende por su nitidez y al mismo tiempo por la confusión (política, si se piensa como una política de la lengua a la mezcla de discursos), que la tensión de la actualidad imprime sobre el relato del campo argentino.

De lo que se trata en este contexto no es de los ruiseñores de Keats ni del cuervo de Poe, sino de caranchos, unos pájaros desagradables que planean sobre los cuerpos muertos, que gritan su *nevermore* sobre una escena no menos siniestra por corriente o repetida: el patrullero levantando pelilargos en sus razzias.

Ojo a ojo

En un pequeño artículo de 1932, “Sobre el difícil arte de caminar”, Franz Hessel (2004) defendía la flânerie, equiparando la acción de caminar con la de escribir la ciudad, o, para ser más exactos, el estado del que camina, sin preocupación ni objeto, por su propia ciudad como un extranjero o visitante, sin prisas, y también sin pausas, a su capricho, en un estado a la vez de vértigo infantil y de suspensión febril, con la poesía.

Aunque Benjamin (1993) se había referido a la decadencia de esta actividad en la medida en que, por el crecimiento mercantil, el paseante se veía reducido a su mera función de “consumidor”, para Hessel la caminata es el tesoro del pobre, porque puede extraer placer sin inversión ni gasto si sabe hacer de ella un arte, lo que equivale a decir, si sabe contemplar aún los escaparates como mero paisaje, y las luces de los anuncios, como símbolo evidente de lo transitorio y no como reclamos a su calidad de potencial comprador. Puede así el caminante convertirse en otro-de sí, liberarse de su vida privada y de sus aflicciones, en el anonimato de la multitud, y en el arte del devenir: olvidarse de sí para permitir que por él transiten a su vez en su flujo propio los elementos del paisaje urbano que alterna vértigo con cadencia, agitación con descanso, manchas de color iluminadas, voces, figuras de personajes que se arriman y se alejan, señales. Observador privilegiado, parte de su privilegio consiste precisamente en que no necesita entrar a las tiendas y tabernas, en que no necesita relacionarse. En la medida en que se aísla, refina su arte; en la medida en que no emite opinión sobre lo que ve, sino que simplemente lo registra, solamente por placer y como un pasatiempo, será el verdadero artista del caminar. Pero, eso sí, debe dar cuenta del cambio de los paisajes concomitante con el cambio de las iluminaciones, entre las distintas luces del día y las luces de la noche, es decir, entre las luces naturales y las artificiales, al influjo de los infinitos matices de la percepción, de su supremacía incluso por sobre cualquier ilusión de realidad de los objetos: luces que, por la potencia del reflejo o por la potencia simbólica de su modernidad y fugacidad, borran la fealdad ocasional de la ciudad tras la arquitectura de instante de los anuncios. Ojo a ojo, como lo define Hessel, con las cosas, cuyo imperativo consiste en no acercarse demasiado, pero tampoco en ver desde demasiado lejos: así la justa medida de la flânerie consiste en la no interpretación de lo que se ve.

Sin embargo, en la lectura que hace Benjamin, los pasajes ya estaban en ruinas, y eran una forma arquitectónica muerta, alborotada por deshechos mercantiles, y precisamente por ello Benjamin se sentía atraído hacia ellos. Al haber perdido su poder de ensueño sobre lo colectivo, adquirieron un poder histórico para “despertarlo”, lo que implicaba reconocer, para Benja-

min, “precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. En este instante el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños” (2004).

Pero, ¿qué pasa con los poetas? ¿cuál sería su posición, su función siquiera soñada e imaginada en relación con esta gran ciudad? ¿caminarla, describirla, crearla sin interpretación, interpretarla históricamente? y ¿cuáles son sus posibilidades históricas frente a esto?

Baudelaire pudo tener una posición, posición que definió nuevos modos de pensar al poeta, al poema y a la belleza o falta de ella a fines del XIX. Pero ¿qué sucede a fines del siglo XX?

Susan Buck Morss (2004) destaca las similitudes entre ambos fines de siglo en la medida en que puede aplicarse a fines del XX lo que Benjamin definió a fines del XIX cuando afirmó que, en el umbral del nuevo siglo, las ruinas obsoletas del pasado reciente aparecen como residuos de un mundo de ensueño, porque en la modernidad la desintegración de las formas culturales es endémica, y su temporalidad es la de la moda; sin embargo el contexto de fines del XX y principios del XXI tiene unas particularidades que lo distancian profundamente del fin de siglo anterior.

Por un lado “cierto tipo de ensueño industrial se ha disipado, un mundo que dominó la imaginación política del Este y del Oeste” (2004: 223), con sus utopías de producción y de consumo, ha caído; junto con ello se ha derrumbado también el fondo común de ambas: la visión optimista de una sociedad de masas situada más allá de la escasez material; también ha caído la meta colectiva, social, de transformar el mundo natural por medio de la construcción industrial masiva. Afirma Buck Morss que, en un sentido material, los oxidados cinturones industriales del nordeste norteamericano no pueden distinguirse de aquellos que manchan el paisaje de Rusia o Polonia, y, más aún, a pesar de toda la retórica política que ha sido invertida para sostener que es posible distinguir de manera decisiva entre variantes de la cultura moderna, estas formas culturales han demostrado ser notablemente elásticas, adaptables a los propósitos sociales y políticos más diversos. El hecho de que estas formas sean utilizadas indistintamente por artistas y creadores de imágenes contemporáneos implica que una de las bajas de la Guerra Fría es la estructura misma del discurso cultural.

Además de la contaminación industrial del agua y del aire que Buck Morss señala como patrimonio común, está, como herencia social, política y cultural del siglo XX, lo que Susana Rotker (2000) llamó las “ciudadanías del miedo”. En el nuevo paisaje de la ciudad, el miedo tiene un papel fundante, en la medida en que determina no sólo el modo de circulación por la ciudad, los horarios, ritos y territorializaciones, con su complejo sistema de inclusiones y exclusiones, sino, y sobre todo, la configuración de una nueva subjetividad. En esta nueva subjetividad la política como antes se entendía, como participación y compromiso ciudadano por el bien común, ha caído completamente en el olvido, y es reemplazada por una sabiduría del propio cuerpo y su instinto de autopreservación que pueden más que la mecanicidad de las prácticas discursivas. Así, el ciudadano “tiene tallado en el cuerpo una memoria de prevenciones” (19). A su vez Ludmer (2004) define lo que se ha dado a partir de la década de 1990 como un desplazamiento de la política por “lo político”: las “políticas” de la producción y/o destrucción de la vida

(los cuerpos, el sexo, las enfermedades), las “políticas” de los afectos (el miedo y el terror), las “políticas” de las creencias.

Este nuevo sujeto, traspasado por el mercado, apenas diferenciado por el establecimiento de un sentido territorial provisorio, cada vez fundado y cada vez destituido, y al que se le hace cada vez más difícil encontrar y otorgar sentido a su vida y a lo que la rodea, es el sujeto que aparece en muchos de los poemas de poetas contemporáneos.

Tal vez sea por estas razones que, a pesar de que se ha relacionado a menudo a estos poetas con lo urbano, incluso en el sentido benjaminiano (Siganevich 2005), una lectura atenta de algunos autores y poemas muy conocidos de la época, descubre una manera peculiar de relacionarse con la ciudad, de mirarla, de habitarla y de circular o no por ella.

La ciudad aparece en estos textos bajo la forma de una cultura invasiva, que persigue al sujeto hasta en su intimidad, a la vez que es una cultura del aislamiento, pero no el del poeta en la multitud que celebrara Baudelaire, sino el aislamiento material o del que está solo en un espacio cerrado. Así, si Rubio afirma en el segundo poema de *Música Mala* (1997), llamado “La información”, que “yo mismo edificué un búnker en el living”, como un modo de salvación del tedio vecinal, el poema *Punctum* (1995) de Gambarotta se inicia con la presentación de un sujeto deprimido, depresivo y deprimente, que está encerrado:

Una pieza
donde el espacio del techo es igual
al del piso que a su vez es igual
al de cada una de las cuatro paredes
que delimitan un lugar sobre la calle.
La bruma se traslada a su mente
vacía, no sabe quién es...

Esta situación del sujeto en un espacio cerrado se repite. En *Metal pesado* (1999), el “yo” ve, piensa y escribe, aterido “en mi cuarto de pensión”. Cuando viaja en tren, por el Oeste suburbano de Buenos Aires, lo que se describe es lo que transcurre más allá de las ventanillas⁸. Incluso, cuando hay una descripción de tipo sociológica o referencial, como en “El conferenciante”, donde se dice

Los que matan por una bicicleta.
Los que matan por una campera.
Los que matan por diez pesos.

ésta está enmarcada, con los versos del inicio y los del final, separados por una línea continua (67-74).

Aquí, como en “La información”, el rasgo de la urbanidad de fin de siglo aparece dado por la omnipresencia de los medios de comunicación masiva: radio o pantalla de TV, que por lo gene-

⁸ ...por las ventanillas/ transcurre el Oeste del Gran Buenos Aires (62).

ral distorsionan el sonido y la imagen, que funcionan mal pero no dejan de estar allí, con su bombardeo de información, de publicidad, o simplemente con su forma artificial de iluminar⁹. Al principio este marco podría pensarse como un indicio que apuntaría a un efecto de realidad, incluso se lo podría leer en términos de componente ineludible del paisaje urbano. Si no fuera porque la existencia de ese algo, algo que media siempre entre el sujeto y los objetos, entre el sujeto y los sucesos, se da con insistencia y de maneras diversas en distintos autores¹⁰. Incluso en el primer poema de *La Raza*, de Santiago Llach (1999), que se inicia con una escena callejera, los que están en la calle están mirando un infome de la televisión acerca del resultado de un partido de fútbol.

Es a través de la luz incierta y lluviosa de la pantalla de TV que se hilvanan las imágenes, entre alucinaciones, recuerdos, fantasías, de los personajes, en Martín Gambarotta (*Punctum*); y es a través del vidrio de la ventana que deja filtrar luces, voces, incluso recuerdos, en Laura Wittner (*La tomadora de café*: 2006); en (1997) Rubio lo que se cuele son las noticias de la radio, o el frío que entra por la ventana, la luz que se filtra a través de la rendija de una persiana entrecerrada. El caso es que siempre hay una pantalla o tamiz que se interpone entre el sujeto y lo otro, dificultando o dando unas características especiales a su percepción y a su relación con los objetos. Por ejemplo, escribe Rubio: “Para salvarlo/ del tedio vecinal yo mismo edificué/ un búnker en el living: sentados atrás/ de la metra soviética miramos todo el día/ televisión por cable” (“La información” 1999); “Por la ventana se filtra/ el frío que trae un día” (“Vendedores 12” 1999).

Como subrayó acertadamente Ana Porrúa (2001), si en una primera lectura parece ajustada la descripción de Heder y Prieto (1998) de las poéticas de los 90 cuando afirma que hay un acercamiento despojado a los objetos y las cosas, en realidad todo el tiempo este acercamiento está mediado, y por lo tanto está puesta en entredicho la eficacia de la percepción como medio de relación entre el sujeto y el mundo. No hay sólo fragmentariedad, imposibilidad de reconstruir una cierta totalidad que dé sentido a la experiencia, tampoco solamente una minucia en el estudio de la incidencia de la luz sobre las cosas, como aparece repetidamente en *Seudo* de

⁹ “A partir de ahí no quiso escuchar más nada:/ se guardó, cortó las líneas, se dedicó a regar las plantas/ y, en la sombra su cara de entendido, a leer la revista/ del cable, aunque por las canillas seguía saliendo/ el dulce licor de óxido, y continuaban afuera/ con la emisión de noticias y los niños y los púberes/ por el jardín y la plaza corrían...” (Rubio 1999: 23).

En memoria del pescado frito: este vaso de// y los datos, las noticias:/ la casa está llena de mosquitos. M Gambarotta, *Seudo*. p. 10

¹⁰ Rubio hace explícita esta función de marco:

Otra vez en el depto y la luz del sol
de la tarde naturalmente, se cuele
a través de una rendija de la persiana entrecerrada
son los primeros versos de “Vendedores”. Los últimos son:
...falta, nomás, como indicio/ de un marco, una calle, una ciudad,
país, mundo, etcétera, el ruido
de una alarma de auto, o un perro minimalista
llorando bajo, lejos, sin hueso. (1999: 22-23).

Gambarotta (2000), o la idea productivamente retomada del imaginismo a lo Pound según la cual primero viene el objeto, después el pensamiento, sino que la insistencia en la aparición de este procedimiento plantea la necesidad de una lectura específica de las pantallas o telones como elementos fundamentales de estas poéticas.

Según la lectura que propone Foster (1999) del arte pop, el hiperrealismo y cierta parte del apropiacionismo, es por cierto procedimiento técnico mucho más que por ciertos contenidos que se puede englobar a estas corrientes bajo el rótulo de un realismo traumático. El realismo traumático se define como el caso en el que la repetición o el ejercicio de la mimesis sirve para tamizar lo real en su relación con el trauma¹¹, y da el ejemplo de las fotos repetidas de una misma toma de Warhol, en las que aparece, en una última repetición no idéntica del fotograma, un manchón o un punto borroso que inmediatamente atrae la atención del espectador. Este realismo al mismo tiempo que apunta a lo real, por medio de la repetición o la mimesis, en su exposición en tanto procedimiento, rompe la pantalla-tamiz de la repetición misma, por medio del “defecto” expuesto que quiebra la mecanicidad de la mimesis. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto tocado por la imagen. Si Lacan (1987) llama a ese punto traumático *tyché*, Barthes (2005) lo llamará *punctum* (igual que el título del libro de Gambarotta). *Punctum* es el elemento que sale de la escena, “y se dispara como una flecha y me atraviesa”, es “lo que yo añado a la fotografía y sin embargo está ya en ella. Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante”. En esta confusión sobre la ubicación del punto de ruptura, entre el percipiens y lo percibido, el *tyché* y el *punctum* son una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera.

No se trata de que se nombren estas pantallas, sino de que su ubicuidad viene marcada por el punto de distancia que estos poetas esgrimen todo el tiempo: distancia insalvable con los objetos, con el propio sujeto, con los otros, con el lenguaje. Ninguna ilusión de proximidad, un retén de toda efusión o sentimiento, un mantenerse por detrás de una máscara detrás de la cual no hay tampoco nada. Ese es el *punctum*: una indiferencia que se vuelve hacia el que lee y que reclama ser leída. Desde allí, se resignifican las palabras y sus sentidos, desde allí se esboza un nuevo tratado de las sensaciones, del sujeto, de lo objetivo, y de su relación. Que es también un nuevo estatuto de lo doméstico por su oposición a lo público, y una nueva dimensión del “ojo a ojo” que proponía Hessel.

Hablando en primera persona o en tercera, la voz en Gambarotta es siempre la de alguien no demasiado confiable, abotagado por el sueño, el alcohol, alguna droga, pero es por sobre todo una voz distorsionada por la presencia ubicua, por la interferencia, de la pantalla de TV. Un marginal o “fuera de lugar” que no encuentra, ni quiere, ni puede encontrar, su adecuación al funcionamiento de la maquinaria institucional y social. Ese yo que dice “O no pasa nada o no

¹¹ Foster toma la definición de Freud según la cual se entiende al trauma como aquello que ha quedado reprimido por su potencia traumática pero reaparece una y otra vez en las fisuras por medio de las cuales se manifiesta el inconsciente, lo que a su vez Lacan entenderá como el regreso de lo reprimido en lo real. En la lectura que Foster hace de ello la repetición como técnica es un velo que a la vez muestra y oculta la realidad del trauma y su mecanismo de aparición-escamoteo.

entiendo/ lo que pasa” (1995), al que tampoco le importa no entender o que no pase, es el centro de un escenario que aparece repetidamente en la poesía de los 90 y que Gambarotta presenta ejemplarmente al inicio de *Punctum*.

La sensibilidad anestesiada

Pero ¿qué pasa cuando “el cerebro está en remojo” (Gambarotta 1995), el intelecto se entiende sólo como “el intelecto inútil de las cosas” (Gambarotta 1995), y el universo se vuelve innecesario, porque ha perdido toda capacidad de afectar al sujeto al mismo tiempo que el sujeto ha perdido toda capacidad de ser afectado? Lo que pasa es nada: el cuerpo, la mente, la sensibilidad anestesiadas se vuelven instancias del mero registro de una sucesión insignificante de sensaciones difusas, como fuera de foco, de fragmentos de pensamientos insustanciales¹². Por eso decía Benjamin que la información, como forma de comunicación, “amenaza con el hundimiento de la experiencia y la inteligencia de lo lejano –en el tiempo y en el espacio” (1987).

Uno tras otro y casi sobre el otro, los pensamientos aparecen fundidos, confundidos, al ritmo del zapping o el videoclip (Jameson 1989), o a la falta de ritmo de un televisor que sigue encendido a pesar de haber terminado la transmisión y que tiñe con su luz gris y su lluvia todo lo que lo rodea. O, como una farsa o un sucedáneo de la vida, lo que hay es la violencia. Esa violencia, que había sido organizada y estatal en la década del '70, una violencia con una identidad definida como enemiga ante la cual era posible organizarse y manifestarse y actuar, volviéndose héroe, se convierte en la Argentina de los 90 en una violencia difusa, desorganizada y social, una violencia multidireccionada, de apariciones de frecuencia aleatoria, y que enfrenta diversos sectores de la sociedad y del mercado. Si la de la década del 70 había sido una violencia criminal pero claramente ubicable en las secciones de la política, la de los 90 es una violencia de página policial. La pregunta es entonces ¿cómo volver visible la naturaleza política de esta violencia domesticada, vuelta nota roja o página amarilla, esa violencia que ya no es posible pensar como partera de la historia?

La escena y el escenario reducidos al mínimo: un hombre joven tirado en una cama, ocioso, apático, dejando pasar las horas al correr de pensamientos deshilvanados, anestesiado, el cuerpo vuelto mero canal de “la ruina de una idea que corre/ por una red de nervios” (Gambarotta 1995), hay sin embargo siempre algo que como “un orificio cabeza de alfiler/ en una cavidad del corazón” (Gambarotta 1995) corroe ese sopor, lastima o mejor, abre el canal hacia el dolor que siempre estuvo allí, tras las mascaradas de la insensibilidad. Ese orificio, vacío o lleno de imágenes, que como un agujero negro absorbe con su fuerza centrífuga toda la capacidad afectiva, intelectual y sensorial (como no sea la irritación ocular por los cambios de luz típica del cuerpo dopado) es el núcleo de lo que no se dice, de lo que no puede ser dicho. Lo

¹² *Seudo*, el segundo poemario de Gambarotta, estará constituido justamente en su mayor parte por una sucesión de poemas-pensamientos-registro de sensaciones insustanciales, banales.

que queda reprimido entonces es el dictum del dolor, que funciona como una máquina de escritura y se da en el poema como repetición monótona de lo mismo: la insignificancia (falta de sentido y falta de importancia, de centralidad), del sujeto, de lo que puede decir, de lo que hace, pero es sobre todo la pregunta acerca de la insignificancia de la actividad del poeta, “un expulsado del paraíso” (Gambarotta, 1995), un disléxico.

Por eso no hay mensaje, “casi un dolor físico más que un pensamiento” (Gambarotta, 1995), y aunque hable de “una diferencia que tampoco puede registrar/ ni representarse”, este “yo” de los poemas, desconfiando de su propia percepción, la mente convertida ella misma en una pantalla que refleja y refracta fragmentos inconexos de discursos y de imágenes y de ideologías, da cuenta de las diferencias y las enumera: “La diferencia entre/ un superhéroe y un tipo aturdido/ con remera de Marley/ acomodando cajones de fruta vacíos/ en un terreno baldío”, o esa otra que se abre cuando dice “Nunca leí el Quijote./ En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los huesos de don Quijote en el basural”; pero como si no las interpretara. Sin embargo el registro, una categoría que aproxima el poema a géneros y modos literarios menores, como la descripción, la crónica, el testimonio, el diario íntimo o la autobiografía, aproxima sobre todo el modo de enunciación a la gráfica, sobre todo a una cámara.

Lo que se dice se presenta efectivamente como hecho bruto, pero ésa es justamente su trampa: hace falta un ojo avizor, que recorte el recorte de la nota, para que lea los detalles. Porque hay tras el registro un cúmulo de saberes que el poema convoca: no sólo un sector social y cultural (“la remera de Marley”) sino una historia de la literatura. Allí se juega su apuesta: escribir como el tipo aturdido, desde el lugar del tipo aturdido, la historia del tipo aturdido con remera de Marley. Escribir como desde un terreno baldío. Pero el que escribe conoce las historias de superhéroes, los terrenos edificadas, y el edificio monumental del escritor: la biblioteca. Sobre ese trasfondo (la escenografía indispensable “para captar la única luz,/ azul,/que viene del monitor” (Gambarotta, 1995) es que adquiere valor (simbólico, pero sobre todo valor de ruptura, y hasta de provocación) la escritura baldía. Porque en el límite la utopía de estas escrituras es la de pensarse escritas por cualquiera para ser leídas por cualquiera (por alguien que no leyó el *Quijote* pero sí vio las tres o cuatro *Alien*), pero no es posible sin su escenografía de tabla rasa captar precisamente este juego oblicuo con cierta tradición.

Cuando no hay más espacio entre objeto y pensamiento¹³ porque no hay objeto lo que hay es una expansión del sujeto que lo abarca todo en su inconmensurable pobreza, un sujeto cuya mente vacía de experiencias y repleta de apariencias se vuelve el telón de fondo donde aparecen fugazmente pequeñas postales o estampas o fotos instantáneas, ficticias y a la vez reales en su consistencia apariencial, de lo que la rodea. Así el poema, impotente para cambiar nada, despojado de todo poder político, despojado de prestigio, de lugar, de valor (“Así, en vez de hacerte el artista/ buscate un oficio noble que te gaste las manos”; Gambarotta, 1995), impotente ante la violencia, ante la división de clases, ante las palabras mismas, efímero como el balbuceo incongruente de una inteligencia artificial, rodea lo inenarrable, lo que no tiene sentido, lo que no puede

¹³ Aquí nuestra lectura de *Punctum* se aleja tanto de los parámetros desde los que ha sido leída por la crítica como del ideario objetivista que proponía buscar una relación entre el poeta y los objetos por medio de la palabra.

decirse (porque afirma que no hay palabras en ningún idioma para dar cuenta de ciertas experiencias), pero en su propia lengua (lo que no excluye sino que ya, en esta etapa de desarrollo del imperio, presupone la aparición de palabras en inglés) porque hasta las dimensiones de la nada son relativas al idioma en que se habla, y la ausencia de estilo como estilo es irreproducible; el carácter hipnótico de esa monotonía repetitiva y completamente plana que han hecho los medios de la lengua requiere un esfuerzo de neutralización de la propia lengua que sólo es posible en esa lengua, apuesta que la lengua poética redobla, mimándola¹⁴. La mimesis así lograda no funciona en el sentido de una denuncia, no propone una figura del poeta intelectual crítico que, distanciado de su contemporaneidad, la lee y la interpreta, sino que lo que hace es proponer una experiencia alienada, pero en el espacio del poema. En este encuadre, o foco, está la diferencia, y así responde a la pregunta que Danto (2002: 181) se hacía y que está en la base de todas sus teorizaciones: “Tal como lo vi, la formulación de la pregunta es: ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante?” y continúa: “Lo que me hizo ver esto fue la exhibición de las esculturas *Brillo Box* de Andy Warhol en la exposición de la Galería Stable de la calle 74 East de Manhattan, en abril de 1964. Hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales. El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte”.

El poema entonces es una puesta en escena (a veces una impostura, a veces un gran ejercicio de prestidigitador) que, aunque proclame “la inexistencia real/ de toda escena y sus marcas” (Gambarotta 1995), se aferra a un remedo de escena, a un remedo de real, y termina por funcionar como un “satélite al que le quitan/ el objeto en torno al cual gira” (Gambarotta 1995). En esa situación de tensión interna el poema se queda sin palabras, se aproxima a lo inenarrable, escenifica la aparición de lo desaparecido y de los desaparecidos, instala la nada, y afirma que “toda sangre derramada/ viene de antemano negociada” (Gambarotta 1995).

Ese parece ser el punto exacto, de incandescencia o deflación, del cual emana la escritura: la insensibilidad como mascarada o como contracara o consecuencia ya no razonada de un dolor que está incorporado a la memoria del cuerpo. “Alguien tira alcohol puro sobre un corte menor/ no para curar más bien para quemar un poco de piel” (Gambarotta 1995). Las escenas recicladas pierden su sentido y lo único que vale es dejarse estar, dejarse llevar por ese fondo que resuena como una música incidental.

¹⁴ Deleuze (Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos) a la vez definía y reclamaba a la literatura crear una lengua menor dentro de la propia lengua. Ello puede entenderse en varios sentidos. La lengua de los media es una lengua mayor en tanto es hegemónica, pero en su pobreza, también puede pensarse como menor, o minimal. El poeta debe desterritorializar esta lengua, hacerla aún menor. Por un lado, el marco del poema la vuelve menor, por su funcionamiento semiótico y por su circulación. Pero al mismo tiempo, reduce la figura del poeta y destruye el aura de la lengua poética, crea una suerte de lengua neutral, doblemente neutral, que despersonaliza aún más una lengua ya anónima en la que el poeta no tiene lugar. Ese es el espacio, incómodo, del sujeto lírico en los 90. Así lo lee Kamenszain en Cucurto, por ejemplo. Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma. Se sustrae así a la lengua globalizada del mercado, y simultáneamente a la lengua sacralizada de la poesía o de la literatura como institución.

En el camino que va del goce de la indiferencia, del tedio, del hundimiento en ese “sentimiento oceánico”, como lo llamaba Freud, en el cual el sujeto se libera de todo deseo y por lo tanto de todo conflicto con su realidad; es decir, de su propio dolor, pero también de su propia existencia y experiencia como sujeto (Grüner 2002) en *Punctum*, a la construcción de *Seudo*, en que la pura presencia de lo representado liquida la subjetividad crítica y diluye los límites entre la realidad y la ficción, Gambarotta postula su propia utopía tecnotrónica, la utopía de la comunicabilidad total, de una transparencia absoluta en la que el universo de las imágenes y los sonidos no representa ninguna otra cosa más que a sí mismo¹⁵.

Entonces todo se vuelve “pseudó” (remedo de sí mismo), y en *Seudo* (Gambarotta 2000) la insignificancia está presentada por el trabajo mismo sobre el lenguaje: poemas brevísimos donde se hace un uso paródico de la rima, miniaturas de pequeñas imágenes o escenas cotidianas, frases hechas, sensaciones que transcurren sin dejar ninguna impresión o reflexión duraderas en la conciencia o en el cuerpo como no sea la impresión de la falta o de la falla, lo fraccionado (“cada uno con una/ música distinta en la cabeza” Gambarotta 2000), la ficción absoluta de todo, la absoluta incerteza que lleva a la parálisis.

Lo que hay de un lado al otro es la indefensión, es la agitación, es la irrisión como única arma ofensivo-defensiva: si “lo único moderno acá es el presente” (Gambarotta 2000¹⁶) qué puede haber de más moderno, de más presente, que la presentación irrelevante, no selectiva, de lo que registra una cámara abierta y que se mueve sin dirección fija. Mirar es decir, sin capacidad de valoración o jerarquización en lo que se ve o se dice¹⁷: así la estética es la de lo fragmentario, o más aún, lo residual, fragmentos inconexos cuya yuxtaposición no reúne nada, no anuda ni anida nada. Micro-terrorismo de la lengua entonces, de lo poético, ante la muerte de la experiencia, como única viabilidad a una imposible política de los cuerpos anestesiados, de las mentes acalambadas, porque, como señala el poeta Seamus Heaney (1996): “Vivimos bajo la luz mortecina de las pantallas de los televisores, con un filtro de egoísmo entre nosotros y los que sufren”.

Lo que es posible entonces es una estética de la impotencia.

Una escritura fuera de la aficción

En Laura Wittner (2001 y 2005) los contornos y los colores cambiantes de una nube que pasa, o de las plantas de los balcones vecinos, puntúan las estaciones, el paso del tiempo y el transcurso de los estados de la materia y de los estados de ánimo, éstos últimos apenas esbo-

¹⁵ Con ello uno podría pensar que no responde sino a la consigna del minimalismo, condensada en la frase de Frank Stella: “What you see is what you see”. Pérez Carreño, Francisca (2003).

¹⁶ Y en ese sentido en los 90 por momentos parece no haber ni pasado ni futuro, sino un puro presente en el que no llega a constituirse ningún sentido ni ninguna identidad, como si siguiendo el verso de Los redondos: “El futuro llegó hace rato”, se cancelara toda posibilidad de acción o comprensión por un mero permanecer.

¹⁷ Fue Benjamin quien tomó nota del inconsciente técnico. Aquí se lo utiliza de un modo muy particular, como algo incorporado a la mirada contemporánea.

zados por medio de una descripción o una pequeña narración, en los que el humor y la autoironía son los recursos con que se huye de lo sentimental

Es sólo en la mirada que se aferra, insistente y dubitativa a la vez, a la percepción, a los objetos y a las palabras, que puede darse, como un don profano, una epifanía. Entonces el poema surge como otro territorio, un territorio a marcar y demarcar, como ese pedazo de terreno que se limpia cuando se va a acampar, que, trabajado, desbrozado, va a ir adquiriendo sentido por el artificio de ser habitado y poblado de cosas y enseres, que, como huellas de un paso de lo humano por esos parajes, se vuelven testimonio o testigos de existencia. Entre ellos la cafetera y la taza de café son objetos privilegiados por los sentidos que concitan: el pequeño y casi anodino consuelo de cada día, el ritmo del líquido caliente tomado sorbo a sorbo que escande los tiempos de lectura, de escritura, de traducción, de ocio, de conversación, de soledad. En este sentido, el paisaje, si bien urbano, se reduce al mínimo. Otra vez nos encontramos con un sujeto encerrado entre las paredes de su departamento, que observa a través de la ventana, o se limita a la observación de los objetos cotidianos que lo rodean.

En ese contexto la taza de café y el poema funcionan como umbrales que permiten realizar pasajes de lo vulgar a lo epifánico, conjugándolos, de lo cotidiano o de lo perteneciente al registro de “la vida” a un espacio más amplio o “de escritura”, donde se juega, como paradoja, el valor y el sentido de lo doméstico. Porque si cualquiera puede ser doméstico y no cualquiera puede ser doméstico, pocos pueden serlo del modo en que Wittner lo propone. Aperturas del encierro obligado de una mujer en estado de crianza, que al mismo tiempo hacen y dicen al encierro y al hacerlo lo abren y deshacen, permiten a la tomadora de café que es una cuidadora de bebé, una excursión a la plaza, un vagabundeo por la ventana hacia otras ventanas, un recorrido por las vacaciones pasadas, las plantas, las rimas y los nombres de frutas. Vaivén en que se juega el estatuto de “lo poético” en tanto tal, en su relación con la experiencia, y también en que el empobrecimiento de la experiencia debida al encierro, en lugar de dar pie al lamento o la queja, se trasmuta en poesía por la reducción a mínimo de las pretensiones del poema y del poeta, en la mejor línea de William Carlos Williams.

La alegría del ritmo

En cambio, para Santiago Vega, quien creara al personaje Washington Cucurto, cuyas características principales son su pertenencia a la clase obrera y su falta de cultura letrada, de acuerdo con el suelto que acompañó la publicación de su primer libro de relatos, *Cosa de negros* (1999), las prostitutas del yotivenco representan el espacio de una cierta comunicación, la posibilidad, por la musicalidad de la lengua, por el movimiento de los cuerpos, de escapar, siquiera momentáneamente, al destino de producto anónimo e intercambiable de góndola de supermercado. Los productos del anaquel, en convivencia impúdica pero sonora y divertida, con nombres de frutas extrañas, tropicales, se transforman en oropeles de amor pago: “Si no fuera porque en el amor eres más dulce que un racimo de blanquísimas papayas. Si no fuera

porque me bates el pichiciego hasta que le bota la leche y tímida eyaculas, entre titas rhodesias y jorgitos” (5), a los que no les falta la nota tierna “¡Al diablo con la cháchara de tu bachata! Negra zonza” (11). Una sensualidad y una sexualidad pantagruélicas, que abarcan festivamente las pequeñas narraciones y las atraviesan, desprovistas de otra emoción y otra afección que no sea una impostada alegría caribeña, contagiosa, rítmica, pero al mismo tiempo la puesta en primer plano del goce de la horda, su experiencia incontrolable de lo trágico-poético y de lo erótico que amenaza permanentemente con desbordar el contrato social. “Y es en ese subterráneo bullir, justamente, donde la experiencia de lo político se con-funde con la de lo trágico y lo poético” (Grüner 2002), que explota la escritura de *Cosas de negros*.

El ritmo con que se avanza en *La máquina de hacer paraguayitos* es siempre el de la fiesta, popular y cumbiantera¹⁸, con sus roles estereotipados de macho-hembra-padre-hijo, todos igualmente festejados por las exclamaciones sucesivas, por el crescendo de las repeticiones, transformaciones e hipérbolos que se continúan, y que recubren tanto una escena de explotación patrón/empleado, como una de violación o de crimen o una fantasía sexual o heroica.

Es también la fiesta cotidiana de un par de tetas moviéndose al ritmo de los baches en un recorrido de colectivo, es la narración familiar que destaca un ambiguo perfil épico paterno, todo totalmente desprovisto de juicio moral o, para ser más exacta, es un eslabón poético-discursivo en el circuito de circulación de la violencia que revierte continuamente los roles estereotipados de víctima-victimario, seductor-seducido, que avanza decididamente contra lo “políticamente correcto”. El gesto lúdico y aparentemente irresponsable, este hacer “cosas de negros”, esta poesía que remeda o reconstruye, como *La raza* de Llach, un habla entre varones, un mundo masculino de “fulbo, minas y esas cosas”¹⁹, como una conversación entre muchachos que comparten una cerveza o un tetra, parece por momentos convertirse en delator de una nueva hipocresía social y cultural, como si dijera: si el discurso políticamente correcto sólo alcanza a cubrir con un manto de aceptación lo intolerable, como acepta y al mismo tiempo deja siempre ajena al discurso la victimización intelectual de los grupos marginales, mostremos

¹⁸ “La cumbia villera es ese lenguaje que puede insertarse críticamente en la realidad (...) que da cuenta del dolor que se comparte, pero también de la sensualidad que reclama ese cotidiano bastardeado durante el trajín de la semana”. Esteban Rodríguez. *Estética cruda*. La Plata, La Grieta, 2003.

¹⁹ “Luego de la jornada laboral, lejos de la mirada de jefes y esposas, los compañeros se reúnen a tomar una cerveza. La bebida constituye no sólo una excusa para estar juntos sino también una forma de romper con las formas de vida responsable, como empleado o como jefe de familia, de liberarse de constricciones sociales y represiones personales. Allí se da un ambiente festivo, de mutua complicidad y compañerismo. En él, juega un papel central el relato de anécdotas. En una exaltación de la propia virilidad, la historia de violencia o de sexo se resignifica al ser contada. El varón se sitúa a sí mismo como centro de la acción, instituyendo a la mujer como objeto de deseo y de conquista. Las anécdotas cotidianas constituyen la forma en que los varones se reconocen mutuamente como tales, al dar cuenta de su virilidad frente a los otros. La virilidad, que se hace visible a través de la anécdota, se construye para los otros hombres en un espacio de relaciones dentro del cual la propia posición se legitima a partir del reconocimiento por parte del grupo. La masculinidad así expresada se encuentra a sí misma en la violencia, en la acción, en la ruptura”, dice María Cecilia Ferraudi Curto. 2003: XXXX . Existe mucha bibliografía teórica al respecto, sobre todo en el ámbito de los “Estudios de la masculinidad”.

lo intolerable de estos grupos, de los negros, su violencia, su diversión, su “otredad” no domesticada ni domesticable.

Por eso pueden predicarse de esta poesía algunas de las cosas que se afirman a propósito de la cumbia villera, como por ejemplo que:

cuando no hay futuro no hay delito. Esta es la profunda sospecha de la villa y el temor de la argentina media. La cumbia villera entonces, hablará del temor de la clase media argentina. Y hablará de los desencuentros de la Argentina, del abismo que se abre sobre la política contemporánea. La cumbia villera es la cruda experiencia que se ubica más allá de la guerra pero más acá de la política. Una historia hecha de las guerras y las políticas postergadas que permanecen en el contra fondo enlodado, donde se depositan los restos de la nación desencontrada. La villa es ese basurero donde los despojos de una nación que se va descomponiendo se amontonan mientras otros residuos se siguen arrojando sobre esa villa que se expande y comienza a heder su historia. La cumbia entonces viene a dar cuenta de estos trágicos desencuentros (Rodríguez 2003: 145).

Al mismo tiempo Cucurto no puede dejar de rendir un homenaje, con todas sus diferencias, al Gironde dandy de “Las chicas de Flores”, pero yendo más lejos todavía con sus quilmeñas o paraguayas, como tampoco puede dejar de hacer de Zelarrayán, el poeta que toma por asalto y pervierte ciertos usos de la poesía y los poetas, el monstruo libidinoso que toma por asalto y pervierte jovencitas. Porque otra vez, entre la utopía, la perplejidad y la impotencia, la pregunta es por el estatuto del poeta y de la poesía, aquí y ahora, donde, como afirmaba Susana Thénon, “todo es horrible” (378).

Por esta doblez de lo camp (Sontag 1996) que hace confesar el gesto tierno que se vuelca sobre lo despreciado por la cultura, sobre lo degradado de lo kitsch, el estereotipo pega la vuelta, y la puta vieja dice, como el peruano diabético del yoti que se toma unos amargos, su parte en la verdad, en un revoltijo de mestizajes, sobre todo lingüísticos.

Conclusiones

Si el *punctum* es aquello que atraviesa las pantallas y permite que lo real se abra paso, de todos modos lo real no es sino un hueco, agujero o hiancia, en la que se juega la cualidad de un sujeto que a la vez que mira, es mirado por los otros, incluso por las cosas (Lacan 1987). En el nivel de lo imaginario, se reescribe como ser dicho por los otros, pero a nivel de la pulsión escópica hay un agujero: lo que el otro ve, desde su punto de mirada, no es lo que uno ve. Nadie sabe bien qué es lo que el otro ve de uno, la mirada es lo otro de uno. Al mismo tiempo, lo que se da a ver es un fantasma o un semblante, y tras el fantasma o el semblante lo que hay no es una verdad del sujeto sino el puro juego del espejo y de la mascarada. Por eso en el espacio intermedio de la pantalla tamiz de esos dos conos que se atraviesan enfrentados, el

sujeto se dibuja como una sombra, tan real, tan irreal, como el objeto mismo, y lo que se mira y se da a ver, tras la apariencia de referencialidad de una sociedad y una realidad urbana ruinosa y poscapitalista, es, (y es lo que da la medida de la distancia que se abre entre el objetivismo y la poesía de fines de los 90) un juego de prestidigitación en el que el poeta se sabe, más allá de toda ilusión, no perdido en la multitud, ni parte de ella, sino jugando su posibilidad de ser, de ser sujeto, sólo haciéndose cuerpo con una violencia: un golpe o una distancia cruel. Espacio entonces de una nueva poesía, nueva subjetividad y nuevo realismo, en que lo real emerge como *puncta*, y se muestra como siempre fue: intolerable. Convocado y rehuido al mismo tiempo, en los coqueteos entre el objetivismo y el consuelo lúdico del neobarroco, ambos funcionando como usinas detrás de estos poetas, no se trata de dar una nueva definición de lo real, ni de hacer una versión actualizada de la tradición de la poesía realista, sino en todo caso, de explorar una nueva relación entre lo real y su fantasma por medio de una violencia que se ejerce sobre lo simbólico, donde en el juego entre la mirada y lo que se da a ver, entre la lectura literal que exigen algunos pasajes y la tensión que se establece con los marcos desde donde ese literal es nombrado, se pone en juego mucho más que la vieja oposición entre apariencia y realidad, entre simulacro y verdad. Ludmer reclamaba: “Necesitamos instrumentos conceptuales preindividuales, postsubjetivos, y posestatales de la desdiferenciación que acompaña la brutal diferenciación del presente” (para poder descifrar el enigma de la isla urbana)” (108). Estos poetas, ya ubicados en ese espacio preindividual, postsubjetivo y posestatal no parecen creer que la ciudad sea un enigma a descifrar, sino un territorio a conquistar en un sentido débil: un territorio a trabajar para volverlo habitable. Pero las categorías que suman lo preindividual a lo possubjetivo y lo posestatal bien pueden darse desde una lectura del psicoanálisis, sobre todo en las relecturas más recientes de Jacques-Alain Miller. Parecería que en el territorio de la nueva alienación lo único que subjetiva, lo único que realiza, es el acting: hacia ese gesto del acting, podría decirse, tienden los poemas, en un intento desesperado por escapar a lo virtual, meramente virtual²⁰, tanto como a lo real de una ciudad que se ha vuelto completamente extraña para el poeta, ese dios suburbano y destituido.

Referencias

- Aguirre, Osvaldo. (2003) “Daniel García Helder. Episodios de una formación”, en *Punto de vista* Nro. 77. Buenos Aires.
- Auerbach, Erich. (2000) *Mímesis*. México: Fondo de Cultura Económica.

²⁰ Dice Buck Morss: Es más probable que los niños de hoy se pierdan en un laberinto de imágenes mediáticas que en un laberinto de calles de ciudad. Los medios electrónicos proporcionan reproducciones masivas de imágenes, no de objetos. El diseño cuenta ahora más que nunca, suministrando a las mercancías una identidad nacional o corporativa que camufla las realidades dispersas y globales de la producción. Mientras las ciudades reales desaparecen, la imagen de la ciudad gana en atractivo mercantil. Como un eco de la demanda de una utopía social, como un espejismo de la existencia de un deseo colectivo, la imagen de la ciudad entra en el paisaje doméstico”. (2004: 253).

- Bajtín, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza
- Bajtín, Mijail. (1994) *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. (2005) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter. (1993) *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones. (1972)
- Buck-Morss, Susan. (2004) *Mundo soñado y catástrofe : La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Cohen, Marcelo. (2001). "Frente a la república de la realidad". En: *milpalabras. Letras y artes en revista*, nº 2. Buenos Aires.
- Cucurto, Washington. (1998) *Zelarayán*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
- Cucurto, Washington. (1999) *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Siesta.
- Cucurto, Washington. (2003) *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Danto, Arthur C. (2002) *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ediciones Paidós. (1981).
- Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Ferraudi Curto. "De machos y pollerudos: formas de la identidad masculina". En: Margulis, Mario et al. *Juventud, cultura y sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires, Biblos, 2003
- Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.
- Gambarotta, Martín. (1999) *qui lai qui lai*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
- Gambarotta, Martín. (2000) *Seudo*. Bahía Blanca: Vox.
- Gramuglio, M.T. (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6 *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Heaney, S. (1996). *De la emoción a las palabras*. Barcelona: Anagrama.
- García Helder, D. (1987). "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía* 4. Buenos Aires.
- 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.
- García Helder, D. (1999). "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10 *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Hessel, F. (2004). "Sobre el difícil arte de caminar". Barcelona: *Revista Guaragua*. Nº 18.
- Jameson, F. (1989). "Leer sin interpretar: La posmodernidad y el videotexto", en AAVV. (1989) *La lingüística de la escritura*. Madrid : Visor.
- Kamenzain, T. (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Lacan, Jacques. (1987). *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (1964).
- Llach, S. (1999). *La Raza*. Buenos Aires: Siesta.
- Llach, S. (1999). *La verdad láctea*. Bahía Blanca: Vox.
- Llach, S. (2001). *la causa de la guerra*. Buenos Aires: Siesta.

- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil.
- Ludmer, J. (2004). "Territorios del presente. En la isla urbana". En: *Confines*, n 15, Buenos Aires: La Marca.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Porrúa, A.M. (2001). "Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad". Buenos Aires: *Punto de vista* Nro. 69.
- Prieto, M. (2002). "Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas". Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6 *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Rodríguez, E. (2003). *Estética cruda*. La Plata: La Grieta.
- Rotker, S. (2000). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Rubio, A. (1997). *música mala*. Bahía Blanca: Vox.
- Rubio, A. (1999). *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.
- Sontag, S. (1996). "Contra la interpretación". Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Wittner, L. (2001). *Las últimas mudanzas*. Bahía Blanca: Vox.
- Wittner, L. (2005). *La tomadora de café*. Bahía Blanca: Vox.

CAPITULO 4

Juegos a la hora de la siesta

El sujeto lírico

Susana Reisz (1989: 86) se pregunta, reiteradamente, un artículo que constituyó en su momento un acertado estado de la cuestión con respecto al estatuto de la poesía lírica, por qué misteriosa razón ni Platón ni Aristóteles dan cuenta en sus clasificaciones de textos como los de Safo, en especial “el de la celebérrima oda en la que una voz describe la suprema intensidad de sus vivencias eróticas a la vista de la doncella amada”. El texto no puede subsumirse bajo la categoría aristotélica de mimesis de acciones: no parece un texto mimético si se piensa en las acciones de los héroes trágicos, caracterizadas en el mundo griego por resaltar una contraposición entre la voluntad humana y sus decisiones éticas, y los límites que impone la voluntad de los dioses o de hombres poderosos.

Sin embargo Reisz, al centrarse en el aspecto de la mimesis de acciones verbales de los personajes, en esos parlamentos que dejan traslucir una contextura psíquica, una visión del mundo o un estado de ánimo, puede “completar el pensamiento aristotélico allí donde ha quedado lagunoso” (3) e incluir a la lírica dentro del campo de la poesis definiéndola como mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales, con lo cual invierte los términos de la definición aristotélica de la mimesis trágica. De este modo le adjudica a la lírica como función básica la de poner al descubierto un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva.

Esta cuestión la lleva a plantearse otra, también fundamental para la comprensión y delimitación del discurso lírico, cuestión que da título a su conocido artículo: “¿Quién habla en el poema?”. Allí da cuenta de dos posturas contrapuestas: un biografismo ingenuo que considera que la palabra del poema es siempre la palabra directa del autor, y que conlleva una postura crítica que lee el texto como documento o testimonio de una vida, una interioridad, una personalidad, una psiquis, (en el extremo haría de todo texto lírico una variante del género testimonial) y otra, avisada desde los estudios narratológicos de que quien habla en el relato no es el propio autor sino un narrador ficticio creado por aquél, que supone en bloque que el texto del poema tampoco puede ser un enunciado directo del poeta sino que dependería de una instancia ficticia a la que podría denominarse “yo lírico” o “hablante

lirico”, con lo cual la lírica entraría a formar parte de esa gran categoría de inciertos límites denominada con generoso criterio “ficción”.

Sin embargo, si un texto, para ser ficcional, debe emanar de un productor ficticio y/o dirigirse a un receptor ficticio y/o referirse a objetos y hechos ficticios, siendo ficticios todos aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él -y para otros individuos de su mismo ámbito cultural- en determinado momento histórico, el carácter representativo del texto es un requisito indispensable para que se instaure la ficción. Este requisito excluye entonces de la posibilidad de ficcionalidad todos aquellos textos “cuyos signos no parecen remitir a nada exterior a ellos mismos, textos ‘opacos’, ‘intransitivos’, en los que el lenguaje se reifica con una pérdida parcial o total de su capacidad comunicativa” (1989: 203).

La condición ineludible para que se pueda determinar la ficcionalidad o no-ficcionalidad de un texto dado estará dada sobre todo por el carácter de inteligibilidad del texto en tanto característica lingüístico-pragmática. No se trata de la creación de mundos posibles o imposibles, sino de los elementos formales de cohesión sintáctica y coherencia semántica. Allí donde el trabajo de “invención” o “construcción” de la coherencia por parte del lector, inherente a todo acto interpretativo pero exacerbada en su dificultad en los discursos literarios, no se apoya en ninguno de los mecanismos habituales que aseguran la coherencia del discurso en general, donde la elaboración de tópicos globales o parciales es, más que un conjunto de inferencias lógico-lingüísticas, un esfuerzo de la imaginación, (o, se podría agregar, una remisión al infinito intertextual), lo que da lugar a interpretaciones diferenciadas y hasta contradictorias, pero todas válidas, según la capacidad asociativa del lector (o su competencia literaria), la ficción deja de ser posible en tanto tal.

Reisz admite la posibilidad de un hablante desgajado del poeta (“el poeta y su circunstancia” vital, biográfica, emocional) en el caso en que el poema construye inequívocamente una situación interna de enunciación a todas luces irreconciliable con la situación de escritura. Ejemplo: Vallejo hablando como niño en un poema de *Trilce*. Agrega: “César Vallejo no registra en el blanco de la página la directa expresión verbal de su vivencia sino el discurso verosímil -nunca dicho, o al menos, ni así ni ahora- de un Vallejo-niño sólo existente en el espacio intermedio entre la imaginación y la memoria” (209). Concluye que, en este caso, “el que escribe no es el mismo que habla en el poema”.

Pero en otros casos, muy numerosos además, no existiría según Reisz razón intra ni extra-textual que impida entender los enunciados como actos de habla del propio poeta, esto es, como manifestaciones directas de su real sentir en el instante de escribir el poema. Decir que estos textos emanan de un “yo” lírico no es más que un modo metafórico de referirse a una situación por demás conocida: al hecho de que el poeta no emplea en ellos los recursos normales de la comunicación cotidiana sino un lenguaje que resulta de la aplicación de un código estético particular. Audacias metafóricas, saltos temáticos, conexiones lógicas imprevisibles, no serían aquí señales de la existencia de una voz ficticia sino expresión estética no mediatizada de cierta visión del mundo: las marcas distintivas de un dis-

curso no-pragmático y sin interlocutor definido pero que, a pesar de ello, forma parte del aquí y el ahora del poeta en situación de escribir.

Hay textos, Reisz al fin lo reconoce, que terminan, pese a sus esfuerzos definitorios y clasificatorios, ubicándose en una suerte de tierra de nadie entre la ficción y la no-ficción, cosa que le ocurre por otra parte a una variedad de textos no necesariamente poéticos. Basta pensar en la novela histórica, la biografía novelada, incluso la autobiografía.

La teórica Bárbara Herrestein Smith (1993) desarrolla, en este sentido, un pensamiento más sutil: el poema es una estructura lingüística regida por convenciones especiales, y es la comprensión de que estas convenciones están actuando lo que distingue al poema, como forma artística verbal, del discurso natural. Lo que un poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes, escenas o mundos, sino discurso. La poesía, igual que el drama, representa acciones y sucesos, que son exclusivamente verbales, por lo tanto es la representación de un enunciado natural.

Sujetos líricos en los 90

Afirma Ana María Porrúa (2002: 21):

Algunas de las escritoras que comienzan a publicar poesía en los 90 parecen definir su imaginario como inversión del masculino. Si allí hay “negros”, “cabezas”, “dos bolivianos con ropas de bailanta” (Llach), en los poemas de Marina Mariasch (...) aparecen mujeres- casi siempre aniñadas, envueltas (...) en vestidos y puntillas. Si allí se encuentran “Lugares calientes,/ hogares donde hubo cierto despojo” (Llach) o “Una pocilga posmo” (Rubio), acá aparecen “un planeta miniatura lleno de baby cactus que nosotras cuidaríamos” (Mariasch), la casa caparazón de caracol, interiores revestidos de broderie. En este caso la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño.

Este tipo de lectura, que parece pasar por alto algunos de los postulados de la teoría literarias de corte formal o incluso de la hermenéutica tradicional, al no prestar una atención demasiado detallada a los procesos de significación propios del género poético, se restringe a sí misma a remitirse prevalentemente a lo que tradicionalmente se denominaba “contenido”, es decir, a lo explícitamente enunciado por el poema o por los poetas en los paratextos. No alcanza, en virtud de su encuadre teórico y metodológico, a dar cuenta de efectos de sentido o de construcciones significantes más complejas o sutiles. Se pueden recordar, por ejemplo, los cuatro elementos que deslinda Jhonatan Culler (1975) como convenciones y/o expectativas que engendran un “pacto de lectura” específico del género lírico, para relanzar una lectura en otra clave de los textos antes mencionados: 1. una totalidad u coherencia que el poema garantiza como totalidad autónoma; 2. el hecho de que el poema reclama significación y atención a su construcción verbal (una anécdota trivial adquiere significación generalizada y arriba a un

ethos simbólico, o, un poema breve, oscuro e insignificante, se vuelve un ejemplo de la poesía oscura o trivial, proponiéndose como una meta-poética en la medida en que los poemas se toman como declaraciones de poética en general); 3. la resistencia del poema contra su inteligibilidad (el proceso lírico fuerza a sus lectores a una situación de cooperación. Cuanto más extraña e incómoda es la lectura, más requiere atención especial y esfuerzo extra); 4. distancia e impersonalidad.

Ante una operación crítica con estas características, resulta relevante proceder a una reconsideración de los términos teóricos que se emplean para acercarse a las obras literarias, y, en lo que atañe a la cuestión del sujeto lírico, preguntarse: ¿cómo se delimita “el lugar” desde el que habla la poesía? ¿es el lugar de un “yo poético” equiparable al autor/a? ¿de un personaje ficticio? ¿de la lengua misma?

Hay dos elementos, igualmente importantes y productivos, en las poéticas de Mariasch y Iannamico, que corren, en los poemas, estas falsas dicotomías planteadas por la crítica: la ternura y el humor (Carrera 2001). Esa, podríamos decir, es su marca, su diferencia: descubrir que se puede ser tierno y paródico al mismo tiempo, tierno y levemente irónico o auto-irónico.

En estas poetas no hay sentimentalismo, es decir una efusión de sentimientos que emanarían de un “yo” poético expresándose a sí mismo. Lo que hay son más que nada pensamientos fragmentarios y sensaciones también fragmentarias mezcladas que, como relámpagos, iluminan, por fracciones de segundo, una escena, y de algún modo la detienen, la congelan como una foto instantánea, para entregarla a la memoria, a la reflexión, a la sensación nuevamente, a la poesía. Exactamente al modo en que Léger, casi como un visionario, describió en 1924 lo que sería la técnica fundamental del pop art: “Aislar el objeto, o los fragmentos de objeto, y presentarlos en la pantalla en *close-ups* lo más ampliados posible. La ampliación enorme de un objeto o sus fragmentos les confiere una personalidad que antes no tenían y, de esta forma, pueden llegar a ser vehículos de un lirismo y de una fuerza plástica enteramente nuevos” (Lippard 1993: 37).

El abanico de atracciones que despliega Marina Mariasch (1997) en *coming attractions* abarca un espectro amplio de posibilidades que va desde un erotismo dulce, un viaje por un mundo de golosinas, un sueño, hasta lo siniestro. Ya en el primer poema el techo de la casa vuela, imagen que remite, indudablemente, no sólo a la voladura de la casa con que se inicia *El maravilloso Mago de Oz* (Baum 2000), ese momento inaugural que concita travesía y aventura por un país extraño cuyas costumbres y personajes se desconocen, y que por eso mismo es peligroso, sino también la aventura de la escritura a través de una cita famosa de Alejandra Pizarnik: “cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guardan, yo hablo”. Esta afirmación, que puede adjudicarse al “sujeto lírico”, es pasible de ser adjudicada también como “proyecto creador” (Bourdieu 1995), es decir que se puede adjudicar al autor como intencionalidad estética, pero por procedimientos diferentes, más globales, para los cuales es necesario considerar el poema, en tanto totalidad, e incluso el poemario como totalidad, como un acto de habla determinado en relación con un enunciador ya no “en el texto” sino “del texto”. El sujeto ya no es abordado pues como el dador del sentido esen-

cialista del discurso, sino producto del mismo en su heterogénea variedad. Dice Scarano (1994: 13-14): “Entenderemos por sujeto textual a aquel yo que emerge de la escritura y hace ‘ese doble movimiento de constituir el lenguaje que lo constituye’. En este sentido hablaremos de procesos de ficcionalización del sujeto, en tanto que el yo asume actitudes determinadas para representarse en el lenguaje”.

Es necesario considerar la ficcionalidad del “yo poético”, con toda su complejidad, para percatarse de que se trata de personajes en todo caso aññados y de una infantilización de la voz propia del poeta y de su figura social. Son personajes los que recorren el paisaje, a la vez extraño y doméstico, de lo cotidiano, sus imágenes (a través de los medios masivos de comunicación en ocasiones) y sus decires. Y su travesía es, en el sentido más estricto, la del siniestro de que habla Freud, lo cotidiano vuelto extraño. Uno de los primeros elementos que sufren este giro hacia lo siniestro es, indudablemente, el “yo”, que oscila entre un tono pretendidamente confesional y la asunción de un discurso que puede ser atribuido a un personaje que es casi un tipo: una chica moderna de Palermo, Belgrano o Barrio Norte en los años 90.

El estatuto de ficcionalidad de este sujeto es un punto central a la hora de evaluar los efectos estéticos y el posicionamiento del proyecto creador en el campo literario argentino de los poetas de los 90, sobre todo porque juega, por medio de figuras complejas como la ironía y la parodia (figuras de dos tiempos y doble lectura) en un borde peligroso en el que por momentos personaje y figura autoral se superponen, para separarse después con un guiño, y para decodificar las cuales es importante poseer información contextual. Para poder afirmar la no coincidencia entre la postura del autor y la defendida por el personaje por él/ella creado, y percatarse de la ironía o la ternura, esas distancias sutiles y cambiantes entre uno y otro, resulta útil consultar las posiciones de los autores expresadas en entrevistas, mesas de debate, paratextos, intervenciones públicas de distinto tipo, filiaciones teórico-poéticas, etc., en la medida en que, como lo hace notar Laura Scarano (2000: 35), “la voz del autor emerge no como mera ‘ilusión referencial’ ni mucho menos como reflejo genético de una biografía empírica, sino en forma de mediaciones lingüísticas y culturales, cristalizaciones de una ideología literaria y de un proyecto creador articulado verbalmente”.

Incluso las palabras, que son en esta poética las palabras de todos los días y sus giros coloquiales, se vuelven otras, dadas vueltas o interrogadas por un uso aparentemente incorrecto o agramatical del habla (que podría en un primer momento pensarse como incorrección infantil), que revierte toda la construcción del poema.

Mariasch (1997: 33) reúne en el poema “en una fiesta” dos estereotipos en una misma actitud: “te esperaba toda la noche en una fiesta/ atada al teléfono/ dándole besos a todos los chicos que no eran vos”. Actitud pasiva de la que espera, pero sin resignación, y pequeña venganza agridulce de la que traiciona, pero sin dejar de esperar, estas dos actitudes se vuelven sobre el “yo” y no hacen más que dañarlo: por esa vuelta declara su impotencia ante el abandono, el olvido, la ausencia del otro, al mismo tiempo que se ríe de sí misma. El daño se inscribe sobre el cuerpo por medio de una hiperbolización: “Yo te esperaba en la fiesta/ y me arreglaba para vos:/ me afeitaba los dientes,/ me agujereaba la piel con cigarrillos,/ yo sangraba”

(23), donde se reúnen el absurdo, la referencia a la tortura, la remisión a un tópico de la escritura de las mujeres. Esta combinación de elementos que no constituyen una suma sino una yuxtaposición irreductible, está cargada de humor, negro, esa forma refinada del humor: el sujeto juega con posiciones subjetivas que no domina, pero que, por sus contradicciones mismas, la mantienen siempre viva (“y yo aquí, despierta” 30).

Este juego no deja de poner en escena todo el tiempo (y ello es una parte ineludible de todo el proceso semiótico) un *dictum* de la cultura: lo que hay es, pleno y plano a la vez, la exposición de una suerte de inconsciente lingüístico, de un “yo” compuesto por estos rumores, fragmentos desordenados de cultura en el más amplio sentido (alta cultura y cultura de masas), como si dijera: “de esto estamos hechos”. Un conocido crítico del pop art explicó las operaciones de esa estética del siguiente modo:

Buena parte de lo que es bueno y valioso en nuestras vidas es público, y lo compartimos con la comunidad. Éste es el más común de los lugares, la más común de las respuestas prefabricadas, y con ello tendremos que enfrentarnos si queremos llegar a comprender algo de las nuevas posibilidades que nos brinda este nuevo mundo valiente y que no ha perdido por completo la esperanza (Swenson, en Ragué Arias 1973).

La idea de “sujeto” entonces se des-subjetiviza, o se vuelve impersonal y distante, en la medida en que “la poesía contemporánea pone en escena este desplazamiento dialógico, la fuga hacia los márgenes de voces dispersas que volatilizan aquel sujeto unívoco y centrado de la tradición lírica moderna, acentuando sus máscaras e imposturas, sus silencios y fragmentaciones” (Scarano 1993: 177) y requiriendo y creando así, al mismo tiempo, nuevos pactos de lectura.

También se juega el juego de la incoherencia o la auto-contradicción (otra atribución característica que se les suele hacer a las mujeres), como cuando dice: “Sentadas, las rodillas abrazadas, queremos correr” (Mariasch 1997: 30). O la aparente incongruencia de las imágenes y conceptos que se hilvanan en “Marte ataca”, que deshace toda teoría de pretendida significación del poema, cuando al final del poema dispara, sin piedad: “igual que al verse/ en el espejito de una polvera/ que nada es mejor de lejos/ pero tampoco de cerca.//” (27), o el uso, siempre zumbón, paródico, de la rima, o la división entre palabra y conciencia, entre personaje y persona, entre cliché y realidad, en “Malcolm y yo” (“me hace decir lo que quiere/ aunque yo declaro a la prensa/ ‘sé muy bien lo que hago” 25). Por eso, en virtud de este juego que revela un alto nivel de autoconciencia, de los personajes y de la autora, subrayado por el juego intertextual con poéticas como la de Pizarnik, que hacen del sufrimiento un núcleo fundamental de su poética, “aniñada” aquí, en el contexto de la poética de Mariasch, sólo puede ser sinónimo de “lastimada” (“Lastimada, aniñada, a ella tampoco le importaba nada”. “Tres días sin Plurabelle”, 40).

A este respecto resulta de fundamental importancia operar con la distinción propuesta por Scarano, según la cual es necesario separar la voz **de** la enunciación de la voz **en** la enuncia-

ción para analizar de qué modo funcionan figuras como la ironía y, la lítote, la perífrasis, la hipébole, la parodia, en cada uno de los niveles. Dado que Ducrot y Todorov (1989) definen escuetamente a la ironía como “empleo de una palabra con el sentido de su antónimo”, habría que ver quién “emplea” la palabra: si el personaje, si la autora, si ambos. Cuestión que se ve complicada en el caso de una figura como la ironía debido a al menos dos razones: que es una figura que abarca extensiones muchas veces superiores a la frase (los teóricos de la *Rétorique Générale* 1987 ubican a la ironía en el nivel de los metalogismos, es decir que son figuras que afectan el sentido a nivel de la frase y de elementos mayores que la frase), y que es una figura que por lo general se evidencia a nivel de la *elocutio*, es decir que sus marcas son más visibles en la comunicación oral presencial.

La ironía (*simulatio*, *illusio*, *permutatio ex contrario ducta*) como tropo de dicción es la utilización del vocabulario parcial de la parte contraria con el firme convencimiento de que el público conoce la inverosimilitud de este vocabulario, por lo que entonces se asegura tanto más la verosimilitud de la parte propia, hasta tal punto que las palabras irónicas en el éxito final se han de entender en un sentido que está contrapuesto a su sentido propio.

La señal general de la ironía (Lausberg 1975) es entonces el contexto. Como la ironía (en cuanto *contrarium* de la parcialidad) está expuesta especialmente al malentendido parcialmente relevante (de la obscuritas con dirección imprecisa) la señal del contexto se refuerza de buen grado mediante las señales de la *pronuntiatio*.

La ironía como tropo de pensamiento es, primeramente, la ironía de dicción continuada como pensamiento y consiste, así, en la sustitución del pensamiento indicado, es decir, corresponde al pensamiento de la parte contraria. Como tropo de pensamiento la ironía está más diferenciada que la ironía de dicción.

Hay que distinguir entre la *dissimulatio* (ocultación de la propia opinión) y la *simulatio* (defensa positiva, la mayoría de las veces provocadora, a veces presentándose también de modo enfáticamente inofensivo, de la opinión de la parte contraria).

La ironía retórica quiere que la ironía sea entendida por el oyente como tal, es decir, como sentido antitético. La ironía táctica quiere hacer definitivo el malentendido. (i.e. en las formas de cortesía y en el eufemismo).

Wayne Booth (1986) resume de este modo las complejidades de esta figura del lenguaje: en primera instancia reconoce cuatro pasos en la reconstrucción de la ironía estable: 1. al lector se le exige que rechace el significado literal; 2. se ensayan interpretaciones alternativas; 3. debe tomarse una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor; 4. después de 3 se puede elegir un significado o conjunto de significados de los cuales se puede estar seguro (estos significados se hallarán necesariamente de acuerdo con las creencias sobreentendidas que el lector ha decidido atribuir al autor). Por ello afirma que descubrir una intención irónica en una obra considerada en su totalidad depende de una decisión: la de que es imposible que el autor haya querido decir tal o cual cosa. Tanto si pensamos que este paso nos lleva fuera de la obra como si no, abre el camino a debates sobre quién tiene la imagen correcta del autor y de otros rasgos relevantes del contexto. Es posible recurrir aquí a una distinción tomada de la herme-

néutica entre significado y significación. Se puede tener un conocimiento más o menos firme sobre los significados, pero hay que relegar para el nivel de la significación todas las interpretaciones indefinidamente ampliables que una obra puede recibir.

Por otra parte las reconstrucciones de la ironía no pueden reducirse a gramática o a semántica o a lingüística, porque al leer la ironía leemos unidades de significación muy amplias que abarcan niveles ideológicos y visiones del mundo como totalidades. Leemos personajes y valores, convicciones. Por eso es un camino de acceso para la interpretación.

Booth distingue diferentes elementos para tener la certeza de encontrarse ante esta figura, considerando la tríada de elocución, hablante y tema: 1. advertencias claras en la voz del propio autor: en los títulos, en los epígrafes; otras: afirmación directa del autor: p. e. "El yo de este libro no es yo"; 2. proclamación del error conocido: si el hablante manifiesta una ignorancia o locura que resulta "sencillamente increíble"; 3. la existencia de diversos tipos de conocimiento contra los que puede atentar irónicamente el hablante (a. expresiones populares, b. hecho histórico, c. juicio convencional); 3. conflictos entre hechos dentro de una obra; 4. contraste de estilo: si el estilo se aleja notablemente de lo que el lector considera es la forma normal de decir las cosas, o de la forma en que las dice normalmente ese hablante; 5. conflicto de creencias: conflicto entre las creencias expresadas y las que sospechamos tiene el autor. p. e. en la inclusión de un pasaje en un texto de otro tono. En última instancia el que una obra sea o no irónica depende de las intenciones que constituyen el acto creativo. Y el que sean considerados o no como irónicos depende de que el lector siga las pistas que llevan verdaderamente a esas intenciones.

Si se tienen en cuenta estos desarrollos teóricos, no se puede dejar de notar que en Mariasch la voz, de vuelta de Oz, del País de las Maravillas y del territorio de la infancia, se reparte, tanto a nivel del sujeto textual como de la autora del libro (autora que sabemos conocedora tanto de poéticas consideradas como modelos de lo que se ha dado en llamar "escritura de mujeres" como de los postulados feministas²¹, pero también por el juego intertextual que se establece entre su primer libro y el segundo y por el *Ars poetica* que publicó en la antología *Monstruos*), entre la defensiva y la espera: no hay que olvidar que Dorothy emigra con su casa desde el desierto a una región más hermosa, y es al desierto adonde vuelve, después de haber perdido definitivamente sus zapatitos de plata. Desde ese desierto se escribe. Y si el sujeto se refugia o parece refugiarse por momentos en la infancia es una infancia que no guarece porque sabe perfectamente bien lo que le espera. En este sentido resalta la escena presentada en "dinner": una chica que pasea y espía los interiores de las casas. Los hombres, con bebés en las manos, le dicen piropos. Pero es la frase: "aunque yo espíe sus quizás casas", es esa precisa ubicación del "quizás" entre el posesivo y el sustantivo por antonomasia de lo doméstico, "casa", lo que desarma toda la situación y obliga a releer (el poema, la cultura, lo que la cultura estereotipa de las mujeres). Lo que se pone en duda es la domesticidad misma, es la imagen de felicidad familiar característica de los comerciales, a partir de una alteración de la sintaxis

²¹ Marina Mariasch asistió por cuatro años al Taller de Poesía dictado por Delfina Muschietti, donde leyó a Pizarnik, Marosa de Giorgio, Ana Cristina César, Sylvia Plath, entre otros. También tradujo poemas de Sylvia Plath y de Patty Smith.

que remeda algún tipo de habla impropia. Esa palabra desmiente toda inocencia. Esa palabra es la bisagra misma del doblez: duele como duele la ironía, porque “ninguna verdad, ninguna pasión, ningún compromiso político, ningún juicio moral puede resistir el examen irónico”, que puede llegar incluso, en el caso de la llamada ‘ironía infinita’ a la “incondicional afirmación cósmica de que el universo es absurdo” (Booth 315).

Como dice en XXX (Mariasch 2001), un libro que contiene en sus versos su propia reflexión poética, “‘doméstico’ no significa aquí/ tenedores y cuchillos” (“VO5”), sólo lo aparenta para sorprender al lector. Por eso, escribe desde la desprotección y la soledad, cuando las palabras no guarecen, para demostrarnos que no guarece la palabra ‘mujer’, la palabra ‘niña’, la palabra ‘casa’, la palabra ‘doméstico’, la palabra ‘amor’. Y por eso lo minúsculo: parece ser que cuanto más pequeño, más siniestro. ¿o no es acaso más perverso el baby cactus, que por su tamaño reducido incita a tocarlo, a cuidarlo, y cuyas espinas no lastiman menos por eso?

El mundo caramelo es un mundo cruel, y es un mundo fuertemente sensual y sexualizado. También en relación con el tema del amor entre mujeres la escritura de Marina Mariasch hace equilibrio en zapatillitas de punta: es decir: no se inclina ni por una reivindicación ni por un rechazo militantes homo u heterosexuales. Otra vez: juega en los bordes. Y es ese merodeo en los bordes lo que la hace más revulsiva. Por eso es posible ver más que la banalidad de un mundo conquistado por las mercancías, e incluso más que el *insight* repentino que dice que “el ser no está más allá de las cosas, sino que sólo se hace tangible en ellas” (Helder-Prieto 1998), en esos “dedos que sólo las chicas saben meter aplastando Bubaloos” (“tren”).

Después de leer XXX, ya no se puede dudar de que la voz que construye Marina Mariasch es una voz, ante todo, a la defensiva, una voz ficcionalizada que mientras dirime las siempre actuales cuestiones familiares, carga los deberes y los haber en la cuenta de la relación con un padre ausente, “desaparecido”. El reclamo, que mima más una enunciación adolescente que infantil, sobre todo cuando juega el rol de la falta de afecto como pose, deja ver en su doblez su perfecta y definitiva pérdida de inocencia. La ex niña en el personaje que aparece reiteradamente en los poemas ve surgir en ese espacio devastado su identidad o su falta de identidad: un cuerpo de hijo desaparecido en espejo por la desaparición del padre ausente, un padre narcisista que no devuelve la mirada que más importa, la que podría volverla sexy. A partir de ese lugar errado, la voz se flexiona sobre sus marcas de género y de generación, desde ahí sorprende, desde ahí amenaza la superficie de la banalidad.

Lo que salta a la vista en esta escritura, lo que la relaciona con otros poetas de su generación y engloba las diferencias (también las genéricas) entre ellos, son las huellas que la violencia ha dejado en la constitución de una conciencia de hijo o heredero en las pequeñas escenas familiares en que tantos de ellos escriben la historia (social, política y familiar al mismo tiempo) pequeño-burguesa, y ven en filigrana, lo que de político hay en la vida privada: la impugnación de la imagen del padre, o el dolor ante su visión, como conciencia de un fracaso histórico y político de una generación. La herencia es la de la desazón. La experiencia, la infancia en la dictadura, la de una vida puertas adentro (ahí está la exterioridad del interior, como señalaron las feministas cuando afirmaron que lo privado es político).

Llegar o no hasta la tormenta

Mamushkas, de Roberta Iannamico (2000), es un texto que hace de lo pequeño un elemento fundante de su estética y concita desde el inicio una red de sentidos y valoraciones asociados a él: lo pequeño y la infancia, lo pequeño y el cuerpo, lo pequeño y la identidad, lo pequeño y lo decorativo, lo pequeño y lo “femenino”. El texto está construido con la estructura al mismo tiempo repetitiva y expansiva de los caracoles o de las mamushkas, esas muñecas rusas que en realidad se llaman *mamtriushkas* pero cuyo nombre Iannamico transforma o traduce para dirigirnos más directamente a la significación de lo materno. De esa imagen-objeto que le da título extrae una cantidad de variantes que, como ejercicios de una imaginación progresiva, hacen que la mamushka se vuelva la escritura misma.

En primer lugar nos interna en lo que Luce Irigaray (1981) llamó el continente negro del continente negro: eso que sucede allí, entre lo uno, lo doble y lo múltiple, entre el sujeto y el objeto, entre lo mismo y lo otro, entre la noche y la luz, en el útero materno. Remite entonces desde el inicio al misterio primero: el de la creación. Y el misterio es doble: replegarse y reconstruir ese paisaje anterior a la infancia misma, anterior por supuesto al símbolo, pero no anterior a la experiencia, a una constitución de la memoria del cuerpo, conduce al misterio de haber estado allí. La comunión plena con otro ser es ese paisaje imposible, la causa de la angustia, de la melancolía, incluso de la locura, la imagen del Edén: “Una mamushka contiene en su vientre/ la totalidad de las mamushkas/ porque no hay mamushka que no tenga/ una mamushka adentro// Madre hay una sola” (7).

De la potencia de esa imagen-objeto podrían derivarse teorías sobre, al menos, la literatura, sobre los libros que contienen otros libros y anuncian libros futuros. También hay una teoría mamushka del universo: cada porción de materia está conformada de porciones de materia aún más pequeñas y además en movimiento constante. Hay una teoría mamushka del lenguaje: cada palabra del diccionario, al intentar ser definida, remite a otras palabras del diccionario, que remiten a otras palabras del diccionario... Puesta en abismo que desestabiliza el tiempo y el espacio, que otorga la posibilidad de abarcar todos los juegos, y especialmente los juegos del lenguaje, de ser al mismo tiempo la madre y la hija, la grande y la nena, como un *aleph* la mamushka, problemática y festiva, concentra la simultaneidad.

La apelación a la idea de una comunidad lingüística (utópica o experiencial) de las mujeres, con sus temas, sus tonos y sus ritmos, no se convierte sin embargo en un elemento excluyente para el lector. Porque la maternidad es aquí un núcleo formal funciona como punto de partida de una exploración, una investigación de las posibilidades imaginarias de la creación, el anidamiento, la repetición, y desde esta matriz primera corporal (la inclusión de un cuerpo otro en el cuerpo propio, del cuerpo propio en otro cuerpo) se expande, se multiplica en sus asociaciones simbólicas y biológicas con la vida, la casa, el alimento, el aire, el calor, el movimiento, en las imágenes objeto de los caracoles, los repollos, las cebollas, los huevos, los libros, los barcos hundidos, las polleras superpuestas, las flores de pétalos envolventes, los cisnes, las ostras con sus perlas, los regalos envueltos en papeles de colores.

Las escenas de la nena que juega con muñecas, las fotos de la abuela con puntillas, la fantasía del vestido de baile lleno de volados, o los sueños de cabalgatas tranquilas en pequeños pony, las imágenes de la infancia “femenina”, se suceden sintéticas como en un videoclip o un intermezzo de tanda comercial de *Chiquititas* o *Floricienta*. Por eso mismo no se puede dejar de sospechar el truco: así, todas juntas, dicen otra cosa; la mirada, no por tierna o compasiva, deja de ser crítica, y por esa, su particular mezcla de ternura y humor (un humor autoconsciente, el humor de una escritora y de un sujeto textual, coincidente en este caso, que conoce los postulados fundamentales del feminismo militante de los 60 y los 70 y que elige superar), sobrepasa lánamico en su escritura cualquier posible asimilación con una postura estereotipada.

No es inocente la mirada, y por esa grieta se cuelga lo siniestro, al modo en que es siniestro, y siempre lo olvidamos, el mundo infantil verdadero, el no edulcorado por la mirada nostálgica, un mundo con lobos, malas madres o madrastras, envidias, trampas, viejos caníbales, que acechan a cada paso, a la vuelta del placer. Así también, del mundo ordenado y dulce de las mamushkas, se desprende ese doblez.

El baldío es abierto como un mar
lo cruzamos yo y mi amigo
el burro por delante
pinchan los yuyos en las patas sin medias
(...)
por el campito de la muerte baldía
el caballo y el abuelo corren por el mar abierto
por el campito de la muerte baldía
se pinchan las patas.
Justo cuando estaba por la mitad
tuve que volver para tomar la leche
no sé que hay en el fondo del baldío
nunca llegué hasta la tormenta.

dice un poema que publicó en la plaquette *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (1997) y, como Marina Mariasch inventa una voz pequeña que se agranda como en un truco de magia.

Si siempre, más allá del límite del campito baldío, del paisaje de crianza e infancia, acecha el peligro, si existe esa conciencia, la ingenuidad de la voz es un juego, una impostación que apunta a una verdad: la verdad del lenguaje en la tautología de la nominación (“...un caballito enano que tenía un ojo de cada color. Sarco. Un ojo azul y otro marón se llama sarco”(sic)), la verdad del doblez de lo que la lengua dice y no dice, lo que se sabe más allá o más acá de toda locución (“Hay múltiples cisnes debajo de las plumas. Las mamushkas lo saben no lo dirán jamás”, o, “Una mamushka nunca llevará vestido espumoso pero sabe leer los pliegues de la seda como su madre y la madre de su madre”).

Trópico trip

Es también ternura y humor lo que deslumbra con sus brillos en los versos de Ana Wajszczuk (1999 s/n). El viaje es por el trópico, un trópico-trip, un love-trip, convertido en irónico desliz, díscolo deslizarse por muchos de los estereotipos de “lo femenino”: la exuberancia vegetal, la insatisfacción del deseo, la atención a lo diminuto, los diminutivos y el detalle precioso, la delicadeza casi modernista en la elección de los materiales que se nombran, la elección de *Alicia en el país de las maravillas* como libro de cabecera. En el transcurso de los poemas, por la fuerza, sutil pero ineludible, de la ironía y la auto-ironía, estos estereotipos se deshacen al mismo tiempo que se festejan. Entonces Alicia se vuelve una maniática, o una porno-star, la voz poética, escandalosa y excesiva, los deseos hiperbólicos, y “las chicas que escribimos” y “creamos el mundo desde nuestros versitos”, esas chicas a las que “alguna vez nos llamaron al festín, al convite”, y que parecíamos “quedarnos penélopes para siempre tejiendo en el umbral, nos volvemos powerpuff girls, estrellas super-porno-star...”

Esta chica no evita punzarse el dedo “porque desconfío de mi sangre tan carmín”, y porque desconfía de sus labios-frutilla, porque tiene algunas preguntas que encerrar en cofrecitos, porque sabe que es tarde y que no sabe cómo irse ni cómo llegar a ningún lado, porque cada vez que intenta cruzar el espejo el mundo del otro lado le dice que es demasiado tarde, “tejiendo flores”, escribe una poesía juguetona, desdramatizada, erótica, dulce, divertida, tierna, joven, en la coordenada del puro presente, el presente de una sensación siempre extrañada entre lo real y lo imaginario, el presente de una asociación de mundos, animales, vegetales, humanos, “femeninos”, una escritura nacarada, delicada, lastimada: “y quiero entrar, siempre entrar donde nunca me dejan” o “peregrino no sabés acaso que toda salvación mata”, pero de una manera que evita y desarma conscientemente, por medio de un trabajo muy ajustado de escritura, toda el aura trágica de la tradición Pizarnik o Storni, toda la reticencia de Ocampo, toda el aura grandilocuente de Orozco.

El presente entonces, que elude pacientemente la anécdota porque quiere eludir toda memoria y toda historia, por ajena, que cultiva su pequeño futuro esperanzado (esperan mañana nuevos placeres verde-tropicales), atada voluntariamente a lo pequeño, lanzando a cada rato lo cotidiano por la borda de la fantasía, voluntariamente mutante entre los reinos, se ríe y oculta “mordisqueando tallitos y raíces en la espesura verde camaleón del trópico”, provoca, seduce, invita, para afirmar al final su inalienable poder: ser bella, ser joven, ser poeta, pero sobre todo, ser la que más sabe, la que sabe reírse de sí misma y de lo que le pasa, en estos “versitos” que son “¡la pura vida!”, ahí donde el verdor vence al suplicio.

Un lirismo en persistencia

Bárbara Belloc 1997, desde el más desafiante *Bla* 1993, que se podría abarcar en esta misma lectura, pasa, en un tono más decididamente lírico, que la pone en relación con el poe-

ma sáfico, a soñar con un reino que fuera un jardín, un jardín de flores ambiciosas. Pero cuál es esta ambición de las flores: ambición de un mundo doble pero sin dobleces, ambición de un mundo de iguales, de un amor de iguales, sin jerarquías, sin poder, o con átomos de jerarquías y poderes cambiables y cambiantes: la oveja negra, la oveja blanca, protectoras y sumisas y algo siniestras también, como personajes de cuentos infantiles, donde hay princesas y mendigas, donde hay voces y luces y animales y plantas que hablan. Lo que se escribe entonces son laudes a la música del agua, esa materia casi impropia por ser de difícil definición, por ser primigenia y última, por ser mutante entre todos los estados (sólido, líquido, vaporoso, luminiscente en arco-iris, etc.), música del agua que es, como la música de las esferas, música encontrada, construida en el diálogo mínimo, cuerpo a cuerpo de los cuerpos, de las voces.

Las imágenes se superponen e intercambian como si fueran figuritas, y como las figuritas, cuando falta la contraparte de la amada, se vuelven del revés, y la luna niega su luz, y los peces nadan contra la corriente. Como si no dijera nada, como si sólo contara un cuento, casi infantil, inocente y cruel, en prosas cuidadísimas, delicadas, donde cada palabra ha sido pensada, pesada, en su materialidad y abstracción, como pesan oro o cuentan perlas las mujeres artificialmente iluminadas del maestro Vermeer, Belloc escribe, en *ambición de las flores*, poemas de amor, que son también, como corresponde, poemas eróticos. Explora y explota, impúdica, la vieja metáfora formal según la cual el sexo femenino es una flor, flor que se abre al sueño vegetal de las plantas carnívoras, porque esa (falsa) ingenuidad, cruel como toda ingenuidad (auténtica), no nos deja olvidar, voraz, que existen también plantas carnívoras, que aquí consumen, o desean consumir, adictivamente, amor, amores, humores de la amada, al mismo tiempo que rechaza las figuras grandilocuentes de la retórica amorosa en la construcción de un tono menor que explora los modos de la literatura infantil pero también los cánticos del *Cantar de los cantares*, también cierta imaginería popular. Por eso puede decir: “me levante, como una muerta, de las cenizas, no como el fénix, sino apenas”.

Nada es trágico entonces, ni la propia muerte, cuando puede ser dicho y vuelto imagen, cuando el sujeto se adelgaza hasta ser una nada en la nada sin ruidos ni colores, porque en esa monotonía reina la posibilidad de ser cualquiera. Por eso también habla con dulzura y una incierta ironía, casi incidental se diría. “sobre mi piel veo brotar flores y soy paisaje, oveja blanca y oveja negra, prado donde pastar”. Desde ahí, consciente de ese néctar peligroso de algunas plantas que atrae a las fieras, a todo lo diferente, en su hálito, seduce, toda néctar y piel y pétalos la fantasía, esa fantasía que retoma elementos de los cuentos infantiles, pero los erotiza, profundamente, en un contexto en el que el erotismo es una forma de comunicación con el mundo, los textos, las personas, pero sobre todo una forma de circulación de los significantes entre la imaginación, el intelecto y la sensibilidad, entre inconsciente y conciencia, entre cuerpo, espíritu y corazón.

Entonces la voz que cuenta el cuento es princesa, huérfana, flor, semilla, nada, víctima, pero siempre, y esto es seguro, protagonista de su propia mínima historia. Y cómo pétalos se desprenden los poemas, pétalos que desarrollan en una versión todavía más pequeña y delicada, la historia que se presenta al principio del texto.

Recuerda a Pizarnik esta aventura, pero sólo en eso, en la intercambiabilidad de los posicionamientos y las imágenes de sí que da la voz, porque no hay nada trágico aquí, no hay nada tampoco banal: es un juego, y como un juego, es serio y divertido a la vez. Pareciera por momentos que hasta le contestara en ése su modo del diálogo sutil. Pizarnik había escrito:

explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome ("13", Arbol de Diana)

Belloc contesta

igual: espero en el muelle que un barco me busque. Sueño que me voy, para siempre, de todo. (*ambición de las flores*)

Porque se quiere reina pero de un reino desobediente, se da a sí misma su propia profecía, se vaticina. Proteica, por las noches pierde el pudor, y por las mañanas, como cualquier vecina, conoce la gracia y la melancolía. Vengativa, promete amar lo que la toque, odiar lo que le sea vedado, pero como alguien que se describe a sí mismo, o como alguien no del todo dueño de sí mismo, o en el medio de estas dos posibilidades.

Pero hay sobre todo la posibilidad de imaginar un jardín propicio: una visión del paraíso donde el halcón no es depredador y el agua es siempre mansa. ¿Son los poemas o el sueño o los cuentos infantiles los espacios para ese Edén, aunque sea momentáneo? Sí, siempre y cuando no se deje afuera su crueldad carnívora, su ritmo tempestuoso en ocasiones.

Como el amor, como la lírica, denotados constantemente por la apelación a la segunda persona, instauran estos modos, estas posibilidades: allí, los coloquialismos, resaltados por un contexto que los extraña, relucen más tiernos todavía, como "-te va a gustar-" entre guiones, que resume todo el gesto amoroso. Así como, amorosamente, el sabor de su escritura se descubre como el del azúcar después de tener un rato el terrón bajo la lengua.

El sujeto enamorado, todo ofrenda, se expande, pero con atisbos de recato tras las prosas breves que muestran y ocultan al mismo tiempo, por medio de alusiones y elisiones, algo así como el itinerario de una historia de amor, y da cuenta de sus más leves variantes, desde el abandono hasta el nacimiento de un amor nuevo, para, finalmente, en el último gesto de la seducción, amenazar con la huida, como para recordar que no se aquieta en la figura de la que espera o la sufriente. Una huída que realiza todo el tiempo en el lenguaje y desde el lenguaje: hablar con palabras que parecen denotativas, que suenan concretas, pero que están hablando al mismo tiempo del amor, de sus matices, sin nombrarlo nunca. Así puede elevar esta oración, sutil y apasionada al mismo tiempo:

Por el camino podrás ver al león prisionero de amor, soy yo misma. y que el canto de las aves no te confunda, son mis palabras multiplicadas. y si se desata una tormenta en pleno día no temas, es bienvenida. y si el descanso se prolonga hasta el cenit, mucho cuidado al abrir los ojos, y al hacerlo, no faltarán a la vista las raíces frescas para el desayuno, y las hojas (*ambición de las flores*)

Así decantada la ingenuidad en levedad, la retórica amorosa vuelta escena, postal preciosista y exacta, donde el acto amoroso reposa más en un efecto perlocucionario que denotativo, se vuelve casi una acción, una caricia el poema. Entonces el verso como sombra, o leve vapor, o néctar, promesa y ofrenda, como el cuerpo se da, se entrega amoroso no para ser poseído: para ser recorrido. Para que el dolor pase sobre el río como una balsa vacía, se encarna en otro, o en otras palabras, para desconocerse a sí mismo, para alcanzar un destino de aire o de flor. Así la nuez se transforma en, o es, un ojo que duerme con su secreto, y por eso “soy del tamaño de lo que veo” y lo que se pide bajo la advocación es una lluvia de bienes, pero no para sí, sino para aquello que se ama. “Para que no caiga en pena mi alma” redobla la apuesta como la ira redobla los tambores. Porque el amor es como una planta de raíz muy hundida en la tierra, macro o microscópica lo invoca en todas las formas, yuxtaponiendo, hipérbolica en el afán amante de abarcarlo todo, de ser el mundo para la otra, sustantivos como quien apila o acomoda objetos preciosos en una mesa de luz o un dressoir: “untuosa y moteada, mi flor es la flor del pecado, estrella de mar, láser, mantis, fósil, rocalla”.

No hay tensión ni distorsión sino fluir, movimientos de río, como ese río que se canta en *ira*, metamorfosis, discurre, pasajes de un enunciado a otro, de un reino a otro, de una intensidad a otra. Imagen del río: transcurso, reflejo como ilusión, también refresco, también ofrenda. Porque “es inútil aferrarse el mundo no te pertenece pero recibís en tu lecho las flores con el candor de una niña, y las llevás en tu cabellera como una amazona”.

Como entre paréntesis, o en voz baja, no deja de anunciarse el temor (temo que todo desaparezca), pero también la certeza se celebra, aunque sea la certeza de la propia desaparición: “pero cuando me vaya, se quedará el río”, y se celebra porque “amo por sobre todas las cosas lo que no comprendo”. Lo que persiste, entonces, es el rumor, rumor de cambio, que como el caudal del río, violento y furioso, o suave y delicado, puede ser sutil, y es siempre potente, en su mansedumbre misma, en su dialéctica entre libertad y renuncia, que avanza, como el verso, y retrocede como el verso, que es pena y consuelo, que no tiene ninguna forma, como la luz o el aire, y por eso mismo puede tenerlas a todas.

La voz entonces, obsesiva y estallante como fuegos artificiales pero sin sus estridencias, busca los mil equivalentes sofisticados que subtienden a la llaneza de la declaración amorosa (Te amo). Sabía de que siempre es más complejo que eso, de que lo que llamamos sentimiento tiene una vida sospechosa, un centro cambiante de fuego, aire o piedra, sabía de que los problemas de la navegación son la delicia del navegante, construye con oficio un cuerpo perfecto, la voz perfecta que sabe celebrar y despedirse, que, como la pequeña autómatas de Pizarnik que se canta y se encanta, se cuenta casos y cosas, ésta se consuela, se cura las heridas, se propone o se desea “dejar que durante el sueño vuelva a mí todo lo perdido”, se espía, en un diario sentimental, su propia vida, se desvanece o vuelve imperceptible, se ríe de sí, se maldice, se descubre en cada escena cotidiana (“maldita. maldita costumbre de irse por no decir me quedo”), se persigue, se obtiene fugazmente, presa en su forma, pero una presa que se obtiene sin sangre ni nada que lamentar.

O con palabras sencillas, con elementos reducidos al mínimo, se tiende en el poema como en un lecho para que de ahí surja la poesía con la textura del aire, del río o de la respiración, como esos ínfimos infinitos matices que se abarcan groseramente bajo la palabra “amor”, o deseo, o pena, ansiedad u olvido. Con elementos diminutos de herbario o insectario o de cuentos para niños lo que se escribe es el amor y su círculo perfecto de eterno retorno, siempre el mismo y siempre otro, en su fluencia, como de río o árbol, su fruto y su semilla: porque de ellos aprende su mansedumbre salvaje, su confianza en los ciclos, para no desesperar, para ser el fruto mismo, o el pájaro o la abeja, o mejor, la abeja y la flor, que saben construir, con paciencia y pasión, su propio nido, de ramitas, piedras y palabras (sonidos).

Conclusiones

Desde el cuerpo a cuerpo con la figura de la madre, de la lengua, estas poetas presentan una aparente simplicidad tensa, que en su misma brevedad delata la complejidad conceptual de la sintaxis y el sentido de unos versos precisos: es la complejidad de la superficie, de la pura cáscara que invita a explorar su revés. La superficie se sobrepasa por el ejercicio de una torsión: ternura e ironía, recuerdos de las tardes de la siesta en que una nena juega y se divierte, recuperación de un saber y un sabor de las conversaciones entre mujeres y sus tradiciones (artesanales y fuertemente simbólicas como el tejido del patchwork) pero sintetizadas en su mínimo formal, plástico y hasta pop; conscientes de su propio artificio y por lo tanto de su potencia.

Así, estas poéticas conquistan un espacio propio, juegan con nosotros, nos desestabilizan, como si no quisieran, y nos regalan su pequeña celebración, una celebración que por momentos duele y por momentos nos deja, asombrados, pensando las trampas del lenguaje, las trampas de los traspasos de la apariencia a la realidad, de la cáscara a su contenido, que es otra cáscara; las trampas de la literalidad, los ritmos fluctuantes de los versos y de los afectos y desafectos.

Los poemas nos invitan a reconocer el doblez del realismo y de la banalidad, lo falso de la vieja dicotomía entre poesía social y poesía lírica, que delimita dos zonas sobre las que se rescribe otra diferencia: la de género (los chicos escriben realismo crudo, las chicas miniaturas banales y pop). Esta diferencia de gender estaría subtendida por oposiciones de género: épica versus lírica, versos largos vs. versos cortos, exterior vs. interior, público vs. privado. Si en un principio se pensó la poesía de los 90 desde estas dicotomías estereotipadas, la novedad de las poéticas sobrepasa los estereotipos y permite ejercer una lectura también nueva: una lectura que, ni realista ni banal, descubre el tercer término no sintético entre las posturas forzadas a dibujarse en contraluz (Mallol 2002).

Es la lectura que ya había prefigurado Marina Mariasch con anterioridad a la publicación del artículo de Porrúa cuando decía: “Ya lo dije antes, lo dije antes en los márgenes de algún cuaderno, lo escribí. Esta cosa de ser mujer, venir a trabajar... ¿quién iba a querer ser mujer y escribir como las mujeres? ” (Job, XXX).

Los textos de Marina Mariasch y Roberta Iannamico ponen en escena justamente esta dualidad de lo monstruoso en la creación de una voz poética de un espesor nuevo y sorprendente por su ambivalencia, específicamente bajo la forma de la creación de un “yo” cuya ficcionalidad pone en primer lugar la tensión entre propiedad y ajenidad en relación con el lenguaje poético y el lirismo. Porque los poemas se despliegan tensando los puntos extremos entre las cosas, las ideas, los afectos, crean un intermedio en que los binarismos se exponen y se deshacen en una textura peculiar. Entre la infancia y la adultez, el cliché y el tabú, la ingenuidad y la impudicia, el juego y la poesía, proponen estéticas que dan cuenta de esta dualidad inherente a lo monstruoso.

Porque también en los textos de Mariasch y Iannamico: “el discurso de la subjetividad construido en la poesía contemporánea pone en escena este desplazamiento dialógico, la fuga hacia los márgenes de voces dispersas que volatilizan aquel sujeto unívoco y centrado de la tradición lírica moderna, acentuando sus máscaras e imposturas, sus silencios y fragmentaciones” (Scarano 1993: 177). Obligan así a repensar lo que aparecía como necesario: al mimar, en forma distanciada, los estereotipos, o al volverlos mínimos, minimales, se vuelven contradictorias de lo ya dicho e introducen, en la coherencia masiva de cierto orden, el desorden del detalle que con su fuerza entrópica llevan al lector/la lectora, al fin separado/a de sí mismo/a, de su visión de sí mismo a como ser trágico, a un lugar desde el cual sonreír y enternecerse de su propio espesor, al mismo tiempo que permiten pensar la distancia estética que media entre la afirmación de Diana Bellessi (1993): “Frankenstein es una mujer. Ese monstruo sensible, con el cuerpo fragmentado y sin destino, es la imagen que esta cultura se ha formado de la mujer” y la de Marina Mariasch: “Frankenstein es una niña completamente afectada en este traje de muñeca rusa”. (“Microscópica”, *coming attractions*).

Referencias

- Belloc, B. (1995). *sentimental journey*. Buenos Aires: La Rara Argentina.
- Belloc, B. (1997). *ambición de las flores*. Buenos Aires: tsé=tsé.
- Belloc, B. (1999). *ira*. Buenos Aires: Nusud.
- Booth, W C. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Ediciones. (1974)
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. (1972)
- Carrera, A. (2001). Selección y prólogo a *Monstruos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics*. Corneill: Ithac
- García H, D. y Prieto, M. (1998) “Boceto Nro. 2 para un de la poesía argentina actual”, en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires.
- Grupo M. (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Herrestein Smith, B. (1993). *On the margin of discourse*. Chicago: CH.U.P., 1977. Trad. en castellano Visor.
- Iannamico, R. (1998). *El zorro blanco, el zorro gris, el zorro colorado*. Bahía Blanca: Vox.

- Iannamico, R. (2000). *Mamushkas*. Bahía Blanca: Vox.
- Iannamico, R. (2001). *El collar de fideos*. Bahía Blanca: Vox.
- Irigaray, L. (1981). *Le corps- à-corps avec la mère*. Montréal : les éditions de la pleine lune.
- Lausberg, H. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Lippard, L. R. (1993). *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino. (1996).
- Mallol, A. (2002). "Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la 'poesía joven de los 90' en la Argentina". En: Pastormerlo, Sergio y Vázquez, María Celia. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Bs. As.: Eudeba.
- Mariasch, M. (1997). *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta.
- Mariasch, M. (2000). *Proyecto animal*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Mariasch, M. (2001). *XXX*. Buenos Aires: Siesta.
- Mariasch, M. (2005). *tigre y león*. Buenos Aires: Siesta.
- Porrúa, A M. (2002). "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías", en *Punto de vista* Nro. 72. Buenos Aires.
- Ragué Arias, M. J. (1973). *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores
- Reisz de Rivarola, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Scarano, L. (1993). "En torno al yo': el estatuto semiológico del sujeto en el discurso poético". En: *Escritura*, año XVIII, Nos. 35-36. Caracas, enero-diciembre.
- Scarano, L. (1994). *La voz diseminada*. Bs. As.: Biblos.
- Scarano, L. (2000). *Los lugares de la voz*. Mar del Plata: Editorial Melusina.
- Wajszczuk, A. (1999). *trópico trip*. Buenos Aires: Deldiego.

CAPITULO 5

Estéticas pop

La belleza de lo efímero

Hay una vertiente poética de los 90 que despliega la estética pop. Los nombres más destacados en ese marco son los de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriel Bejerman, quienes constituyeron *Belleza y Felicidad*, espacio de arte y pequeña editorial, y Romina Freschi y Karina Macció, quienes lideraron el ciclo, sitio y publicaciones *Zapatos Rojos*.

Estas poetas que por lo general acompañaban sus lecturas de performances: asunción de un personaje, modulaciones diversas de la voz, uso de pelucas y disfraces, música, dibujos, en la presentación de los poemas, una puesta en escena de un personaje ingenuo, hasta que finalmente, lo pop femenino banal terminó por confluír, como la contracara femenina, con la explosión de violencia masculina, como dos estereotipos sociales extremos mimados por los productos culturales.

Algunas de las características de estos textos, su inmediatez lingüística, representacional, su capacidad de hacer contacto con un receptor, su facilidad de circulación, su seguro efecto de shock obtenible aún desde, no ya la primera lectura sino el primer *golpe de ojo*, su facilidad de *lectura* o *comprensión* sin poseer un capital simbólico importante (si permiten una segunda lectura, un juego en el interior de la tradición, se trata siempre de una lectura de segundo grado, cuya ausencia no impide que el poema logre todos los efectos de primer grado antes mencionados en ausencia de esta segunda instancia) les facilitaron un éxito rápido en los formatos electrónicos y masivos, una receptividad acelerada, y también, por supuesto, en un nuevo modo de lectura, una lectura no concentrada, que hace de la pobreza de elementos o de la inmediatez de la percepción un valor, y éste es un punto de vista desde el cual se vuelve interesante indagarlos.

Velocidad y consumo

En un artículo aparecido en la revista *Viva* (Domingo 2006 : 37), Beatriz Sarlo describía algunas de las particularidades de la navegación on-line, y advertía acerca de la velocidad de esa navegación.

Lo que se hace habitualmente con las páginas de Internet está tan alejado en el tiempo como en el estilo de la lectura intensa del pasado, pero también es diferente de la lectura extensiva de los siglos modernos. La palabra navegación que se usa en castellano no es tan apropiada como la palabra inglesa surf, que se usa para la acción de deslizarse sobre las olas y que también significa espuma. Si algo caracteriza el surf es el deslizamiento a una velocidad que es la que mandan las olas y la inmaterial ligereza de la espuma. (...) Algo de eso nos sucede a los navegantes de Internet, dominados por la tentación de pasar de un enlace a otro, de abandonar una pantalla, como si fuera un momento de la ola, para deslizarnos hacia la pantalla que se construirá enseguida, y de allí a la siguiente, como si la ley de la lectura fuera una ley de pasaje que prohibiera persistir en un mismo lugar.

Velocidad de la lectura que es un dato a tener en cuenta en su doble dimensión, en primer lugar porque nos implica en tanto lectores de páginas web, en la medida en que la oferta de poesía por Internet no ha dejado de crecer, desde el envío del poema del día, que muchas veces no hacía sino atascar nuestra casilla de correo (y recurriamos a él, más que para leer el poema, para ver *a quién publicaron hoy*) a revistas web, como la *Vox Virtual*, que contenía poemas, reseñas y comentarios, hasta entrevistas, pasando por otras que buscábamos por Internet o que llegaban como correo muchas veces indeseado. En tal caso, la velocidad de lectura crece casi exponencialmente hasta el punto de no poder considerarse ya casi una lectura.

Es probable que este “modo de leer” o “velocidad de lectura” se haya ido propagando paulatinamente a otros formatos, hasta convertir a la lectura en un modo de deslizarse sin comprometerse demasiado con lo que se lee, y este modo de lectura que podría tanto desplegar nuevas cualidades intelectuales, perceptivas y hasta cognitivas en el lector, como hacerle perder las antiguas. A este respecto, muchas de las categorías que Benjamin (1936) desarrolló referidas a la obra de arte, afectan sin más a este nuevo modo de leer: la pérdida de la recepción aurática o cultural de la obra literaria, la poesía en nuestro caso, que suponía unos tiempos de lectura determinados, una actitud de recogimiento (contemplativa) y una posibilidad de relectura infinita.

Si en aquel momento se podía hacer una comparación entre el lienzo y el cine, de la cual se desprendía que mientras el lienzo invitaba a la contemplación, y ante él podía uno abandonarse al fluir de las asociaciones de ideas, no era posible tener esa actitud ante un plano cinematográfico porque apenas se lo ha registrado con los ojos ya ha cambiado y el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas, lo mismo puede decirse hoy de las diferencias a establecer en primera instancia entre una lectura de un libro y la de una página electrónica. Por otra parte las nuevas técnicas no sólo reprimen el valor cultural porque ponen al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye o presupone atención alguna. Así, el público es un examinador no experto que se dispersa.

Si quien se recogía ante una obra de arte se sumergía en ella, por el contrario la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística y está más cercana a una recepción táctil que viene por la vía de la costumbre. Por eso en su afán des-sacralizador las vanguardias hicieron uso y abuso del efecto de shock (Bürger 1987). Utilizaron el escándalo como centro de la estética y de ese modo lograron que ante las obras del surrealismo y el dadaísmo fuera imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio. Lo que se consigue así es una destrucción sin miramientos del aura al proponer obras que exhiben su inutilidad como objetos de la inmersión contemplativa.

Hay una lectura afín a este pensamiento en un artículo de Ana Mazzoni y Damián Selci (2006). Allí, en una serie de pasajes demasiado rápidos y que merecerían mayor atención, Selci y Mazzoni llegan de las ediciones alternativas de pequeñas editoriales, sin tener en cuenta los formatos electrónicos, a una estética de lo trash.

En primer lugar hay que señalar que no hacen diferencia entre los libros de *Siesta*, libros de formato pequeñísimo pero de alta calidad, cosidos, con lomo, y hechos por serigrafías, con tapas de cartulina, y tiradas que van de los 300 a los 1000 ejemplares, o los de *Tsé-Tsé*, de las fotocopias borroneadas y casi ilegibles de *Belleza y Felicidad*, ni de esos extraños, como los llamó Aira, souvenirs de la pobreza que son los libritos de *Eloísa Cartonera*, o de las impresiones láser, de tirada casual e incierta, sin lomo, de *Ediciones del Diego*. Tampoco se ocupan de la edición digital. La hipótesis es curiosa; dicen:

Porque si hay algo de veras nuevo en esta literatura es el *soporte* en el cual se nos aparece. Lo primero que nos llama la atención de esta poesía no es el modo en que está escrita sino la materialidad del objeto-libro que la sostiene. Diseños curiosos, formatos bastante alejados de los de los libros “comunes”... todas cosas que nos hacen preguntarnos “pero esto, ¿qué es?”. Ese sentimiento de sorpresa es el modo en que lo “nuevo”, lo distintivo de la poesía actual, se nos aparece por primera vez. Y debemos prestarle especial atención. El diseño de los libros de la poesía actual constituye la primera y fundamental mediación que el crítico deberá tener en cuenta. Por así decir, primero tendrá que *ver* y sólo después leer (260).

El predominio del diseño es entonces aquello que marca la “novedad” de esta poesía. Ediciones marcadas por su precariedad, y, precariedad que se multiplica en el caso de la comunicación electrónica, y que llevan a la poesía y a las poéticas a correr ciertos riesgos. Riesgos que entrañan, o en realidad son el resultado, de una cualquierización del poeta y del libro: cualquiera puede escribir poesía, cualquier cosa es un libro. Si se pueden “editar” los propios poemas como fotocopias abrochadas, entonces se puede ser un escritor-editor que tiene un libro editado, ni qué decir si sólo basta con abrirse un blog o con “editar” poesía en la web o enviar una “revista” por correo electrónico. Esta sería la condición de posibilidad y a la vez la marca distintiva de la poesía de los 90, según Selci y Mazzoni.

Eso podría explicar también por qué fueron rápidamente acogidas por los medios de comunicación y por algunos críticos académicos las poéticas próximas al realismo. Al poner el foco

de observación en las mucosas del cuerpo, la miseria de una pieza de pensión o las marcas y las caras de la tele, hay un rápido efecto de shock o de novedad, a la vez que se mantiene la ilusión de que la literatura toca lo real, o tal vez de que se une el arte a la vida, o de que la poesía puede ser hecha por todos y leída por todos, y de que el escritor cumple aún con algún rol socialmente relevante. Sin embargo, a veinte años del relativo éxito de estas poéticas, hacen falta más notas a pie para explicar quiénes fueron Graciela Fernández Meijide o Chacho Alvarez o Ruth Infarinato que para delimitar una referencia a un cuadro de Bacon o a la música de Cage o a un poema de Artaud. Y si, como lee Delfina Muschietti (1998), “desde la matriz tecno, parece, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez”, hay que pensar qué otras operaciones textuales pueden leerse tras los gestos ‘evidentemente realistas’ y deliberadamente ‘ordinarios’ o pop de las escrituras de estos poetas.

Concluye Sarlo su artículo: “cuando se navega en Internet se guarda en la computadora cualquier página por la que se ha pasado buscando algo. Después, la experiencia muestra que la mitad de esas páginas no sirvieron para nada”.

Y afirman Selci y Mazzoni:

Todo el tiempo los libros están por romperse. Eloísa Cartonera se las ingenia para que manipulemos el cartón como si fuera porcelana china, tal es nuestro temor a romperlo. Esta fragilidad, desde ya, condiciona nuestra lectura, y estaría mal reducirla a una cuestión contingente. ¿Por qué? Porque de cierto modo todos estos libros de que hablamos deben ser manipulados con cuidado: no se los puede doblar sin temor a quebrarlos, no se los puede guardar sin el riesgo de perderlos, o confundirlos con papeles sin importancia (262).

Pero, ¿y si no quieren parecer o ser sino papeles descuidados o sin importancia? De lo trash como materia al trash como formato, apoteosis pop de lo efímero, poesía vuelta papeles sin importancia, como Fernanda Laguna, sentándose con aire inocente y declarando: “voy a leer el poema que escribí esta tarde”, a los ilegibles *libros* de *Belleza y Felicidad*, la fragilidad de la poesía puesta en acto, se ha recorrido un camino: provocador y divertido, en la estela de las vanguardias, parece destinado a agotarse en su propio gesto, en la medida en que posee un único significado: la vacuidad del gesto mismo (lo que quiere decir: aceptación del fracaso de las vanguardias, imposibilidad de relacionar al arte con la vida, falta de función del artista en la sociedad, falta de función social y aún humana de la poesía).

La pobreza de la representación, en muchos casos, parece traer aparejada un empobrecimiento de la poesía, a menos que se hagan esfuerzos teóricos por rescatar esa puesta a mínimo de lo poético como valor con una re-inmersión de los textos en una tradición cultural y literaria, contexto en el cual es precisamente la falta de una responsabilidad moral, de una moral de la literatura, lo que constituye su marca diferencial y la distancia de poéticas de los sesenta o setenta, para ocupar ese lugar de la técnica que Benjamin le atribuía al cine cuando afirmaba: “Por virtud de su estructura la técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje

por así decirlo moral en que lo retuvo el dadaísmo” (1936, 52), de donde se sobrepasa la estética de lo trash hasta convertir a lo trash en una estética.

El texto entonces 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 se cruza con lo pop: en la presentación de *Plebella*, con las luces apagadas y bastante humo, ná kar Elliff-ce (seudónimo de Carlos Eliff) y Gabriela Béjerman, ¿leyendo, recitando, cantando? sus poemas junto con la ejecución de percusión y cuerdas, para pasar después a la aparición de Fernanda Laguna, o alguno de sus alter ego, vestida como en los cincuenta, para hacer también una *performance*. Porque caída la pregnancia del símbolo como modelo de lectura de “lo poético”, 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, donde lo plebeyo se confunde con lo bello y lo que surge no es sólo el kitsch, sino algo así como la culminación de lo efímero.

Zapatos Rojos

En Romina Freschi (1998) y Karina Maccio (1998) hay un juego con los íconos pop de la infancia, como las muñecas Sarah Kay, los chicles globo color rosado, y los videojuegos, pero hay también al mismo tiempo una sensación de ahogo y aislamiento, en los espacios cerrados y hasta asfixiantes transitados por sus casi-niñas. Si por momentos el aislamiento parece voluntario (“Me hago un caracol, me guardo cuando quiero”. Freschi) como un modo de autoprotegerse contra las agresiones del mundo exterior, en otros momentos, como en el caso de la posesión de la figurita de Sarah Kay, coexisten la imposibilidad de guardarla con la de deshacerse de ella en tanto reliquia-recuerdo de la infancia. Una infancia que se sabe ya perdida pero que no quiere perderse del todo y que, en Freschi, ve el mundo entero como un juego de video, en el que no hay malos tan malos ni buenos tan buenos, sólo una guerra de colores que, como el mercado, lo atraviesa todo con sus antagonismos un poco falsos.

Y la infancia tiene, también aquí, una doble valencia: del lado de la niña buena, lo que se oye es el imperativo de no desear, es decir de no tener una voz y un cuerpo propios, no drenar, cerrarse, y que los agujeros del cuerpo dejen de irradiar. Por otro lado, por su capacidad de

albergar la fantasía y el juego, es una posibilidad de recuperar ciertos elementos valiosos de la infancia, como la ternura y una crueldad sin culpa (MI CHICA BLUE ESTA TRISTE./ DICE QUE ESTA GORDA/ Y DICE QUE ESTA FEA/ LLORA MUCHO, MIENTRAS/ MIRA REVISTAS DE MODA Y/ SE COMPRA TODAS LAS BARBIEADES DE BARBIE/ MEJOR, SOS DEFORME... -LE DIJE YO. Freschi 1998: 7). Adquieren todo su valor, de la mano de los cambios corporales, como cortarse el pelo o hacerse un tatuaje, los ropajes, el anonimato de la identidad masiva de las mujeres que se visten todas a la moda, o los lápices de labios y otros productos de maquillaje que sostiene el semblante, y que permiten soñar con la felicidad fácil, y al parecer al alcance de la mano, que brinda la publicidad. Esa mujer de la publicidad, mujer que representa la pasión y encarna el amor como valor, es una mujer pop, plenamente pop, no sólo por las superficies impolutas que exhibe en la perfección de su cuerpo casi descarnado, sino que lo que revela con toda su fuerza es que ser mujer es una manera de producirse como mujer, de presentarse y re-presentarse como mujer. Así, la mujer, que, en tanto tal, no existe (Lacan 1994), se hace un cuerpo.

Si bien esto podría considerarse en principio sólo desde el lado de la falta, de la falla, es también un disparador de posibilidades: construirse un cuerpo a medida de cada ocasión, con sus atuendos, sus colores, sus fragancias, su personaje fantástico, que completen esa nada (esa falta en ser constitutiva del ser hablante) que hay por debajo del vestido. Por eso dice también, "No tengas miedo. No soy frágil" (Macció 1998:36). Capacidad taumática de la mujer de ser siempre otra que ella misma, capacidad que la publicidad explotaba como estrategia de marketing (verse siempre distinta, verse otra o volverse otra en cada cambio, más bella, más perfecta, más aceptable) adoptada ahora, con una valencia contraria, por la poesía pop: hacerse la otra o jugar a ser otra. Las pre teens y las teen agers de Karina Maccio y Romina Freschi se prueban a sí mismas, se hacen y deshacen, circulando los discursos sociales como si circularan por su propia casa, porque de hecho los discursos de los medios masivos son ya la casa del lenguaje, esa misma que a la vez que nos constituye nos desposee, para construir allí, más que un territorio, un movimiento de territorializaciones y desterritorializaciones (Deleuze-Guattari 1994). Zonas donde construir casitas de muñecas, bordes en los cuales jugar a la pequeña equilibrista, para decir esporádica y fugazmente "yo", para inventar un mundo con otras reglas, en que lo que antes era percibido como límite o como carga (esos mandatos que lo social imprime sobre el cuerpo en su distribución de géneros, los modos de hacerse hombre y de hacerse mujer, con sus ritos, sus posibles e imposibles, sus prohibiciones y obligaciones) se revierta hacia su contrario: reglas que pueden circularse en uno u otro sentido, para crear historias imaginarias, en las que las protagonistas se divierten, se tocan entre sí, se enamoran, se pelean, escriben poesía o canciones, para volver a empezar.

En ese juego perpetuo no se desdeña tampoco hacerse cargo por momentos de la posibilidad del goce masoquista, lo que desde cierto punto de vista no deja de ser una conquista: superada la preocupación por decirse y mostrarse fuerte como mujer, por adueñarse de un deseo que le sería propio e inalienable, lo que hay ahora es una aceptación del goce de cada uno como despojado de todo valor social, en un contexto en que las premisas del feminismo apare-

cen parodiadas y consideradas como una perfección, un lujo exorbitante, en la medida en que proponían una mujer casi heroica (Braidotti 2000). Más reales en sus contradicciones, en sus deseos encontrados, pero sobre todo en este goce, que une inextricablemente el sufrimiento a su propio más allá, las chicas de Maccio y Freschi, como muchas de las de Laguna, Pavón y Bejerman, hacen de la risa su posibilidad de construir un mundo alternativo al mundo serio de la mujer idealizada pero también de la mujer feminista. Porque no quieren ser monstruos de la ingeniería intelectual, aisladas en la cama mientras su compañero al lado no la escucha, con su boca golosa, gozosa, perezosa, se internan en las relaciones homoeróticas, como una búsqueda de sí pero siempre como otra, para decir, entre el placer, la envidia y el dolor: “Me gustaría golpearla hasta robarle la herida orgásmica” (Maccio 1998: 47). Ahí el cuerpo propio, sin dejar de estar horadado por millones de agujeritos que son como ojos que la observan, no es tampoco el cuerpo despedazado o des-imaginarizado de cierta escritura de mujeres. “Llena aún de confusión”, lo que la voz busca en el poema es construir ese lugar desde el cual hablar “una lengua desnuda y niña/ incomprensible y bárbara” (Maccio 1998: 47) desde la cual exponer el cuerpo deseado, el cuerpo besado, “el cuerpo brillado” (Maccio 1998: 51).

Belleza y Felicidad

Quienes llegaron más lejos en la asunción de este tipo de poética fueron sin duda las promotoras del espacio *Belleza y Felicidad*, Fernanda Laguna (también artista plástica), Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman (también DJ Gaby). Desde sus primeras apariciones se mostraron con una estética provocativa que iba a contrapelo de lo que se consideraba, aún en los círculos más pequeños, poesía. Así, en el ciclo *La voz del erizo*, Fernanda Laguna se presentó a fines de los 90 leyendo un pequeño texto, casi con carácter de manifiesto, titulado “Por qué me gusta la poesía” y que contenía, entre otras, las siguientes declaraciones: “Quiero a la poesía porque es bella”, “Quiero a la poesía porque me gusta escribir versitos para regalárselos a mis amigas Gaby y Fer”, etcétera. El resultado obtenido en el auditorio fue de perplejidad, y la preguntaba que flotaba era: “¿esta chica es, o se hace?”. Construirían así uno de los modos más reconocidos de los 90, por medio del trabajo de una voz que, ubicado claramente en un registro pop que hace alusiones constantes a los estereotipos de la feminidad de los medios masivos de comunicación, desde las películas hollywoodenses de los años 50 a los despojados consejos sexuales de las revistas de actualidad para las teen agers²² o los libros de autoayuda²³, encuentra su lugar como poética específica, en la cual a veces el shock producido por el gesto provocativo dificulta leer otras operaciones.

²² Lippard (1993) habla de una actitud dura, realista y ajena al preciosismo y al refinamiento que fue muy propio de los años sesenta. La opción de una “cultura juvenil” (teenage culture) como tema contiene un elemento de hostilidad a los valores de su tiempo más bien que de complacencia para con ellos, y marca un nuevo apartamiento de los cauces artísticos del arte.

²³ De hecho Cecilia Pavón y Marina Mariasch han trabajado ocasionalmente como traductoras de este tipo de textos.

En este sentido, la reticencia estética que produjo en muchos críticos y poetas *Belleza y Felicidad* reproduce las mismas que produjo el pop art, por empezar aquella que Danto señala como la fundante de sus teorizaciones en torno a tal arte: "Tal como lo vi, la formulación de la pregunta es: ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante?" (Danto 2002).

Si hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales, el problema filosófico a partir del arte pop es, en primer lugar, para la crítica, explicar por qué son obras de arte. Sin embargo, a este nivel de la conciencia, el arte no carga con la responsabilidad de su propia definición filosófica. La de proveer el trasfondo teórico, si lo hubiere, es tarea de los críticos. En segundo lugar, significa que de ningún modo las obras de arte necesitan parecerlo, dado que una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte, pero no hay ninguna dirección histórica artística que el arte pueda tomar a partir de este punto, en la medida en que el arte contemporáneo se define por la coexistencia pacífica y no jerarquizada de lo radicalmente diverso. "El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores", dice Danto (2003).

Andy Warhol pensaba que en lugar de individuos forzados a "una particular, exclusiva esfera de actividad, cada uno se puede realizar en la rama que desee". Esto "hace posible para mí hacer una cosa hoy y otra mañana, pescar en la tarde, criar ganado en la noche, criticar después de la cena, tal como tengo en mente, sin llegar a ser cazador, pescador, pastor o crítico" (Ragué Arias 1973).

Fieles a la premisa de Warhol según la cual "¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo" (íd. ant.), el colectivo de *Belleza y Felicidad* fue a la vez galería de arte, centro cultural en que coexistían la literatura, las artes plásticas, la música electrónica, lugar de exposición y ventas, pequeña editorial, centro de una revista, lugar de encuentro. Polémico y divertido, ya que ésta última era una de sus bases fundamentales, su actividad fue un hito de los años en cuestión.

Profundamente consciente, desde su postura falsamente naíf, de lo que en las artes plásticas se llamó "el fin de los relatos legitimadores del arte" (Danto 2003) y de que históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical, y de que esto significaba que se debía revisar el modo en que la sociedad en su conjunto piensa el arte y lo frecuenta institucionalmente, el movimiento generó tanto adhesiones como rechazos. Como bien señalara Danto:

No es necesario decir que esto deja abiertas las opciones de la crítica. Esto no implica que todo el arte sea igual o indiferenciadamente bueno. Sólo significa que lo bueno y lo malo en materia de arte no tiene que ver con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto. Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos (Danto 2003).

Liberarse de estos conflictos consiste en el caso de *Belleza y Felicidad* en un trabajo de exposición de esta liberación: en apariciones que rozaban la performance el gesto era el de mostrarse siempre desenfadado y desentendido de los problemas de la cultura, presentar la imagen de alguien que escribe desde una tabula rasa, que no lee ni ha leído literatura, y cuyo tema de conversación para después de la presentación se reduce a los comentarios sociales sobre “el ambiente”. Es decir que a la buscada superficialidad de los textos se suma una actitud mantenida siempre en que “lo cultural” queda expulsado en tanto tal de los tópicos de la conversación para ser inevitablemente reemplazados por los de las novedades y los de las sociales. Este rechazo sostenido de los valores aceptados en torno a los acontecimientos literarios y a sus interpretaciones va de la mano de un rechazo generalizado por las figuras del sentido que son reemplazadas por la cháchara de la conversación, en los textos mismos.

Lo que puede apreciarse allí es una referencia casi constante a los subgéneros considerados femeninos, subgéneros de lo íntimo, como las conversaciones o cartas o charlas telefónicas o e-mails entre amigas, los diarios íntimos, los poemas sentimentales, con sus ideas y venidas, sus amores y sus pequeños rencores, sus reclamos, todos presentados como acriticamente, como las superficies brillantes del cuadro pop, con sus diálogos inconclusos o fragmentarios. Sin embargo, si se mira más de cerca, puede verse cómo, en muchas ocasiones, se inscribe sobre esa superficie, como una pequeña voz en otro tono, discordante, como los globos de diálogo enigmáticos pero potentes de las mujeres de Liechtenstein que horadan, con pequeños puntos de dolor, aún del dolor estereotipado de la mujer abandonada de la fotonovela o del fanzine tradicional, la superficie brillante de la copia.

En estas poetas las historias de amor nunca terminan de cerrar en el happy-ending, como tampoco las de amistad, y los gestos desafiantes caen en el vacío de su propio sinsentido, manifestando muchas veces que deben su desarrollo sólo al hecho de haber sido llevados adelante por la presión de la moda, del grupo social, de la bronca, del aburrimiento. No se trata en todos los casos del dolor, jamás expuesto de manera directa, porque muy lejos están del patetismo, sino muchas veces de su reverso sofisticado: de la indiferencia, de cierta capa de insensibilidad que recubre los decires y los hechos de toda una generación (la imposibilidad de lograr una relación con el otro y con las cosas). En este estado de suspensión entre el “yo” y el mundo, en el que ninguno de los dos encuentra su lugar, flotan las voces buscando algo, o torneando el vacío, ante un mundo sin respuestas, o siniestro, siempre despojado (a pesar de la superpoblación de objetos de mercado y gadgets), siempre en soledad, si no fuera por esa identificación primaria que liga entre sí a los representantes de los teen agers, esa edad indefinida y exaltada por antonomasia por el mercado y por su voz duplicada en estas poetas (que para ese entonces ya la habían superado), para volver a dejarlos solos a la primera caída de lo imaginario por su misma inconsistencia que no anuda en ningún real ni en ningún simbólico. Entonces, por este lado, a pesar, o tal vez gracias, a la profusión de objetos, nos encontramos con la misma pobreza que en el caso del hiperrealismo, sólo que algo más sofisticada ya que no se trata de una pobreza material sino de una pobreza de los afectos, de las percepciones, y,

por supuesto, de los conceptos, que condenan al sujeto a una ajenidad radical con respecto al mundo y a lo que él mismo experimenta en tanto sujeto.

Hay además una separación clara de la etapa medianamente “militante” del escribir como mujer en la Argentina, que caracterizó a la década anterior y en la que sobresalieron las figuras de Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María del Carmen Colombo, Irene Gruss, entre otras (Genovese 1998).

Allí, si aparecía el lugar, o aún, la posición de la mujer, solía haber cierto desgarró, o cierto rescate, en los que se dejaba leer como trasfondo la experiencia de un dolor aún no superado (con variantes que incluyen el humor, como en Rosenberg), la tensión entre los mandatos sociales y la constitución de una identidad de género y una voz propia, o, por el contrario, la construcción a conciencia de una voz “de mujer” que se distanciaba de los lugares en que es dicha por otros, pero siempre, una voz menor en su proceso de atrincherarse como tal o de hacerse mayor.

Aquí, por el contrario, lo que se encuentra en la mayoría de los casos es un desparpajo “post”: superado el momento de dolor o de desgarró (que no deja de estar presente de todos modos en ocasiones), 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 desdobla 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.

El semblante revela así su faz divertida, que tiene que ver con la ilusión del mercado, con ese vacío que se desea siempre recubierto de nuevos objetos y nuevas fantasías de consumo, pero también con la ilusión fantasmática del deseo, que, en tanto tal, permite o da lugar al juego de la vida, cuando no es su motor mismo.

De todos modos, así como Foster (1999) 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, la tensión no está ausente de estas escritoras si se las considera en toda su complejidad. Así, en el poema “Nacimiento de Uvana” de Gabriela Bejerman (1999) se da un contraste que permite diferenciar la profusión típicamente poética y de filiación neobarroca de la simple repetición mediática.

Fernanda Laguna (1999) ensaya una voz más lúdica todavía, en la medida en que encarna a la tilinga de zona norte, sólo preocupada por las fiestas, las conversaciones con sus amigas, las peleas con los novios, las relaciones sexuales con ellas y ellos, la moda como guía indiscutible de la vida, o toma los estereotipos para extremarlos. En su texto “La ama de casa” lleva a la máxima exageración la satisfacción-insatisfacción del ama de casa obsesionada por la limpieza, obsesión que hace que encuentre en esa actividad su tormento y su goce. Cecilia Pavón construye la voz más típicamente adolescente, en la asunción de una posición inestable que va de la euforia a la depresión y que, en ningún momento, encuentra una zona de confort donde alojarse.

Para Fernanda Laguna el estereotipo del ama de casa es, a la vez que objeto de burla, en tanto sujeto a una obsesión irrisoria, destacada por el uso burlón de la rima fácil (que une “casa” a “tazas”, “camas”, “mesada”, “cucarachas”), la posibilidad de una redención por medio de una superación: comienza con la comprobación de que la ama (sic), más que ama era una esclava; pasa después por la repetición del adjetivo “cansada” que adquiere casi un valor existencial (dos veces en las dos primeras estrofas); luego procede a la animización siniestra de la casa como un poder del mal que adrede ensucia lo que la mujer intenta limpiar día y noche; finalmente la ama de casa echa a su familia para poder poner fin a una tarea por definición interminable. El rodeo de lo siniestro tiene aquí un doble efecto, el de la irrisión ya señalada, al que se suma un procedimiento de extrañamiento de la situación descripta. De este modo anima a realizar una reflexión más general según la cual la casa se convierte en el mundo, un mundo abandonado de la mano de Dios. Hacia el final dice:

este es un cuento muy antiguo
y Dios es la encarnación
de lo viejo,
es el tiempo que todo lo ensucia,
es la muerte de las estrellas.

para concluir:

El mundo es una casa
de objetos rotos,
las cosas se caen,
las llaves se pierden,
las personas se mueren,
la comida se pudre.

¡Frota la reina de la creación
cada día las calles,
embellece el jardín
y entierra los muertos!

No se trata de una reivindicación de tipo feminista militante de los quehaceres de la mujer, en la medida en que el comienzo no permite afirmarlo así, como tampoco la tabula rasa en que elementos de diferente orden aparecen nivelados por el paralelismo sintáctico, también exagerado en la repetición del recurso; pero el cambio de tono impuesto por el abandono de la rima permite efectuar ese recorrido en que la ridiculez de las primeras escenas se trasciende a sí misma para dar paso a algo que es de un orden diferente. De todos modos, esta “reflexión”, si puede llamársela así, es más del tipo de una comprobación física, o fáctica, que “metafísica”: hay una clara resistencia a la interpretación, filosófica, sociológica o de otro tipo, como si sólo fuera cuestión en el poema de dar cuenta de un trayecto imaginario e imaginativo y de una constatación de hechos que remite a la ruina de la contemporaneidad, un modo de remisión

que si bien borra toda huella de erudición, permite leer el conocimiento que la autora tiene de los debates estéticos y filosóficos que le son contemporáneos. En este contexto el procedimiento no hace más que subrayar su eficacia como tal: escribir como si no se supiera, nada, sobre todo como si no se supiera escribir, escribir como si se tratara de alguien que está hablando en una conversación informal, o como una quinceañera que anota cosas en un diario (“Me gustaría ser escritora”, va a escribir Pavón (2004) en uno de sus libros, dando por sentado que no lo es, o coqueteando con esa posibilidad o autorizando esa lectura, que ha sido sostenida, como se ha dicho, consecuentemente por estas escritoras en sus imágenes sociales).

A pesar de que uno de sus textos se titula *Un hotel con mi nombre* hay en Pavón (2001) toda una problemática del alojamiento en tanto tal que llega a lo existencial: no hay casa, no hay ciudad, no hay lengua, en la que pueda instalarse; y es recurrente en su poesía la alusión a estas cuestiones, sobre todo en la figura de aquella que va a las fiestas pero no puede bailar, no puede integrarse, no puede ser como los otros. En otro poema la imagen es la de un aislamiento generalizado: todos están aislados y nadie baila con otro (34).

Los poemas muestran por momentos el vacío de esta mascarada: hay un personaje que hace lo que se supone que debe hacer, pero sus actividades resultan fallidas por su torpeza, a la vez que no alcanzan a cerrar un sentido. Por eso la figura es sobre todo la de la errante: merodea por las ciudades, se sustenta en la relación efímera de las comunicaciones virtuales, hasta que es puesto en entredicho el valor mismo de la poesía en tanto tal

¿por qué valen tan poco mis palabras?
quisiera que valieran oro
pero son gratis como la respiración. (Pavón 2002)

Lo que queda entonces es la superficie del lenguaje y el lenguaje como superficie. La superficie es, en el texto de Pavón, lo que el mercado pretende vender como felicidad, pero esta superficie también, por su misma falsedad, contiene su momento de verdad: por detrás dice, siempre, que la felicidad es tan efímera como la moda, como la mercancía, que el acontecimiento se sitúa siempre en el porvenir, en lo que está por ... porque el mercado explota la lógica de deslizamiento del deseo, su mecanismo de permanente itinerancia, su errancia: el amante más perfecto es el que todavía no llegó o es aquél del que hay necesariamente que separarse. Esta lógica se extrema cuando no se sabe quién es yo ni quién es el otro en realidad, cuando no se tiene ni la certeza del amor de los animales (Pavón 2001). Entonces ella está preocupada por los objetos; enfrentada a lo inconmensurable de la soledad existencial (ser en sí, ser para sí pero sin saber quién es “yo” en realidad), nacida, como todos, como nadie, para ser amada y defendida, pero sin ser amada ni defendida, tiene que amarse y defenderse sola.

Y sus herramientas son ilusorias: las pastillas para dormir que curan de lo efímero del amor, los discos, las películas de Hollywood con sus finales felices, que permiten “extraer emociones grandes de días comunes” (Pavón 2002); en ese contexto la poesía juega su rol como un juego de superficie sin consecuencias y sin compromiso: escribir poesía como se escribe un mensaje electrónico, como se habla en una conversación telefónica. Al mismo tiempo que se juega el

juego de la no literaridad de lo que se dice a expensas de un exceso de literalidad, puede verse sin dificultad una lección bien aprendida del neobarroco: no se trata sólo de la profusión de lo sexual, sino sobre todo de la falta o de la hiancia, una profusión de la ausencia o del agujero constitutivo de la existencia y del psiquismo en cuanto tales, allí donde el vacío dejado por el objeto desaparecido que nunca estuvo allí no puede completarse, no puede rellenarse nunca, sino tan sólo ser velado temporariamente por juegos de prestidigitación verbales (Lacan IX), por la sensualidad del material fónico, por la risa que hace estallar el sentido en sinsentido, por el ingenio de lo paradójal contenido en las palabras mismas, repetidas y variadas, vaciadas de su sentido y reconstituidas como otras. Por eso son características de este grupo las “faltas de ortografía” y las experimentaciones tipográficas y en los modos de aparición de las palabras (por ejemplo Maccio escribe “acarisiadas” (1998), lo que remite a caricia y a irisada) así como las experimentaciones en la dicción de los poemas en las apariciones públicas.

También hay un uso repetido de los signos de exclamación, elementos como tachaduras del texto, dibujitos, sobre todo en *Ceci y Fer*, que se presenta como una especie de diario íntimo de a dos, o de a tres, porque aparece un tercer personaje, que es Timo Berger, un poeta alemán que escribe en español. El texto se define a sí mismo como “una mezcla de bodrio e intimidad y vida. Pura vida con un poco de arte” (Pavón 2002). Desde el subtítulo, “Poeta y revolucionaria”, va a ser notoria una actitud burlona con respecto a muchos de los mitos del siglo XX, a los mitos de la poesía misma: la idea de que la poesía debe ser revolucionaria, la utopía vanguardista de unir la vida al arte (que aquí aparece como una explotación del tono y los subgéneros de lo íntimo, bajo la forma de un intercambio de cartitas entre amigas con una tercera en discordia, o un chat con Timo, o en la mimesis del habla adolescente, auto-contradictoria, con errores de sintaxis, con la entronización de ciertos idiolectos, con la presencia de los ídolos pop, con sus reclamos, pero basada a su vez en lo retro de feria americana). Ídolos y mitos del siglo XX comercializados o desgastados que no dejan lugar a nada más que el patchwork del que va caminando por una gran ciudad o más de una (también se menciona Berlín) pero sin llegar a habitar ninguna, o tal vez todas contenidas en el vacío de una mente que gira sin rumbo fijo, en la medida en que “tu ciudad es tu mente” (Pavón 2004), y entonces la poesía más urbana y cosmopolita es también la más íntima y viceversa.

El mismo papel juegan las remisiones internas constantes de uno a otro entre los miembros del grupo, los sintagmas que remiten a los discursos teóricos pero que aparecen fragmentariamente, a nivel de superficie, como restos de un naufragio discursivo en que cualquier frase tiene de hecho el mismo valor que otra (“vivimos del lado salvaje del capitalismo” 2002), que, frente a la sensación de ser un puzzle abandonado (2004), o a alguien que encuentra cumplida su utopía libertaria en un paseo en bicicleta (2004), puede proponer sólo una utopía totalitaria en la que sería cambiada la cumbia villera, con toda su carga de violencia, por la música electrónica, “una utopía totalitaria pero pacifista” (2002).

La poeta entonces es alguien sin nada que hacer, en busca de heroína y amor, pero que a la vez camina descalza y se lastima los pies con las astillas del piso. Ambivalencia entre el gesto y el cuerpo, el semblante imaginario y lo real, que aparece en repetidas ocasiones bajo la forma de

lo siniestro, la única salida para este estado de estupor, estupefaciente, parece ser la violencia, “quiero más de tus manos duras, quiero más alcohol y más drogas” (2002:35) en que la vida hardcore aparece como un sucedáneo de la falta de realidad de la vida cotidiana, porque en ella ya no hay verdaderas emociones, verdaderas historias, sino manchas: eso enigmático que interpela al sujeto sin que éste pueda saber qué se espera de él. A veces colocada directamente del lado de la desesperanza o la falta de salida, por ejemplo cuando dice: “siempre se puede recomenzar/ nunca se puede recomenzar” (2002) o “no pienses que la belleza de la música va a salvarte” (2002), porque no hay “nadie en quien confiar/ no tengo descanso/ estoy siempre enojada/ y ancestralmente triste” (2001), en una posición que demarca la depresión y el spleen como estados característicos de la juventud de fines del siglo XX, han sido de todos modos destituidos definitivamente el gesto solemne y trágico, y la escritura y la lectura no tienden hacia el *pathos* sino hacia la irrisión, una burla vuelta contra el yo poético mismo que, también destituido, desprestigiado, no consigue, a pesar de sus esfuerzos, escapar de la embriaguez que constituyen los discursos de los otros, sino para hacer de ellos un collage ideológico, semántico, sonoro, una musiquita insistente que hace como que es la vida pero que, en el fondo, no opera sino como velo que hace escapar lo mejor de ella, ese lugar donde, en lugar de la poesía, existiría la verdad, ese lugar que, como reúne la belleza y la felicidad, se sabe, no existe.

Conclusiones

Si la adscripción de estas poéticas al arte pop es indiscutible comparten también algunos de los presupuestos más radicales del minimalismo, en la medida en que para la teoría moderna del arte la falta de manipulación artística del material, de sintaxis, la carencia de contenido y el efectivismo, percibidas en el minimalismo, atacan al centro mismo de la obra de arte y convierten a sus obras en mero pseudo-arte. En el mismo sentido, la relevancia creciente de las condiciones de exposición, de la instalación, "la puesta en escena", su dependencia del espacio y de la institución, se perciben como pruebas evidentes de la exterioridad del arte de la llamada posvanguardia, del carácter aparente de su artísticidad (Lippard 1993).

Los artistas posvanguardistas rechazan nociones básicas de la estética idealista y de la concepción moderna del significado y la intención. Pero si para ciertas estéticas, entendidas como una crítica de la noción cartesiana de mente y de la noción de significado como contenido interno y privado que un artista expresa en su obra (en el que el yo del artista, sus experiencias, intuiciones, deseos, creencias, que son privados y accesibles directamente sólo para él, son expresadas y comunicadas a los demás a través del gesto artístico), proponen la austeridad y la distancia, estas poetas proponen su contrario: la exposición del recurso, su *reductio ad absurdum* por la exageración, a los fines de lograr el mismo efecto. Si no hay más que superficie, juegos de máscaras y disfraces, debajo de los cuales sólo ocasionalmente y como por un agujero indeseado aparece con su pregnancia lo real, no existe interioridad alguna que pueda manifestarse. Lo interior es lo exterior y viceversa (Lippard 1993 dice « El pop art va instantánea-

mente al grano, es extravertido, no introvertido”); sólo se piensa en términos de videojuegos, de decires de las divas de la música pop, o de los artistas comerciales, y la mente no es más que un patchwork de los discursos sociales. No hay nada que decir de sí, no hay correlato para expresión alguna porque no hay expresión: hay un despliegue espectacularizado de esas superficies que suponen un trabajo extremo de despersonalización del arte.

Como lo decía Swenson (Lippard 1993), para definir al pop art:

Éste es el más común de los lugares, la más común de las respuestas prefabricadas, y con ello tendremos que enfrentarnos si queremos llegar a comprender algo de las nuevas posibilidades que nos brinda este nuevo mundo valiente y que no ha perdido por completo la esperanza.

Frente al cartesianismo, entender la naturaleza pública del significado implica considerar que el significado se construye en la interacción comunicativa, que sólo se da sentido a la propia experiencia cuando es reconocida en los demás y por los demás en nosotros, pero a la vez esa publicidad y esa anonimidad juegan a alienar lo más subjetivo de la experiencia. Estas poéticas entonces insisten en dar lugar a la profusión del comentario, la representación y la referencia, que por su misma repetición resulta así fallida, y construye un espacio desacralizado, no artístico. En él se muestra el itinerario en las huellas que el proceso productivo ha dejado en la superficie del objeto, en el objeto, donde surge un sentido que recupera experiencias de reconocimiento y familiaridad. Se realiza así un arte que no parece arte, poemas que no son “poéticos”, libros que no son libros sino fotocopias borrosas abrochadas, y se producen objetos artísticos con la apariencia de objetos normales y corrientes, poemas que sólo semejan extractos de los discursos sociales más comunes.

La dificultad del asunto estriba en que, sin embargo, de algún modo, el objeto debe ser artístico, tener valor en sí mismo, llamar al menos la atención sobre sí mismo, sin recurrir a propiedades tradicionalmente artísticas. El objeto tampoco puede ser útil, porque sería un objeto cotidiano, ni fabricado artesanalmente o con maestría, propiedades peligrosamente ligadas a lo artístico. La obra de arte es un objeto con apariencia banal, pero que no sirve para nada, que no pertenecen al mundo de alta cultura, al arte elevado, no se deja impactar por su gravedad y presunta seriedad y desprecia la alta cultura.

En el caso de la poesía se procede liberando al lector de las exigencias interpretativas de la vanguardia y se le ofrece una claridad aparente, al menos en el nivel perceptivo. También se beneficia al público de la aparente sencillez de sus objetos, fáciles de reconocer y de alojar un factor de identificación elemental. Por otra parte, del lado de la crítica, juega a superar la amenaza de simpleza recurriendo a la teoría, así como al prestigio de figuras reconocidas, como Jacoby y Aira.

Lo que diferencia radicalmente al pop de cualquier poética conceptual es su falta de pretensión de representar una postura crítica²⁴, pero no deja de tener como trasfondo la memoria inolvidable del modernismo con su virulencia como ideal artístico. Sin embargo no hace un alegato contra él, sino que simplemente lo usa, sin hacerse cargo de la idea de que hay ciertas particularidades que deberían tener para ser obras de arte. Ve el presente y a él se dirige, como una revelación que no revela nada más que su propio estar en el mundo, en la medida en que parte integrante de este creciente énfasis en los aspectos no pintorescos y no asociativos de la materia prima comercial conlleva un desdén creciente por el sentimiento, e incluso por la sensibilidad, que, junto con el anecdotismo, constituía una de las bases de las llamadas escuelas humanistas: desde el realismo social de los años treinta hasta la actual figuración: "el gesto excesivo, descarado y optimista que, llevado al extremo, se convierte en parodia inconsciente de sí mismo, como el diseño de un Cadillac o el corte de un traje de moda eduardiana... El sentimentalismo forzado de las canciones de moda" (74), en suma, una expresión más sencilla, más agresiva, más ordenada y más "fresca".

Así, la poética pop como tal se compone de los emblemas de la cultura popular transfigurados en arte que debe parte de su popularidad al hecho de transfigurar las cosas o clases de cosas que son más significativas para la gente, elevándolas al estatus de temas de arte refinado, al mismo tiempo que crea una experiencia nueva o una renovada percepción de lo cotidiano al transfigurar en arte lo que todos conocemos: los objetos e iconos de una experiencia cultural común, el repertorio común de la mente colectiva en el momento actual de la historia²⁵ constituida por la cultura urbana de masas: películas, publicidad, ciencia-ficción, música pop. Porque como afirmaba Allen Jones:

No sentimos ese desagrado ante la cultura comercial común de los más intelectuales, sino que lo aceptamos como un hecho, lo discutimos en detalle, y lo consumimos con entusiasmo. Un resultado de nuestra discusión fue el concebir la cultura pop fuera del reino del "escapismo", del "puro entretenimiento", de la "relajación", y tratarlo con la seriedad del arte (Lippard 1993: 171).

²⁴ Lippard (1993: 27) dice: "El pop art se ha relacionado con la comunicación de masas de maneras más bien humorísticas, pero también con argumentos serios: se han hecho alusiones a los medios de comunicación de masas en relación con el pop art so pretexto de identificar por completo la fuente con su adaptación. Se da por supuesto que de esto se deduce que los artistas pop son idénticos a sus fuentes. Sin embargo, este argumento adolece de un doble fallo: primero, que la imagen, en el pop art, plantea cuando menos un contexto nuevo, diferencia que ya es de por sí bastante crucial; y, segundo, que los medios de comunicación de masas son más complejos y menos inertes de lo que presupone este punto de vista", y también: "el pop art ha planteado otras muy distintas, como: "¿hasta qué punto puede acercarse una obra de arte a su fuente sin perder su identidad?", o "¿cuántas clases de rótulos pueden llegar a ser simultáneamente una obra de arte?".

²⁵ Dice Danto: "Desde mi punto de vista el pop no fue sólo un movimiento que siguió a otro y fue reemplazado por otro. fue un momento cataclísmico que señaló profundos cambios políticos y sociales y que produjo profundas transformaciones filosóficas en el concepto del arte".

En *La actualidad de lo bello*, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1991), intenta explicar la pregnancia del concepto de lo bello en las obras de arte no sólo tradicionales sino también en las vanguardistas. Mucho de lo que allí dice no puede aplicarse ya sin más a las obras de arte de la llamada posvanguardia. Así sucede, por ejemplo, la idea de que en el caso del arte siempre nos encontramos con una tensión entre la pura aspectualidad de la visión y el significado que en la obra se deja adivinar y que se reconoce por la importancia que cada encuentro con la obra de arte tiene para el espectador, donde el significado funciona como un *plus* que se añade en la lectura simbólica y sólo por el cual llega la obra de arte a ser lo que es. A partir de las estéticas pop y minimal ese plus se ha convertido en una resta y, a veces, aún, en un resto, un desecho inactual.

Como no hay fiesta que se precie que carezca de víctimas propiciatorias, ofrendas lujosas entregadas al placer y la desaparición, este significado, que está conformado por lo comunicable y es lo que remite la obra y su recepción a una instancia comunitaria de celebración, a una fiesta, es lo que la estética posvanguardista sacrifica como gran víctima ritual en los altares de su propia fiesta. Fiesta sin trascendencia, escritura sin literatura (Kamenszain 2016), nueva ligazón con el mundo sin dogmas ni dioses, la fiesta en la que comparecen lo plebeyo y lo bello, (lo político, en suma) desacreditados imposibles de la Argentina contemporánea se dan cita en lo efímero: arte que niega lo eterno. Arte que niega el arte, arte de las circunstancias, que se reduce a su *mínimum*, cuando ya no sólo se sabe, como en la modernidad, que hay en la obra algo más que un significado experimentable de modo indeterminado como sentido, sino que además ese componente cae para dejar primar el otro (el que había destacado fervientemente la modernidad): el *factum* del uno particular como acontecimiento, para afirmar, humildemente, desesperanzado tal vez, lo que dice el verso de Rilke: “Esto se irguió una vez entre humanos” (*Elegía a Duino VII*). Lo que queda entonces, el resto, es esta facticidad como resistencia insuperable.

Referencias

- Bejerman, G. (1999). *Alga*. Buenos Aires: Siesta.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península.
- Danto, A. C. (2002) *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ediciones Paidós. (1981).
- Danto, A. C. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G y Guattari, F. (1994) *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Foster, H. (1999). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Freschi, R. (1998). *redondel*. Buenos Aires: Siesta.
- Freschi, R. (2000). *Estremezcales*. Buenos Aires: Tsé-Tsé.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

- Genovese, A. (1998). *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lacan, J. (1987). *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (1964).
- Lacan, J. (1994). *El Seminario 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Laguna, F. (1999). *Poesías. Triste*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Laguna, F. (1999). *la ama de casa*. Buenos Aires: Deldiego.
- Lippard, L. R. (1993). *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino. (1996)
- Macció, K. (1998) *PUPILAS estrelladas*. Buenos Aires: Siesta.
- Mazzoni, A y Selci., D. (2006). "Poesía actual y cualquierización". En: Fondebrider, J. (comp.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Muschiatti, D. (1998). "Tecnorama: la poesía de los 90", en *Radar Libros*, 18 de octubre.
- Pavón, C. (2001). *¿existe el amor a los animales?* Buenos Aires: Siesta.
- Pavón, C. (2001). *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Deldiego.
- Pavón, C. (2002). *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Pavón, C. (2004). *Caramelos de anís*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Ragué A, M. José. (1973). *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.

CAPITULO 6

Los que hablan en voz baja. Con pasos sigilosos

Alguna vez Arturo Carrera dijo que había dos tipos de poeta: los poetas del sigilo y los del espanto. Se refería a las poéticas que le eran contemporáneas, y es muy probable que pensara en una contraposición entre su propia poética y la de Néstor Perlongher. Alguna vez también se preguntó por las consecuencias que traía aparejadas la elección de un tipo u otro de poética: mayor o menor atención de la crítica, otros tiempos de lectura, otros modos, otras velocidades de las devoluciones. Esta distinción no deja de funcionar en distintos momentos de la poesía argentina al menos, porque contrapone una estética del efecto, a otra más recatada. Y las cuestiones planteadas por Carrera entonces se multiplican y reflejan. Si aplicáramos estas categorías a la bibliografía existente sobre la llamada poesía de los jóvenes de los 90, podríamos fácilmente reconocer estos dos modos. Si la estética del espanto, de los efectos, la que apunta al shock, o a la novedad, al uso de nuevos materiales, ha llamado reiteradamente la atención, no ha dejado de fluir, por detrás de ésta, otra poesía, una poesía que busca su decir en otros modos.

Dice el diccionario de la RAE en la entrada “sigilo” que sigilo es: 1. sello (utensilio para estampar en el papel los signos grabados que tiene); 2. impresión que queda estampada por él; 3. secreto que se guarda de una cosa o noticia; 4. silencio cauteloso. ¿Cuáles son entonces las poéticas que han sido desplegadas en un silencio cauteloso, y que, celosas del secreto de su oficio, ocultando su artificio, han tratado de dejar grabada su impresión en la lengua? ¿Poéticas de la resta, de la tachadura, del gesto comedido?

Se podrían leer, por ejemplo, poemas de Martín Rodríguez, o de Paula Jiménez, o de Carlos Battilana, o de Claudia Prado, por citar algunos. Poemas que impresionan y dejan una huella precisamente a causa de su sencillez. 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 *genus humile* dentro de los *genera elocutionis*²⁶, un

²⁶ Como sistematizaciones de lo aptum en orden a la elocutio se distinguen numerosos *genera elocutionis*. especialmente en orden al *ornatus* hay muchas posibilidades que se dividen de manera general en tres *genera*, que orden

género que se distingue por la escasez de ornato y cuyas virtudes son la *puritas*²⁷ y la *perspicuitas*²⁸). Entonces, esto está claro, nada de malas palabras chocantes en el poema²⁹, nada de intenciones claramente críticas o revisionistas en relación con una problemática social en el sentido más elemental del término, nada de épica ni de epopeya, ni siquiera la del antihéroe deprimido, nada de remisión como reflejo o refracción a una realidad entendida como esa inmediatez de noticia o de entretenimiento de medio masivo de comunicación, ni mención de personajes de la política o personajes del mundo literario, tampoco alusiones sexuales descarnadas.

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 privadas³⁰.

Por eso en estos poemas se rescatan escenas de la memoria (Sin embargo/ hay/ una especie de/ música de la memoria/ que resiste en su bruma". Carlos Battilana, "Estaciones", 2003. 16) o presentes de pura percepción ("...Veo/ por pequeños orificios/ retazos de la ciudad". Carlos Battilana, "Colonia" 15), que atesoran y protegen (se protegen) ante lo inminente de la violencia en la inmanencia del poema. Porque cuando sólo se comprende lo que el ojo mira, los retazos de las historias, los fragmentos de escenas, que huyen de lo "real"³¹ en tanto dato, huyen hasta de la mera representación, y comparecen, entre azar y búsqueda, en la persecución de un sentido en el cuerpo del poema, donde "Por oscuro y claro/ por cierta clase de pavor/ trazo marcas/ hacia algún sitio/ sobre algún sitio" (Battilana 64). En el movimiento perpetuo del flujo, como en el fluir de las estaciones, de las edades, de la memoria, del sueño, el fluir de la identidad ensaya huellas, merodea en

clases de materias, de situaciones y distintos grados de ornatus: el gravis, el mediocris y el humiles. El genus humile tiene poco ornatus, y en poesía corresponde, supuestamente, a las églogas de Virgilio (Lausberg 1975: 236-237).

²⁷ La puritas es la corrección idiomática (es decir, en concordancia con el sistema del respectivo idioma, tanto en la elección léxica como a nivel sintáctico) del discurso. Su norma principal es el uso actual del lenguaje, el cual no es unitario por sí mismo, sino que muestra un décalage numérico, de estrato social y local-geográfico. Como uso idiomático determinante para la puritas vale ya el de la mayoría numérica, ya el de un estrato determinado de la sociedad, ya el de un nivel social concretamente localizado. Para la literatura y la poesía la tradición literaria origina un uso idiomático fijado por la escritura y diverso según los géneros literarios. Hay, pues, normas de la consuetudo que se cruzan con el actual uso oral del lenguaje. (Lausberg 1975: 66). Es justamente con estos bordes que juegan los poetas y entre quienes se juegan las diferencias en las distintas corrientes.

²⁸ La perspicuitas consiste en la comprensibilidad intelectual del discurso y es una condición fundamental del éxito del discurso y de su verosimilitud. Tiene dos esferas de realización: los pensamientos y la formulación lingüística. Id. ant. 75-76.

²⁹ O como lo ha expresado Guillermo Siles: la enfática operación de maldecir.

³⁰ Con ello no hacen sino seguir algunas de las líneas teóricas más importantes del siglo XX, hayan o no tenido acceso directo al material teórico filosófico, aunque en la mayoría de los casos, sí lo han tenido, especialmente por lo que respecta a los Estudios de género, por un lado, y a los llamados Estudios culturales, por el otro. En ambas corrientes uno de los ejes centrales de la conceptualización teórica pasa por pensar el modo en que se entrelazan lo público y lo privado, lo social y la subjetividad, pensamiento que, aunque no haya sido la línea principal, sobre todo de sus seguidores, se halla también en Freud y en Lacan.

³¹ "Deja de representar lo real/ y que la hojarasca de la estopa/ muerda tus ojos". Carlos Battilana, "Un perro", *El fin del verano*. p. 27.

una espera, y observa: un sujeto atravesado por el tiempo, por el mercado, por la propia intimidad y ajenidad de su lengua materna (Derrida 1997), por la familia y sus secretos³².

La familia es la estructura básica de poder, de violencia (de socialización) donde se mezclan el amor, la ternura y el rechazo. Por eso Martín Rodríguez (1999) y Paula Jiménez (2004) y Claudia Prado (2000) escriben con la voz del niño o de la niña en ese momento exacto en que se da cuenta de que deja de ser niño, cuando se acaba la edad en que no se siente el miedo, con esa ambivalencia hacia los padres, esa ternura y esa pequeña crueldad, y el deseo incipiente por huir de esa célula sofocante. Construyen minuciosa, perfectamente, esa voz, que ensaya su resistencia, porque no es del todo inocente y porque no quiere, sobre todo, volverse, nunca, cínica o resignada, porque se atrinchera en sus restos de inocencia como en una guarida, como quien se resiste a crecer, como quien desea habitar todavía un tiempo más “un cuerpo / sin resistir” (Rodríguez) porque no quiere claudicar, porque no quiere rendirse a “la gran industria la política la familia” (Rodríguez), que rompen el alma de los seres y las cosas para volver a suturarlas a su manera (su conveniencia), para hacerla funcionar con su propia lógica de máquina a gran escala. Por eso la casa es, como la de las escenas familiares de *Mariasch*, la de *Amytville*, *casa de muñecas*, esa película de terror en la que la casita de muñecas funciona como un análogo de la casa familiar (ésta donde la familia se ha reunido para “ser feliz”) y, siniestra, con vida propia, desata los temores, deseos y odios más ocultos de todos los habitantes.

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 (Grüner 2002), el sujeto de los poemas se identifica muchas veces en sus devenires con seres inanimados, como cosas y flores, a las que insufla su ánimo, con personajes débiles, y con animales. Seres y cosas pasibles de violencia, pero también de ternura o de escucha, esos animales y esas cosas y esos personajes tienen una como voz pequeña que nadie, sino el sujeto, puede escuchar: la flor que se deshoja (“la niña levanta y da vuelta con un palito las flores caídas” Rodríguez), la gallina que se degüella para la comida (Rodríguez). Es esa escucha lo que hace que el núcleo de origen, la familia, se vuelva siniestra. En ese trayecto también se aprende: a hacerse fuerte, a endurecerse, pero sin perder la ternura. Así se define: “Mi corazón es una piedra plena/ no se puede abrir no se le va a salir/ el agua nunca!” (Rodríguez).

Poéticas de lo mínimo

El lenguaje no quiere parecer sino sencillo: simpleza de los elementos que se unen formando pequeñas estampas tanto más potentes por su capacidad concentrada de transmitir una situación, una idea, una emoción, llegando al fondo de lo que es posible pensar, despojado de

³² Tal como reduce despectivamente Deleuze (1995) a la novela familiar del neurótico y la lectura psicoanalítica, se trata siempre en la familia burguesa del “sucio secretito familiar”.

cualquier metalenguaje, como un lenguaje puro, de una mirada pura, de un corazón puro que observa como si no quisiera. De allí su apariencia de fragilidad también.

con extraña dulzura el león
alcanza a cerrarles los ojos
a las muñequitas: yo no
aseguraría que les quiere hacer daño
ni tampoco lo contrario,
la escena es pobre
es lo que está ahí
rendido (Rodríguez).

o como cuando dice:

a la nena la mamá la enfermó
la hacía mirarse en un espejo siempre (Rodríguez).

Si la utopía es la de guardar una zona virgen para volver a nacer, recuperar el latido de la tierra, de lo que alguna vez nos contuvo y fuimos su misma falta de forma, hace del poema esta tierra o agua del renacimiento en tanto se inventa esa voz que evalúa hacia atrás y hacia delante y elige su momento de quiebre como su única posibilidad de ser: ser sobre todo un joven que habla, que interroga, que mira lo que lo rodea, que dice a esto sí a esto no.

En *natorio* (2001) Rodríguez va más atrás todavía e indaga el misterio de las aguas primeras: lo que pasa dentro del útero materno (y por eso el huevo con su feto en suspensión es la imagen central), lo que queda dentro y lo que se corta cuando se corta el cordón umbilical³³. El pasado intrauterino parece ser el origen último; pero esta raíz, tras su apariencia natural, remite siempre a un cuerpo que es escrito por la letra de la cultura, de la violencia simbólica, en sus diversas facetas: por ejemplo en la imagen de un padre poderoso copulando con la madre en una visión infantilizada y tan freudiana que no puede dejar de leerse como paródica pero como conteniendo al mismo tiempo su momento de verdad. La voz es por momentos la de un niño, la de alguien que está creciendo, y esa indeterminación de tiempo y de lugar (que es una forma de la sobre-determinación con que la cultura ejerce su violencia sobre los niños y que determina el fin de la infancia, especialmente marcada en el último poema del libro en el que la voz de la madre dice “claro, ahora tomás café” 67) se redobra en el poema en el balbuceo y la reescritura. Voz de la confusión, dice lo que no entiende y después lo aclara: la escena que se duplica es una escena de violación pero también una escena de amor, porque al parecer el padre violenta a la madre, pero luego la madre lo abraza satisfecha y de esa unión nacen los hermanos, como si dijera: no hay amor sin violencia y no hay violencia sin amor, ése es el verdadero centro de la familia burguesa.

³³ Hay mucha bibliografía teórica acerca de ello, pero entre lo más relevante puede citarse Kristeva, Julia. (2001) Irigaray, Luce (1981).

Intenta reponer así la escena de la comunicación, que es comunicación entre los cuerpos y algo más, como ese deseo de lastimarse mutuamente unido al amor, unido al dolor por los cuerpos separados, la relación que vuelve persona o sujeto al otro alienado por el mundo civil: en este sentido esta poesía se quiere “salvaje”. Porque la casa, la familia, que daban el sentido de origen y refugio, están perdidas, podridas: otra vez, “cuando las palabras no guarecen yo hablo”, dice Pizarnik (2001), y Fabián Casas (1990): “Todo lo que se pudre forma una familia” (11) y Martín Rodríguez “lo que la casa hizo de nosotros, lo que/ la palabra casa creó como origen/ es agua negra en nosotros:/ nos daba el sentido como refugio/ y se pudrió” (56). Para traicionar esa mentira primaria, para lastimarse con lo que se dice y lo que no se dice, hasta para traicionarse a sí mismo. Ahí los versos caen sobre el papel como agua negra, como una condensación de lo que el ojo filtra.

En *Maternidad Sardá* (2005), se aventura un poco más allá en su lenguaje y en su imaginario, avanzando en las propias premisas de su poética. Ahora las palabras se configuran como constelaciones que rodean, atraviesan y vuelven a centrarse en un concepto, que es a la vez un cúmulo de imágenes, afectos y sensaciones³⁴: la maternidad. Esto quiere decir: el edificio de la Maternidad Sardá como institución del estado, la maternidad como institución social, el nacimiento y la muerte como acontecimientos existenciales, el parto, el amamantamiento, el bebé, la enfermera, la infancia y sus detalles, lo escatológico, los dientes de leche, etc.

Cómo hizo este joven a sus 28 años para contener este mundo en sí, no es algo que se pueda imaginar fácilmente ni que él quiera develar; tal vez pueda leerse en ello una huella dejada por su asistencia al taller de escritura de Alicia Genovese, por contraposición a los poetas del capítulo 1, quienes asistieron en su mayoría al de Daniel García Helder-Arturo Carrera. Si hay una investigación previa de tipo antropológico, o una serie de lecturas afines al tema, es algo que el libro permite preguntarse pero no responderse. No hay una construcción de lo coloquial como huellas de trucas entrevistas, como en Arturo Carrera³⁵, con cuya poética podrían de todos modos establecerse varios puntos de contacto, y mucho menos citas o remisiones a otros textos. Hay una voz propia que por momentos circunda unas posibilidades que antes se hubieran considerado “de mujeres”³⁶, y que ahora son simple materia de poema: la ansiedad de la parturienta, la ansiedad de la puerpérica, la ansiedad de la enfermera, la calma del feto, la inquietud de los vecinos de la maternidad (por “el alarido de parto a cualquier hora” que abre otra dimensión en el espacio-tiempo de lo cotidiano), y un mundo a veces franciscano a veces siniestro que rodea el gran acontecimiento. El nacimiento y la muerte van unidos al momento del parto, así como la ternura y el rechazo, el impulso de la crianza y el abandono, el azar y el destino. Como si hubiera leído, para partir de allí, las palabras con que Luce Irigaray (1981: 36)

³⁴ Tomamos aquí, y sometemos a una ligera torsión, lo que Deleuze (1995: 14) propone. Este deslizamiento en el uso de sus términos es sugerido por el mismo Deleuze en “Carta a un crítico severo”, cuando pone en un pie de igualdad el hablar de “afectos, intensidades, experiencias, experimentaciones, conceptos” al dar cuenta de una experiencia de lectura.

³⁵ Para un análisis de la aparición creciente del registro coloquial y del registro de lo infantil en Arturo Carrera, cfr. Fernández, Nancy (2008).

³⁶ Para una síntesis histórica acerca de las concepciones relativas a la idea de “escribir como mujer”, cfr. García, Irma (2000).

intentaba derribar dos mitos contrapuestos y complementarios, el de la simbiosis madre-feto y el de la lucha madre-feto, cuando afirmaba:

La relativa autonomía de la placenta, sus funciones reguladoras que aseguran el crecimiento de un cuerpo dentro de otro, no pueden reducirse a mecanismos ya sea de fusión (mezcla inefable de los cuerpos o de las sangres materno y fetal), ya sea de agresión (el feto como cuerpo extraño que devora el interior, que vampiriza el cuerpo de la madre). Estas representaciones son producto de la imaginación, y resultan bastante pobres –y sin duda muy determinadas culturalmente- cuando observamos la complejidad de la realidad biológica.

Por eso “en el círculo áurico del amamantamiento,/ en la roña de esa subordinación”, en el fondo lo que se destaca siempre es la posibilidad del contacto continuo: “pero la cebolla es la contención/ capa sobre capa de un ardor retenido/ en la lengua y los ojos: la cebolla de afuera/ toca/ a la cebolla de adentro”.

El punto de partida es una fantasía que no deja de tener y exponer su momento de verdad: a los niños los traen las cigüeñas:

Yo creí al principio, desde el principio, en el origen,
que a los chicos los hacen los padres.
Y supe más tarde, que mi verdad son las cigüeñas,
ellas traen a los chicos, ellas solas,
¿y los padres qué hacen? Los padres sueñan, sueñan.
las cigüeñas arrasan los cielos cruzan las nubes,
pelean a picotazos a la cría,
mientras los padres sueñan.

A partir de allí, y del deseo que manifiesta y a la vez realiza performativamente el primer poema, “Oración”, la lengua de los textos va a merodear por lugares comunes y juegos de lenguaje que tienen que ver a veces con asociaciones fónicas, otras veces con elecciones que parecen pertenecer solamente al arbitrio del poeta, pero que remiten a subgéneros como canciones o juegos infantiles o literatura infantil y popular, sin dejar de traslucir a cada momento que hay una clara concepción acerca de la poesía y de su funcionamiento (por ejemplo “ahí donde se cuecen habas malcriadas en el jardín”, remite tanto al idiolecto “donde se cuecen habas”, como al cuento infantil “Juancito y las habas” en el que una planta de habas gigantesca crece en el jardín y le permite a Juancito escapar del cerrado espacio familiar de la casa, a lo que agrega la palabra “malcriado”, que suele acompañar la mención “niño”, como asociación habitual casi impensada).

Lugar de dar a luz, de ejercicio de la función maternante (como contención, identidad, placer y alimento, Kristeva 2001), el poema permite ciclos, superposiciones, repeticiones, ensayos, para crear su mundo propio, que de alguna manera se relaciona con mundos ajenos, porque algo dice, algo comunica más allá de su fantasía, con su lógica propia, y porque con su misma

forma hace la infancia, transmite la ansiedad, la alegría, el desamparo, los movimientos ínfimos y a la vez cruciales de la vida misma. Por eso el recurso fundamental de este libro es la repetición, que sorprende por su audacia, y que da justo en el centro de una estética que no desdeña pensarse como una armonía no convencional entre lo que se dice y su estructuración. Esto, a la vez que apela al procedimiento más antiguo, condición mínima de la poesía que puede volverse máxima, no deja de recordar la primera lección aprendida de las clases de redacción en la escuela primaria (“no hay que repetir las palabras en una misma oración”) para burlarse de ella, para hacer de su transgresión el motor de una poética: qué más repetitivo que la procreación, que el hecho ancestral (y más ancestral aún el deseo) de tener un hijo, para acunarlo, para rendirse a la tentación de darle un nombre como un talismán o un destino.

En 1999 había escrito acerca de “... esta dimensión civil en la que hablamos”; y escribió después que “algo más grande tendría que salir del esfuerzo por preservar la felicidad”. Pero sustraer al lenguaje de su dimensión civil no quiere decir sumergirlo en una dimensión privada, sino hacerlo chocar consigo mismo, ponerlo en crisis, como una investigación de su propia exterioridad: la palabra se repite, igual o cambiada, mutantes los contextos, por lo tanto también los sentidos que la palabra ya no “contiene” ni a los cuales remite, sino que más vale se diría produce o da a luz como un resultado de fricciones. Por eso aparecen tanto la circularidad y sus imágenes y modalidades (siete poemas que llevan el mismo título, “Sardá”, dos “Sueño”) y también como símbolos la maternidad, el ciclo digestivo, los huevos, el ovario, el melón, los anillos, el pañal que se convierte en paloma, el agua, las cebollas (y sus variaciones) que forman galaxias de sentido, de imágenes, de asociaciones que tanto se atraen como se repelen mutuamente, y en esa vibración hacen radicar su valor. A ello se suma un uso fantasioso de los mismos (que llega a niveles cósmicos, si un pañal es una nube y el orín la lluvia, si un pezón es un sol rosado, si la leche en polvo es un desierto de huesos y arena), lo que da como resultado final, contra lo que podría esperarse, no una impresión de dispersión sino de precisión. En primer lugar porque hay una cantidad limitada de elementos con cuya combinatoria se ensayan las posibilidades del poema para decir lo mismo y para decir algo distinto o algo más, pero también porque no se trata aquí de la aleatoriedad del lenguaje neobarroco (aunque la lección de los significantes y los fragmentos de significados desparramados como constelaciones es una lección aprendida y superada, Sarduy 1973) y tampoco de la búsqueda de un modo de denotación particular, sino de algo entre una y otra modalidad poética, algo claramente deliberado. En el poema “Si” por ejemplo queda en claro que hay una técnica de composición que funciona como un mecanismo exacto de transformación, condensación y distorsión-expansión de los materiales.

La enfermera quiere amamantar
La enfermera está loca
La enfermera tiene
una pasión pública que la vacía,
La enfermera sabe que esa criatura fue abandonada.

Si “una maternidad y un barco a la deriva se parecen” también se parecen esos dos elementos y un poema: no sólo la deriva, la proliferación, también la capacidad de cada uno de ser a la vez una materialidad y una abstracción. Porque la madre, el nombre, la hoja de ruta, el lenguaje, no dictan un destino, sino una deriva permanente y un anclaje efímero en el movimiento perpetuo del mar y de sus ciclos, una deriva de poema a poema, y también de poemario a poemario.

Entonces la lengua es sustraída de la dimensión civil, lo que quiere decir de los pactos consuetudinarios, de los lugares comunes, de tanto acuerdo falso tácitamente aceptado, de tanto orden impuesto que tapa el caos proliferante de base, no sólo por el lado del juego, que remite tal vez a un estado pre-lingüístico, el estado del infans (Agamben 2001), la única zona en la que es posible una experiencia no desdoblada entre lo humano y lo lingüístico, sino también por una búsqueda de un lugar donde la palabra puede ser reapropiada, o reubicada, en el intercambio entre “personas”: desalienar el lenguaje, tal la tarea del poeta, para lo que no acude sino a la ayuda del niño, a la ayuda de la mujer en ese estado particular del deseo que es su propio impasse (Pommier 1993): el embarazo, el parto, el niño, el amamantamiento, la pérdida del niño. La voz de los poemas puede ser tanto la de un feto, la de un niño muerto o abandonado, la de una enfermera que amamanta a un niño ajeno, la de una parturienta, pero no es nunca una voz infantil, en el sentido de ingenua o no consciente de ciertas cosas, sino todo lo contrario. Querer habitar un tiempo más un “cuerpo sin resistir” como es el cuerpo entregado del neonato, o “Olerlas/ (a las flores), y que me huelan hasta hallar al niño que las huele/ por primera vez” no es sino un modo de resistirse a los apremios de la sociedad civil, resistirse a la destinación del nombre, aferrarse a lo que de talismán o juego puede tener el lenguaje, pueden tener las relaciones interpersonales, con todo lo que eso supone de utópico, con todo lo que eso supone de insoportable, para llegar al fondo de un misterio: la humanidad profunda del niño (lo que está implicado en la idea de un dios que se hace niño) para hablar de lo más frágil desde lo más frágil. O también: “Habla, y del misterio de su voz / nace el afuera/ se abre un oráculo de arcilla de intensidad fugaz”. Esa es la lírica que, para Martín Rodríguez, nace de las madres y de su maternidad.

Lo que no deja de des-institucionalizar la maternidad, y el hospital: eso que escapa, hacia el poema, es una fantasía niña de las palabras, y es una actitud hacia la maternidad y es el deseo sin anclaje. El poema-ronda, el poema-canción de cuna, el poema-exorcismo de enfermedades, el poema-exvoto, el poema-conjuro, todo esto es lo que se roza, pero el resultado, lejos de arribar a una mistificación, arriba a una descripción sencilla de lo que allí sucede, puertas adentro de la maternidad, puertas afuera de ella. Y adentro y afuera, entre lo institucional y lo privado, entre el destino y el azar, entre el *nonsense* y la denotación, “entre”: ese lugar en que se alza una voz singularísima de la reciente poesía argentina en la que hay ternura hay, hay observación, hay atención a un mundo de objetos, sin intimismo pero con intimidad.

Poemas que invitan a ser releídos, recirculados, una y otra vez, para formar constelaciones nuevas, para ser reagrupados, retienen para la poesía esa tensión, esa capacidad de significar y a la vez de jugar con las palabras, que si no fuera porque el término se suele interpretar erróneamente y despectivamente, sería interesante calificar de lírica.

Otras familias

Como “hileras de crochet que no formaban nada”, otra familia se construye y se destruye en *El interior de la ballena*, de Claudia Prado (2000). La imagen, que aparece en el primer poema, parece condensar un arte poética nunca enunciada pero varias veces sugerida por los mismos poemas. Pero estas hileras de palabras no forman nada porque no buscan una verdad o un sentido único. Su lógica es la de la diseminación y la multiplicación de micro-relatos y puntos de vista, de detalles, que forman un libro de poemas: nada más que una serie de textos poéticos de lenguaje preciso e inquietante. Si el sustrato es, decididamente, la novela, o mejor, lo novelístico con todas las características que le atañen y de las cuales la poeta tiene clara conciencia (narradores diversos, cambios de personajes, de puntos de vista y de focalizaciones, relaciones temporales y de causa-efecto, etcétera y un predominio aparente del lenguaje denotativo-descriptivo), se trata de una especie particular de narrativa: la novela familiar³⁷. Esa novela, que se extiende enseguida desde lo familiar a la historia del pueblo, remite en primer lugar a la gesta, construida en leyendas y mitos (leyendas y mitos que circulan de hecho oralmente por Puerto Madryn, la ciudad de nacimiento de la autora). Lo que cuenta es lo que reciben, como restos, los herederos, esos restos que repercuten en la imaginación y los juegos infantiles, en la conciencia de sí construida al trasluz del pasado común.

Lo que se elige son los momentos de estallido de una imposible felicidad familiar: los momentos de climax de la historia, las encrucijadas del destino, azar o voluntad, las muertes, las desgracias, los abandonos, los exilios. Pequeños momentos que como pedazos de un espejo astillado se presentan bajo la forma de escenas a la vez mínimas y máximas: como el paisaje del desierto patagónico al que se alude en varios momentos, los elementos presentados son lo más escasos posible, pero en la inmensidad del tiempo y del espacio, las coordenadas se pierden y lo que queda del sujeto son los momentos de pérdida, su insignificancia ante el vacío. Por eso uno de los elementos principales (del desierto, de la historia familiar, del poema) es el silencio. La fuerza de lo que no ha sido dicho, ese secreto a voces que alienta detrás de cualquier historia familiar, lo que roza la ignominia, lo que se repite de generación en generación con un significado desconocido o que escapa a la comprensión, como un trabalenguas o una excusa.

Lo que los poemas buscan entonces es instalarse en los intersticios, desenmascarar, entre lo que circula en los discursos, lo no dicho, o la diferencia que hay de una versión a la siguiente. Por eso las voces se multiplican, como varían los pronombres personales y los enunciadores de un poema al otro. Habla una mujer que abandona y habla el hombre abandonado, habla el vagabundo y el ladrón de gallinas, hablan la abuela y el abuelo y habla la nieta para instalar su presencia. Las tensiones que subtienden estos cambios son, a la vez que generacionales, genéricas.

³⁷ Es necesario subrayar una vez más que en todos estos autores, si aparecen Freud y sus teorías, a veces como trasfondo, a veces explicitados, su aparición implica dos cosas: por un lado la relación con ello como parte de la cultura, sin un estatuto privilegiado como el que pudo haber tenido para los neobarrocos, por el otro, cierto juego o posicionamiento que coloca a los poetas “más allá de Freud” en el sentido de que no se lo toman al pie de la letra, sino que buscan espacios intersticiales, o toman algunas de sus formulaciones como estereotipos que circulan por la cultura media.

Más allá de la constatación de esas divergencias hay una pregunta por un fondo común: la melancolía que, como una enfermedad hereditaria, circula por las historias de los diferentes personajes y se derrama también desde y hacia el paisaje. Es la pregunta por lo que hay en el interior de la ballena. Si según San Mateo para Jesús la aventura de Jonás en el vientre de la ballena era una inmersión en la muerte, previa y necesaria a la resurrección (un descenso a los Infiernos que posibilita en el libro de Jonás la emergencia del género lírico bajo la forma de una invocación en uno de los pasajes más bellos del Antiguo Testamento) el buceo en el interior de los misterios de la historia personal y familiar es la posibilidad de una refundación de la identidad, la posibilidad de la cura o una salida de la melancolía, al mismo tiempo que lo que rompe el género narrativo y lo hace estallar en el lírico. Aunque no es un remedio lo que se busca, ni tampoco una verdad inmutable: en cetología, parece decir el libro, lo importante no son los resultados, es el trayecto.

Las imágenes sobre las que se articulan los poemas sorprenden por su capacidad de concentración (capacidad subrayada por un estilo breve, casi ascético, de versos cortos, y una sintaxis de una cuidada sencillez) o condensación de sentidos, percepciones y afecciones imposibles de dar a entender de otro modo. Así, con una distancia que se aleja del sentimentalismo tanto como del juicio moral o de la justificación, presentando los acontecimientos y su entorno como hechos puros, las imágenes recorren los itinerarios de la pérdida. En el fondo del mar o en el interior de la ballena o en el medio del desierto, como joyas salen a relucir los momentos críticos de una historia para hacer balance de lo perdido y sólo recuperado por la literatura (la leyenda oral, los poemas): lo que se pierde al emigrar, al morir, al abandonar y ser abandonado, y hace de esa búsqueda una fidelidad, como la del personaje que dice: “Ya no tengo nada, sólo mi desgracia/ tan fiel que la cuido/ como otros lo que ganan”.

Todos los poemas (las historias) están fechados por año, desde 1892 hasta 1963, menos el último. Si cada uno da cuenta de una anécdota, desarrollada a partir de un pie, y dotada de su voz o sus voces, su escenario, sus personajes, y su visión ante los acontecimientos, el último poema, titulado “Los detalles”, recoge el núcleo central de la estética desplegada en el texto: la constatación de que la historia cambia según quien la cuente, el entrecruzamiento de lo novelesco y sus estilos en las diferentes versiones, y también la emergencia de una versión ligada a la constitución de un yo. Al mismo tiempo que se ubica en un espacio y en un tiempo especiales, crea la distancia que le da la capacidad para mirar y exponer lo no dicho, porque, como decía en el libro de ocultismo del tío abuelo, “antes de que los ojos puedan ver/ deben ser incapaces de llorar”. Esa mirada, que quita dramatismo romántico a las escenas, es, a la vez que heredera de una perspectiva y de unas capacidades específicas (tener ojos avizores, ser la que sabe dar con la mirada en donde saltan las ballenas y no dejarse confundir por el golpe de las olas, virtudes de la abuela), dueña de una diferencia. Si la abuela sólo insiste en su relato del avistaje de ballenas y cuenta una y otra vez “que por fuera las ballenas son enormes/ enormes e increíbles/ como casas que saltaran/ para qué pensar/ en qué tienen adentro//”, la nieta va a adentrarse en esa casa, en ese cetáceo, para descubrir que en su interior hay también imágenes rotundas que descubrir. Todo, para dar su versión (“Mi versión/ de la historia

del pariente”) y salir de la melancolía, sin renegar del lirismo, por el atajo del humor. Un humor que subyace al cruce de los géneros (como cuando se reconoce un gesto a lo John Wayne en un ladrón de ganado) y se extrema en la auto-ironía de considerar el propio distanciamiento con respecto a lo narrado como consecuencia de la lectura de un tomo robado del Reader's Digest sobre filosofía yogui.

Otros hilos

“El hilo de la narración”, “el hilo se corta por lo más delgado”, “la vida pende de un hilo”, la “trama de la novela”, etcétera, son frases hechas, casi sin sentido de tan repetidas. Pero no para quien se pregunta qué son, y cómo son, esos hilos, telas, urdimbres, que están ahí y reaparecen una y otra vez al contar una historia, historia de vida o de familia. Esto es lo que Mattoni hace varios de sus libros de poemas, pero especialmente en *Hilos* (2002), porque son imágenes de hilos (cordón umbilical, cable de teléfono, redes, tela de araña, dedos del padre tomando el brazo del hijo) las que persigue poema tras poema, y son nudos o núcleos los que elige y pone a explorar desde la voz de cada uno de los personajes (abuelo paterno y materno, abuelas, madre, tía, hermano) que como auténticas *dramatis personae* se cuentan a sí mismos en los poemas. Así se atan y desatan los lazos de un álbum familiar, sus herencias que, verdaderas o imaginarias, son sobre todo discursivas³⁸, tanto que se vuelve posible evocar el recuerdo de algo que no se sabe si se ha vivido o si es una parte de la historia (la memoria) familiar repetida de boca en boca de generación en generación.

Eso, sobre lo que el personaje vuelve como núcleo obsesivo por su poder simbólico o sintético, por su carga angustiosa o por constituir una especie de epifanía pagana, es un eslabón. Los eslabones reunidos de lo que cada uno dice forman una cadena de oro, pero lo que más destaca de esa cadena no son los puntos de unión, sino los vacíos, lo que el oro de las palabras rodea o circunda (por, justamente circunloquios) pero nunca dice, aquello sobre lo cual insisten las preguntas y las incertidumbres que no tienen respuesta ni solución allí donde “la poesía celebra lo inaccesible en el habla” (Mattoni 2000).

Como ese tío que guarda “...cartas, chismes,/ fotos amarillas que ni mi madre/ podría reconocer...”, como ese tío que reconoce la persistencia de la incertidumbre fundamental: “si pensar, escribir y hablar termina significando que vivimos (...)”, cada una de las voces expone su pequeña verdad, su ternura o su pena, pero como momento de extravío de sí a la que vez que como destino (así la muerte de la hija, el viaje por mar hacia un nuevo suelo, el descubrimiento tardío de una paternidad). Entre sueño, memoria e historia imaginada, cada voz dicta su recuerdo, pero lo que compone es más (y no contribuye poco a eso la cadencia precisa del ritmo de la escritura de Mattoni) un conjunto de monólogos brillantes de personajes de tragedia que una novela polifónica al estilo Faulkner. Pero cuando se dice “tragedia” hay que aclarar

³⁸ En lo que se descubre que la filiación de Mattoni con Arturo Carrera es mucho más que temática o incluso estilística: es casi un modo de dejarse afectar por las mismas cosas.

imperiosamente: nada de grandilocuencia, nada de grandes escenas o espectáculo del dolor y el desgarramiento. Sorprende el modo en que Mattoni crea la complejidad, las contradicciones, pequeños heroísmos y miserias de cada personaje, a partir de una especie de pudor o reticencia. Las palabras y las frases, de una estudiada sencillez léxica y sintáctica, resultan por eso mismo más inquietantes, y bordean siempre un nivel de reflexión que permite llevar las pequeñas historias a ese grado de tensión propio de la tragedia clásica y renacentista, como si al narrar la cotidianeidad de la historia familiar, de cualquier historia familiar se “desempaquetara/ una joya envuelta en papel de diario”.

Estas joyas que Mattoni pone a brillar, y que Fogwill (1999) leyó como “verdades de guardar”, tiene que ver con los temas de la poesía: la muerte, el amor, la paternidad, la escritura, el deseo. Pero tienen que ver sobre todo con una fina reflexión, que nunca aparece expuesta sino siempre tramada sutilmente por detrás de cada poema y de cada escena mínima presentada, acerca de los signos. El septuagenario dice al comienzo del poema “Desde hace años escucho a los pájaros/ y leo figuras que no dejan huellas/ de su vuelo. ¿Por qué los versos hoy/ están acribillados de silencio? (...)”. Y Mattoni, como el septuagenario, piensa y escribe convencido de que la interpretación (conceptual, afectiva, perceptiva) es la *koiné* del mundo de hoy (Vattimo 1992): una interpretación infinita de los signos, hasta de los más efímeros, que otorga momentáneo sentido a la existencia. El repaso de las fotos del álbum y del anecdotario familiar se convierte en un trabajo interpretativo que no cesa, porque la pasión hermenéutica parece ser la condición fundante del *dasein*, porque la pasión de pensar, escribir y hablar es la que mejor rodea el silencio y es la que permite, por unos momentos, ocupar el lugar del soberano, el yo que afirma, soberbio y frágil al mismo tiempo:

Mi dedo muestra el oro que no viste
y levanta tu suelo hasta dejarlo
suspendido en el aire. Tan lejos estoy
de tu círculo de afinidades magnéticas
y herencias imaginadas, tan potente
es el fragor de mi garganta que vos
no me escuchás, soy yo el que invento
esta reverberancia de tu oído.

Otros amores

En sus series de poemas compactos, de versos breves en los que cada palabra ha sido sopesada, Osvaldo Bossi (2001) recorre los espejismos del amor y del deseo, ahí donde al tocar la piel del amado se toca también y al mismo tiempo el vacío, se toca a aquél a quien el amado ama. En los intersticios de las voces, desde los parlamentos terribles de sus personajes, desarma y reconstruye el drama de la pasión y delata su doble faz: la alegría y la pena, la aparente sencillez y la complicación de las relaciones amorosas, en busca de esa verdad que rechaza el dialtec-

to de la razón y ama ese disturbio dulce y amargo. Desarma y rearma una estructura y sus combinaciones posibles: triángulos, cuadrados, el punto siempre fijo de Narciso, el doble, en la iteración del deseo, en la potencia transferida al objeto que se vuelve sujeto y todopoderoso.

En la visión de Bossi el amor trastorna, convierte al sujeto en otro, transido del otro y por el otro, y los sujetos que toman voz en los poemas van cambiando. Cuando es imposible discernir, en la multiplicidad de lo que acontece, la línea que separa al sexo del amor, porque se trata de una frontera en movimiento constante, se recorren todos los matices del amor y del deseo, y sobre todo su transitividad: la identificación con el cuerpo del otro y/o la otra, el cuerpo propio vuelto el otro cuerpo, y al mismo tiempo la extrañeza absoluta del rostro amado como huella de lo a perpetuidad desconocido e incognoscible³⁹. Esa relación continente-contenido en el amor es siempre cambiante, como siempre cambiantes son también las relaciones de lejanía y cercanía, y sus paradojas: “Nunca estuvo más lejos de su cuerpo como ahora que lo tiene”. Porque “sólo quien da la herida trae su alivio”, eros es el principio que lleva a la locura, que no encuentra paz ni cuerpo donde detenerse. Los sujetos de los poemas giran a una velocidad vertiginosa, (de Hamlet a Laertes, pasando por el padre y por Ofelia; o del amante al amado y a la amada del amado), en un modo de composición poética del texto que mima la estructura misma del deseo.

Entre el goce como verdad del cuerpo (“la carne como es lógico la carne y sólo eso”) y la laboriosa construcción del amor porque (“el amor está hecho de eso que dejamos irse para no volver”), subyace, rotundo como la duda, el deseo, que sólo encuentra un descanso momentáneo en la certeza de la carne y su pequeña muerte, para abandonarse a su segundo tiempo, el de la pena, y reiniciar así el movimiento. El movimiento inmenso e intenso que desplaza, indeciso siempre, las fronteras: entre la vida y la muerte, la dicha y el dolor, el tacto y la mirada, la unión y la separación, la fantasía y la realidad, se festeja en los poemas de Bossi, con ternura y crueldad simultáneas, y es siempre una celebración de esos pequeños momentos de epifanía que redimen al sujeto (ese no que desea) de la soledad, al repartir entre dos la inalienable soledad del cuerpo⁴⁰ y construir imaginariamente otro.

La ubicuidad del amado como tema de la conversación y del poema se exaspera por el uso de artículos y pronombres posesivos o demostrativos que no encuentran claramente determinada su referencia en el poema. Así es posible la transfusión o transustanciación mística y carnal (discursiva): escribir una lírica a otra mujer, la otra mujer que él es, la mujer que el amado ama, para arribar momentáneamente a la conclusión de que una mujer es una mujer y no yo transfundido, en la escritura de los celos, para volver a recomenzar como renace el deseo (“Quien mira a una mujer ¿se olvida de sí o se acuerda?”). Así la escritura entra como cuarto en discordia en el triángulo, pero también triangula, también refleja la cara de Narciso, o se vuelve casi una carta o una plegaria, que pone atención a las mínimas marcas del cuerpo del amado (esa cicatriz, esa forma

³⁹ Si tanto para Freud en una primera instancia el amor es siempre una repetición, en tanto el objeto de amor primero es la madre, al mismo tiempo, la causa del deseo, denominada objeto a por Lacan, permanece desconocida en tanto tal, y lo que se pone en juego en una primera instancia en el amor es la existencia del fantasma. Lacan, J. Seminario XI.

⁴⁰ En la exacta medida en que lo definiera Lacan en el seminario XX al afirmar que “No hay relación sexual”, lo que no quiere decir que no haya relaciones sexuales, sino que no hay un “encuentro” entendido al modo romántico, e incluso platónico, como complementariedad de los amantes y de su realidad sexual, sino dos goces diferenciados.

de caer el pelo sobre la ceja), que se pregunta, vuelta sobre sí, quién es él, cómo es cuando no está conmigo. Por eso se habla de la muerte exactamente de la misma forma en que se habla del amor: porque amar o morir es estar atado a un cuerpo en el que en realidad no se está, porque amar o morir es ocupar el espacio inhabitable del doble, cuando uno se olvida de sí tanto que da miedo, para saber a qué sabe, a qué huele el otro. Las palabras surgen en ese punto en que la carne se desdobra o se reconcilia, donde más allá la conciencia no sirve, sólo su más acá concentrado en la voz que dice, aferrado al instante inmóvil, ido: no es la vida, es lo vívido. Porque “Vivimos para eso que pasa por nosotros, sin ser nosotros”. Desde ahí analiza el amor, el dolor, su detalle, y se deja caer en él, como una lupa en la mano de un niño cae sobre las nervaduras de las hojas. La escritura es reposada, pero reposa sobre ese nervio, y también es delicada, pero como las alas de una mosca, que nunca se quedan quietas demasiado tiempo. Porque el amor, aún cuando se muere, es, como Valdemar, un muerto raro: “hay pulso, los espejos se empañan aún”. Raro es el muerto que cada uno es cuando el amor no lo redime de su propia ajenidad alienándolo en otra más ilusoriamente vital.

También es raro el amor entre padre e hijo, un amor nunca colmado, como en la historia de Telémaco y Odiseo: el hijo que vela por un cuerpo que no sabe contentar, y que busca en y entre otros cuerpos. El cuerpo de cualquier otro hombre lo recuerda, porque ese amor lo ocupa todo y la madre misma está hecha de la sustancia de ese amor. Entonces el cuerpo masculino se roza, se experimenta su textura, para caer en la tentación de verse engendrado por él; pregunta en cada acto de amor cuánto de Narciso, cuánto de amor filial, cuánto de eso hay en el amor de un hombre por otro, en el deseo de un hombre por otro hombre. Y también se pregunta, sin poder resolver la cuestión:

¿Y qué será mejor, ser el cuerpo
sobre el que descansa la diosa Calipso,
o ser ella misma, el largo pelo
como talares áureos?

El texto contesta: las dos cosas, porque en el poema se puede ser las dos cosas⁴¹, también en el amor se puede ser las dos cosas, cuando dos cuerpos, tres, cuatro, se unen, a pesar de la distancia, como unidos están para siempre los cuerpos de padres, madres e hijos, los cuerpos de los amantes en los poemas. El sujeto que los poemas presentan es, sin lugar dudas

el muchacho que puede salir de sí
que infunde vacilación
que puede transformar
sin perder o dañar.

⁴¹ En la línea en que lo definiera Pizarnik como la posibilidad extrema de la poesía: “El poema es el lugar donde todo puede suceder”, donde se puede ser yo y ella/él al mismo tiempo.

Porque hay noches en que la única certeza es el calor de la carne del amante, recostado al otro lado de la cama después del goce, porque en el aire de la respiración deseamos, amante perfecto, que al despertar en nuestros brazos nos diga, “soñé con vos”, para engañarnos y dilatar el momento, inevitable, de la separación, entre la premonición, la belleza y el terror a vivir, los textos hablan no de una historia de amor, sino de los amores, y sus escenas son fieles, no al padre, como Hamlet, ni al amor, como Ofelia, sino a la sombra entre las sombras: ese oscuro objeto, el deseo⁴².

En *Ruego por el tornado* el yo poético se muestra con la seguridad de quien ha conquistado ya su propia voz, y en el pequeño prólogo con que se inicia habla de infancia y de belleza, y de la poesía como una transfiguración de las cosas que hay a nuestro alrededor⁴³. Y no es poca la osadía que hace falta para reunir esos conceptos desacreditados (porque se los supone del lado de una falsa poesía, de concepciones pasadas de moda, de actitudes epigonales) y ofrecerlos como enclaves de una poética. Bossi hace suyas estas palabras y estas zonas de la experiencia para transfigurarlas, dotarlas de otra visión y de otro sentido. Si Diana Bellessi, en la contratapa, no duda en calificar a esta poesía de lírica, se diría que no es tanto por relación a una tradición lírica reconocible, sino porque invita a pensar la lírica de otro modo.

En el primer poema, “Viento” Bossi habla de “No las palabras que me dice, sino la base de ese pequeño y atolondrado instrumento de música”. Lo que recuerda aquella famosa formulación del Romanticismo inglés (más exactamente, de Shelley) según la cual: “El hombre es un instrumento sobre el cual una serie de impresiones externas e internas son conducidas, como las alternancias de un viento siempre cambiante sobre una lira eolia, que la impulsan con su movimiento a una melodía siempre cambiante”, a lo que agrega que en los seres sensibles lo que se produce como resultado de ello no es sólo la melodía sino también la armonía, como un ajuste entre los sonidos y movimientos a las impresiones. En ese contexto, el poeta aparece como el mediador de algo que lo trasciende, pero no un mediador indiferente o técnico, sino activo: alguien que modula y da forma a esos sonidos. En el caso de Bossi, quien parte de la misma lira eolia, de esa misma imagen de quien es atravesado por los vientos de las cosas, las emociones, las ideas, la transformación no consiste sólo en que lo que se escucha no es una voz única que respondería a un dictado, sino sobre todo en que ese instrumento de música se vuelve pequeño y atolondrado, pasible de una resta.

⁴² No en torno a otro concepto, escurridizo y vital, se ha edificado no sólo el psicoanálisis, sino gran parte de la poesía, del amor cortés en adelante.

⁴³ Acepta así Bossi abiertamente ubicarse en una tradición de poesía genuinamente lírica, por oposición al realismo sucio que ha sido trabajado en otro capítulo y con el cual mantuviera en un principio estrechas relaciones debido a su pertenencia al staff editorial de la revista 18 Whiskies. Esta adscripción de Bossi no es inocente, sino el fruto de una reflexión sostenida acerca de la poesía, de la cual resulta que contra toda posible teoría del reflejo o de la presentación de aquello mismo que, desnudo o filtrado por los medios, aparece como real o apremiante, lo fundamental de la poesía radica exactamente en su poder de transfiguración, lo que no equivale a una salida escapista sino, por lo contrario, a una inmersión en otra dimensión de la existencia que merece ser sostenida: aquella en que el sujeto infante y el sujeto enamorado se preguntan por el sentido de cada cosa que los rodea.

La base más que melódica o armónica es ahora rítmica⁴⁴, y en este aspecto Bossi se mueve cada vez con mayor libertad. Alterna versos largos con otros más breves. Encabalgua algunos y a otros los corta con una pausa tonal por medio, y el resultado es un enriquecimiento de las modulaciones. La transfiguración que opera el instrumento, pequeño (porque no puede dar cuenta de algo más grande o más allá de lo que él mismo produce, nunca reproduce), atolon-drado (porque su pulsión lo lleva más adelante y hacia otro lado cada vez, porque condensa, desliza, y sigue, como el deseo, que no de otra cosa habla Bossi en estos poemas, como en otros), es una transfiguración hacia el detalle, hacia lo cotidiano, hacia la estampa de infancia que no figura en ningún libro sino en todo caso en un álbum privadísimo. El instrumento no engrandece, no amplifica: lo que otorga al poema, si algo otorga en ese trabajo de transfiguración de las estampas e imágenes de la niñez y de lo cotidiano, es la volubilidad de sus movimientos de cuerda, es esa capacidad de resonar a la más mínima brisa. Se apega entonces a los detalles en la certeza de que tanto en la infancia como en el amor (en el que el cuerpo del otro y el cuerpo propio funcionan también como instrumentos de una música particular), los detalles lo son todo: la forma exacta de las ramas de un árbol, de la cabeza del amado, del movimiento del cuerpo en la acción respiratoria mientras duerme.

Esa afección por los detalles es por otra parte una batalla inútil contra el tiempo: si “Hasta la roca más pesada, más sólida se corre a ciertas horas unos milímetros de su lugar (...)”, el poema no tratará de dar cuenta de instantes de fijeza sino de perseguir el movimiento, o mejor, de hacerse movimiento él mismo, como si siguiera más los dictados del minimalismo musical que de preceptos meramente poéticos⁴⁵.

En su ondulación da cuenta de los avatares de una imaginación que trenza el pasado del niño en su desamparo con el actual desamparo amoroso, pero también de los momentos exaltantes del amor, de sus seguridades, sus entusiasmos, armando un tejido en el que lo que queda cercado, como centro de la tela, es el lenguaje amoroso mismo en su opacidad, a la vez tan pleno y tan vacío. Esta ondulación no responde (como podría creerse que supone el romántico) a los cambios de estado de ánimo, sino a una voluntad estética que puede pensarse como una labor de cercado o recorrido, de investigación, alrededor de un hilo o una imagen vertebradoras del texto, a un realismo incluso: intenta dar cuenta de los mínimos avatares de las relaciones amorosas, huye de las visiones idealizadas o estereotipadas acerca de aquello de lo que trata, desde el ruego como un modo antiguo del verso, a la poesía amorosa, al blo-

⁴⁴ En el sentido en que define Tinianov (1975: 27) esta base rítmica como el “factor constructivo” del verso y que comprende numerosos factores: 1. el metro, o sea las relaciones estables de duración; 2. la dinámica o gradación de fuerza; 3. el tiempo; 4. los agoghica, o sea esas pequeñas reducciones o expansiones de las que es susceptible la normal duración de una unidad sin que desaparezca la conciencia de la medida básica; 5. la articulación sonora (el legato, el staccato, etc); 6. la pausa final; 7. la melodía, con sus intervalos significantes y sus conclusiones; 8. el texto que, mediante las reparticiones sintácticas y la alternancia de sílabas acentuadas y no acentuadas, contribuye de modo sustancial a la formación de los grupos rítmicos; 9. los valores eufónicos del texto, rima, aliteración, etc, que están también en la base del ritmo.

⁴⁵ La incidencia de la música minimalista en las poéticas a partir del neobarroco ha sido señalada por Nancy Fernández (2008).

que de infancia. Por eso no rehúye tampoco la literalidad: “Estaré solo para siempre, aunque estés conmigo”. Lo que hay es una vigilia permanente, que se ejerce al modo de la pregunta, que da cuenta de lo que se erige cada noche antes de que la marea del día se lo lleve. En el mantenimiento de esa lucha, con sus conquistas transitorias, se afirma la tarea del poeta.

Des-subjetivación y puesta al límite de lo no-subjetivo en una poesía que insiste en la juntura imposible del amor y del deseo, la escritura poética, sin punto de apoyo, sin redención, como un gesto que defiende lo ínfimo, lo sutil y lo efímero ante la vacuidad inmóvil del universo, sin por qué ni para qué, extrae de ese mismo vacío, de esa vacancia, su potencia, una potencia que recuerda en cada poema que a ciertas horas, o en ciertas circunstancias, es posible pensar que una palabra, que el deseo, que el amor, pueden ser un puente, y pensarlo con seriedad.

Poesía y vacío

Hay poetas que empiezan a escribir como si escribir fuera palpar la consistencia del vacío, su plenitud. Cuando el padre-madre ha muerto, se ha matado, o se sabe que nunca estuvo ahí. Entonces el poema aparece como un gesto tardío de reconciliación. A partir de la ascensión de esa deflación primera parece escribir Carlos Battilana (2003). Cuando el verano se ha ido y el viento sopla por una calle lateral, la voz se alza para recoger los desechos, para que el viento no los disperse: este es el camino de sustracción que transita *El fin del verano* (un título que es un homenaje y una filiación: un verso de Defina Muschietti 1999). Una interrogación, una constatación, una melancolía, de lo que queda cuando el calor se va: un ojo atento a lo furtivo, desprotegido hasta de sí, que rescata escenas de la memoria o presentes de pura percepción, que atesora, protege y se protege ante lo inminente del desastre en la inmanencia del poema.

En el espacio breve, por momentos casi asfixiante, de unos textos preciosistas en su atención al detalle, que alterna versos también breves con pequeñas prosas, sostiene un intermedio efímero en el que las evidencias se evaporan y lo que queda es un sujeto afectado por su pérdida que se atrinchera en la insistencia de una percepción irritada e irritante. “Cada vez resulta más de noche: las 6:30 en abril, las 6:30 en mayo, las 6:30 en junio”. Desde allí, mira lo que sucede, el cambio en las estaciones, la repetición hasta de lo fugaz y transparente; traza, con precisión y temblor, marcas a las que minúsculas heridas, narradas con una distancia que las convierte en pequeños cuadros, otorgan dignidad (otredad) y desarma la verdad, la evidencia, con que el uso consuetudinario del lenguaje instituye (domestica) palabras como “hijo”, “yo”, “yo tuve un perro”.

Concentrados en una mirada insistente, los retazos de las historias, los fragmentos de escenas, huyen tanto de lo real como de la mera representación, y establecen su recorrido, en la búsqueda de la palabra precisa y evasiva, en la persecución de un sentido que también escapa. Ante la inminencia del fluir, como un fluir de las estaciones, de las edades, de la memoria, del sueño, el fluir de la identidad ensaya huellas, se busca en la escritura siempre incierta de

una historia que nunca acaba de cerrarse, en una indagación acerca de las palabras de todos los días y de las percepciones de todos los días.

La constitución de un sujeto poético opaco, a la deriva de todo su poder y de toda su debilidad, ubica a la escritura de Battilana más allá o más acá de una división estereotipada entre lo que escriben las chicas y lo que escriben los chicos de los noventa. Porque escribe para que alguien, tal vez él mismo, pueda decir: yo estuve ahí.

extraer objetos, materias,
ciertos fragmentos
que no completan
el cuadro, padecer
un raro sentimiento
de poder
y debilidad
siempre juntos
en eso
consiste
su extrañeza. ("Política del silencio")

Conclusiones

Si la utopía es la de guardar una zona virgen para volver a nacer, extraer de todo paisaje la blancura o la línea de luz, recuperar el latido de la tierra, porque "ir es volver a ese lugar" (Paula Jiménez), el poema va a ser la tierra o el agua del renacimiento, este lugar donde atrincherarse "contra los hermanitos que vinieran o el dolor que se hincara como un diente, y la mudanza a la casa en la avenida, el jardín de Sarita, el perro muerto" (Paula Jiménez) al mismo tiempo que se deja constancia de ellos. "Como si quisieras ser madre", dice Martín Rodríguez, y Paula Jiménez, "¿Quién dijo que del vientre de un padre no se sale? ¿quién jura no haber estado adentro?" estos poetas inventan esa voz que evalúa hacia atrás y hacia delante y elige su momento de quiebre como su única posibilidad de ser: ser sobre todo un joven que habla, que interroga, que mira lo que lo rodea, que dice a esto sí a esto no. Ese lugar donde salirse de

... esta
dimensión civil en la que hablamos
un lenguaje directo
y frío y lento
lo que te quiero decir
somos personas, lo que te quiero decir
siempre merecemos un mejor trato como cuando
tenía fiebre y me tocabas el pecho

ardiente contabas “uno, dos, tres...”
los latidos, hasta que dormía (Rodríguez)

Es ahí mismo donde puede erigirse una estética de la pobreza. Dice Francisca Pérez Carreño (2003) acerca del minimalismo: “el objeto minimalista se presenta como de una sencillez aplastante: un cubo es un cubo es un cubo es un cubo”, es decir, parafraseando, un poema es un poema, un verso es un verso, una unidad indiscutible en su *factum*. A partir de ahí puede desarrollarse una estética del verso corto, una poética de la frase sencilla, sintácticamente bien construida, sin estridencias, una guerra a la retórica, donde lo que importa es volver a buscar en las palabras su literalidad, en los objetos, la cotidianeidad. Es por la mirada que se detiene por un momento acá o allá, privilegiando por un rato una visión, que el objeto o personaje o paisaje se recorta de su contexto: “una condensación de lo que el ojo filtra” (Martín Rodríguez), “sólo comprendo lo que miro: el mundo raído, el recorte de algo oscuro y profundo” (Carlos Battilana).

La pobreza, en este caso, (“la escena es pobre es lo que está ahí rendido” Rodríguez) no significa falta de imaginación ni de recursos, sino que es una búsqueda estética por el lado de la resta y de la elipsis. Pequeña utopía que intenta crear un lenguaje nuevo con las palabras de siempre, un significado nuevo o una mirada que no juzga, pero tampoco se detiene en el nivel del mero registro.

Las operaciones fundamentales son la de *découpage*, en primer término, y de *ensamblage* en segundo (Barthes 2001). Esto se dice, aquello no, esta imagen, que se entiende, se superpone a otra, que también se entiende, y lo que queda por resolver como una ecuación es el hiato o la sinapsis entre una y otra. No se desdeñan tampoco los hilos conductores. Y lo que dice el poema, lo que el poema es en tanto tal, es la forma precisa, detallada y fragmentaria con que trama una historia que roza, como su núcleo mismo, como un centro de irradiación de la escritura, lo que no puede ser dicho; no por tabú, no por sublime, sino porque siempre se escapa hacia una nueva transformación de sí: el sentido y su doble, lo que sobre el sentido se construye, sin dramatismo, sin grandilocuencia ni impostación teórica, y que obligan a una hermenéutica rigurosa. Lo que se trama es la historia con minúsculas, el puro presente en que se dice: yo escribo, así y desde acá escribo, como un presente puro y continuo de la sensación, que “hace del instante su mayor tesoro. Una joya, casi” (Carlos Battilana) al futuro itinerante del pensamiento que huye hacia delante, hacia lo que puede ser dicho en una próxima locución bajo la misma advocación, que es un espacio intermedio, también entre los géneros.

En estos poemas los objetos, escenas o situaciones presentadas remiten siempre a un más allá que es a la vez que referencial, simbólico: algo del orden del significado o de la experiencia, el aislamiento de situaciones y palabras, apunta a una revaloración de lo desgastado en el lenguaje por el uso y el abuso. Por eso la reducción a mínimo opera como un zoom que acerca el detalle, lo aísla, lo presenta en gigantografía, para que vuelva a decir algo. Por eso también el afecto, en la medida en que se ha convertido en otro clisé, se retiene por detrás de la voz, y así tensa el realismo hacia el lirismo por su poder de condensación, el lirismo hacia el realismo por el carácter referencial de la imagen. Da cuenta simultáneamente de la violencia y de la redención: cuánto de bestia, cuánto de humano hay en el hombre, en sólo unas líneas. Se

puede decir que estas poéticas se asemejan en eso al imaginismo: buscan sintetizar en una imagen algo que está más allá de ella, algo como una reflexión, una pregunta, una sensación. Como en "Muros" de Battilana:

Por más que mire el aire, reconoce que el mundo es éste. No está incompleto.
No falta ni un poco de tierra. Toca las piedras, los muros, las ventanas. Si algo faltara, se enteraría.

Lo que se quiere saber es lo que hay más acá y más allá de la percepción (Lacan X), lo que se quiere hacer es decir eso que hay, es hablar de lo que no se percibe porque no está o está desaparecido, es presentar mediante el percepto un concepto que si aparece como carente de afecto es no sólo porque se rehúye todo lo que tenga que ver con lo sentimental y su profundidad dramática para remitirlo a su materialidad de pequeño detalle minimal, sino también porque el afecto se concentra en el puro hecho hasta mimetizarse con el ojo que percibe y recorta su fragmento de real (Foster 1999), instituyendo una política del silencio.

Dice Derrida (1996): "No tengo más que una lengua, no es la mía", y también: "nunca se habla más que una sola lengua, nunca se habla una sola lengua". Entonces hay que apropiarse de ella de una manera amante, amorosa y desesperada, hay que intentar restaurarla y reinventarla a la vez, darle una forma (en principio deformarla, reformarla, transformarla) para poder orientar la inscripción de sí mismo ante esta lengua prohibida y no simplemente en ella: ante ella, como una queja presentada ante ella, un reclamo y un recurso de apelación (45).

Así se resitúa también la cuestión de la política en su sentido más amplio⁴⁶, que es a la vez el más pequeño: la micro-política que afecta a los discursos, las enunciaciones, los cuerpos, los constructos teóricos (políticas de los sistemas de pensamiento, políticas de la lengua, políticas de las sexualidades, políticas de la construcción del saber). Hay que desarmar y reinventar la lengua madre para interrogarse acerca de las relaciones entre el nacimiento, la lengua, el cuerpo, la cultura, la nacionalidad y la vida civil.

Se ponen de manifiesto, con un trabajo que busca la palabra precisa al nivel de la lengua, las tensiones entre las lenguas, las tensiones dentro de la lengua misma, y se crea una lengua en tensión sobre la cual, resistiéndose a lo banal con un discurso que avanza con pasos medidos, 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 len-

⁴⁶ Un sentido que el mismo Battilana (2004: 43) se ha ocupado de definir: "El carácter político de la poesía es de naturaleza lingüística, pues trabaja contra una retórica del consenso que no deja, por eso mismo, de transmitir una experiencia de lo público. Allí donde el acuerdo común ancla en el discurso, allí donde se instala un significado cristalizado, el discurso poético corroe lo que se establece como cierto. Esa corrosión, que puede verificarse en grados diversos, es el gesto político más eficaz de la poesía, lo que podríamos denominar su intervención social. La poesía pugna contra una experiencia de acuerdo fijo y amplía, así, el sentido de un lenguaje sitiado. La lengua concebida exclusivamente como mero instrumento de comunicación se atomiza con la presencia del discurso poético que promueve, a su modo, una ampliación del sentido".

gua poética como una lengua aparte del lenguaje corriente. La poesía 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 con que se rodea el poema. Para que las palabras digan algo más, para extraer de ellas o construir con ellas “por una vez algo más que la lluvia de siempre sobre el techo del auto” (Claudia Prado), porque cuando “se pliega, reduce sus palabras al mínimo. Extrae de su silencio algo de paz” (Battilana).

Desde allí se piensa, desde allí se escribe, desde allí se construye un estilo, una poética, desde ahí se convoca a una comunidad imaginada de escritores y lectores. A partir de las contradicciones que afectan a una identidad siempre en peligro (del sujeto, de la poesía como género), doble o, más aún, doblegada a veces, puesta en crisis, se erige tímidamente una idea de experiencia y de pertenencia (a una nación, a una generación, a una lengua, a un grupo social, experiencia de cruces e hibridaciones, experiencia de inseguridad siempre al borde de la no pertenencia), como la tarea estético-política fundamental de la poesía contemporánea.

Entre la exasperación y el mutismo, sobre la duda se erige una poesía humilde. Sólo es posible escribir desde esa humildad que considera que la tarea del poeta no es superior, ni más sublime ni más significativa, que la de un hombre que cosecha papas en la tierra irlandesa (como en el famoso primer poema de *Muerte de un naturalista*, “Digging”, de Heaney), que la de un hombre que recoge residuos descartados por otros en la urbe porteña:

Un pueblo que vive de los restos
que otro pueblo va dejando en las calles
y convierte las partes en un todo, un mundo
al que el otro mundo se le antoja ajeno
como si no le fuera propio
el desamparo o la búsqueda de oro
bajo la niebla (Paula Jiménez)

Lejos entonces de la grandilocuencia, lejos de las aulas y de las instituciones, la poesía se quiere escribir con minúsculas, quiere hablar de cosas de todos los días, con un estilo despojado, descriptivo, que cifra en el recorte del detalle, en la reticencia, en la iluminación de la pequeña escena, su poder comunicativo y su poder emotivo. Se trata de una poesía que sabe resguardarse de la ilusión de la transparencia, trabaja no obstante sobre el pulido, en formas más vale breves, que se acercan por momentos a la narrativa, acortando la brecha de un extrañamiento retórico que se percibe como demasiado artificial, en el tendido de un puente que la acerque a los lectores o escuchas. Rescata la voz común, una experiencia que supera los recovecos de una individualidad neurótica o enfermiza, para construir un espacio, que es siempre un espacio de duda, de interrogación, donde comparecen juntos la alegría y el dolor, el amor y la desilusión. Así da cobijo a una pequeña utopía: en el extremo donde la poesía podría ser escrita por todos y leída por todos.

Así rescata también esa experiencia casi mística que está al inicio mismo de la vida: cuando no hay diferencia entre sujeto y objeto, entre sensación, emoción y palabra, cuando se es pura sustancia extensa plena y vacía al mismo tiempo, cuando quien no es todavía 'yo' toca el centro sin centro del no-ser para darse al ser en el mundo y que el mundo le sea dado: redondo, brillante, amarillo, deseable (una teta, un sol, un huevo, una flor, o un sonido) para su boca ávida, para sus ojos, para su oído que lo abarcan todo. Todo lo que será cortado sólo por el ritmo, quebrado, de la respiración, por la separación discreta de la materia extensa, esa economía que la vuelve maleable, soportable, codificable, traducible en palabras ritmadas: yo, el poema.

Esta intimidad sólo puede darse en el poema, en cada poema, porque si la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir, y no es un inefable ni un más allá del lenguaje, sino el sabor de boca que dejan en la punta de la lengua las palabras, es el ritmo de la respiración, es lo que está al borde de otra expresividad (sollozo, grito, suspiro, aplauso, risa) que delata lo que para cada uno quieren decir las palabras y sólo se transmite a un nivel que excede o antecede al signo, y sobre todo al significado público y publicitable, al sentido común y a la estabilidad normativizada de lo que es posible decir, entonces la intimidad como efecto de lenguaje sólo puede articularse en el ritmo, cualesquiera sean sus elementos (acentuales, tonales, sintácticos).

Esa ubicación de lo íntimo al nivel de los fonemas, signos diferenciales 'puros' y 'vacíos', al mismo tiempo 'significantes y sin significado' (que no pertenecen propiamente ni a lo semiótico ni a lo semántico, ni a la lengua ni al discurso, ni a la forma ni al sentido), se sitúan en una zona anterior al sujeto del lenguaje, anterior al sujeto de conciencia cartesiano y anterior por lo tanto al sujeto de conocimiento, y remite, por su configuración formal de base, a lo que Agamben (2001) llama la infancia del hombre, la única zona en la que es posible una experiencia no desdoblada entre lo humano y lo lingüístico. La poesía se vuelve así el lugar donde la experiencia no es expropiada totalmente por el lenguaje del sujeto trascendente, por el que dice 'yo', y nos permite ser, por un rato, "huéspedes de una edad parecida a la infancia" (*Potlacht*, Arturo Carrera 2000).

Ni pura exterioridad ni intimismo, ni impotencia ante la violencia de lo político-social, ni refugio en la torre de marfil de la poesía, ni siquiera subterfugio del humor o el artificio expuesto, ni subterfugio de la parodia, lo que se busca es el punto de entramado que cuestionan los *Estados generales del psicoanálisis*, cuando Derrida (2001) marcaba exactamente en el concepto de crueldad la dificultad de la teorización de la junción. Pequeñas crueldades infantiles sobre el mundo animal, grandes crueldades que el aparato familiar y educativo ejercen sobre los infantes, ponen en escena en la poesía este mismo lugar y momento de la junción como una tarea acuciante y son el núcleo desde el cual se dispara el trabajo de la escritura (una rata muerta, la imposibilidad de decidir si alguien le quiere hacer daño al otro, ni tampoco lo contrario, cuando el cuerpo se convierte en un cuerpo cerrado, espacio durísimo que guarda no obstante agua blanda en descomposición, o cicatrices memoria de heridas y accidentes). El poema se tiende entonces como una invitación a un devenir niño o niña que altere el orden de las cosas, que las rompa, que implique una inmersión en un estado previo a la división pero desde el momento de

lo dividido, es decir, sin perder conciencia de ello (de ahí que no proponga una vuelta al paraíso perdido, ni una nostalgia, de ahí su carácter que rehúye lo sublime y la utopía tanto como una metafísica del misterio, para quedarse sólo con el secreto y con la imagen).

No se trata de un reflejo espejeante de lo dado, ni de un dar cuenta de las desilusiones que afectan a esos sujetos impotentes presentados por otros poetas (jóvenes dopados frente al televisor siempre encendido, aún cuando no hay programación, nada que hacer, nada que decir), sino de una invitación a una búsqueda, a una ruptura de ese orden, porque romper “era probar cuánto duraban, alterar/ ese orden que los grandes/ le daban a las cosas” (Paula Jiménez). ¿De qué orden social proviene y a qué orden social se dirige el hecho de la competencia entre madre e hija?, ¿el hecho de que la madre peine a la hija hasta lastimarla? ¿De qué orden viene y hacia qué orden se lanza el deseo de la maternidad profusa del barrio de la maternidad Sardá? ¿el deseo de maternidad de la enfermera por cualquier recién nacido? ¿el deseo de la muerte del hijo? ¿y la tristeza sin palabras de un padre ausente o lejano? ¿la extrañeza del mundo extenso y de las palabras que lo nombran, clasificándolo?

Entonces el niño y la niña dicen lo que debe ser callado, son niños que se portan mal y hablan como ventrílocuos, con otra voz, (“No esta voz/ que se confunde/ esta voz altisonante/ de niña que debería callarse” Claudia Prado), levantan ese velo y entre líneas dicen “la obligación de ser corteses,/ lo inconveniente de explicar/ que este calor sólo es posible/ en donde algo está irremediadamente roto” (Claudia Prado) o se preguntan por el valor y el significado hasta de las palabras y frases más sencillas, que dejan entonces de representar lo real, frases como “yo tuve un perro” (Carlos Battilana). Lo que se elige son los momentos de estallido de una imposible felicidad familiar: los momentos de clímax de la historia, las encrucijadas del destino, azar o voluntad, las muertes, las desgracias, los abandonos, los exilios, o algo más que la mera evidencia.

Se le devuelve al lenguaje su juego de transparencia-opacidad: cuando se dice “silla” se está hablando de la silla pero al mismo tiempo de otra cosa (la silla es mi silla o tu silla pero también la silla que regaló ese abuelo y que significa: infancia, respaldo, ternura). Y cuando dice “huevo” dice la cadena de los nacimientos y las muertes, el sexo y la reproducción, el color amarillo huevo, el juego del huevo podrido, una forma cerrada-abierta, el color blanco y el color amarillo, la gallina y el gallo, y el huevo que es un sol. Todo esto en poemas que están contruidos con una técnica precisa, en la que no se siente una palabra de más ni de menos, y en la que el corte de los versos aparece como necesario por su trabajo de aislamiento y su poder de extrañeza.

El tono no es nostálgico, tampoco festivo, tampoco indiferente, tampoco ingenuo, tampoco moralista; en estas poéticas el desencanto da lugar a un rebrote de lo lírico⁴⁷.

⁴⁷ Si pudiéramos definir la palabra “lírico” a partir de la idea (Gadamer 1991) según la cual en el caso del arte siempre nos encontramos con una tensión entre la pura aspectualidad de la visión y el significado que en la obra se deja adivinar y que se reconoce por la importancia que cada encuentro con la obra de arte tiene para el espectador. Ahí el significado funciona como un *plus* que se añade en la lectura simbólica y sólo por el cual llega la obra de arte a ser lo que es ejerciendo una tensión en el trabajo de recepción.

Referencias

- Agamben, G (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Battilana, C. (1999). *El fin del verano*. Buenos Aires: Siesta.
- Battilana, C. (1999). *Una historia oscura*. Buenos Aires: Deldiego.
- Battilana, C. (2003). *La demora*. Buenos Aires: Siesta.
- Battilana, C. (2005). *El lado ciego*. Buenos Aires: Siesta.
- Bossi, O. (1997). *Tres*. Rosario: bajo la luna nueva.
- Bossi, O. (2001). *Fiel a una sombra*. Buenos Aires: Siesta.
- Bossi, O. (2006). *Ruego por el tornado*. Tres. Buenos Aires: Sigamos enamoradas.
- Deleuze, G (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1996)
- Derrida, J. (2001). *Estados de ánimo del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós. (2000).
- Fernández, N. (2008). *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*. Rosario. Beatriz Viterbo.
- Foster, H. (1999). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- García, I. (2000) *Promenade femmilière. Recherches sur l'écriture féminine*. Paris : des femmes.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Heaney, S. (1996). *De la emoción a las palabras*. Barcelona: Anagrama.
- Irigaray, L. (1981). *Le corps- à-corps avec la mère*. Montréal : les éditions de la pleine lune.
- Jiménez, P. (2001). *Ser feliz en Baltimore*. Rosario: Nusud.
- Jiménez, P. (2004). *La casa en la avenida*. Buenos Aires: Terraza.
- Kristeva, J. (2001). *El genio femenino. 2. Melanie Klein*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (2007). *El Seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós.
- Lausberg, H. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- Mattoni, S. (2002). *Hilos*. Córdoba: Alción.
- Muschietti, D. (1998). "Tecnorama: la poesía de los 90". *Radar Libros*. 18 de octubre.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Prado, C. (2000). *El interior de la ballena*. Rosario: Nusud.
- Prado, C. (2002). *Aprendemos de los padres*. Rijksakademie van Beeldende Kunsten.
- Rodríguez, M. (1999). *agua negra*. Buenos Aires: Siesta.
- Rodríguez, M. (2001). *natatorio*. Buenos Aires: Siesta.
- Rodríguez, M. (2001). *El conejo*. Buenos Aires: Deldiego.
- Rodríguez, M. (2004). *Lampiño*. Buenos Aires: Siesta.
- Rodríguez, M. (2005). *Maternidad Sardá*. Bahía Blanca: Vox.
- Rodríguez, M. (2005). *Paniagua*. Buenos Aires: Gog y Magog.
- Tinianov, I. (1975). *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (1972).
- Vattimo, G. (1992). *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

CAPITULO 7

Los 90 y después.

Escribir sobre nada

Lo que yo quisiera es escribir un libro sobre nada, decía Flaubert⁴⁸ hace más de cien años, y era un desafío.

Flaubert quería escribir un libro sobre nada como culminación de una idea que colocaba al arte en una posición máxima: sin referente, sin sentido, lo artístico se volvía un absoluto. La cúspide del absoluto literario o de la absolutización de lo literario.

A partir de ahí, se escribió sobre nada, de diversas materias. En la vanguardia ese escribir sobre nada fue muchas veces una escritura sobre el propio lenguaje, en narrativa y en poesía. Cuando esa posición se agotó por saturación, por repetición, hubo en parte una nueva vuelta hacia los objetos, como en Ponge, o en el minimalismo, o en el objetivismo, un regreso a la intriga en la novelística.

Hay incluso muchos libros contemporáneos sobre nada, pero muchos de ellos hacen que haya que preguntarse otra vez qué es la nada, además de preguntarse qué es la cosa, en la medida en que tanto en la poesía (Moscardi 2016) como en la narrativa argentina contemporáneas (Chiani et al. 2014) la intriga ha vuelto a licuarse, los objetos se deshacen en sus reflejos, en sus versiones mercantiles, en su volverse basura.

Pero en seguida se percibe que aquí se ven las cosas, o la nada, tal vez, desde otro lugar que no es el de Flaubert. Los poetas, desde siempre, escriben sobre un fondo de nada, escribe la nada, porque esos son los polos reversibles de una ecuación: lo que hay, siempre -es la única certeza- es la escritura y es la nada, que como extremos polares, se tocan, se revierten, como se tocan todo el tiempo, en la escritura, la vida y la muerte.

Actualmente es usual hablar del giro autobiográfico en la narrativa argentina reciente, de la nueva figuración, incluso de lo testimonial. Se habla incluso de una especie de materia lingüística en bruto, no literaturizada, como si ciertos textos contemporáneos (surgidos de una especie de mezcla de géneros discursivos espurios, entre los que no se descarta lo más coloquial, lo más banal), no fueran sino la vida misma, un cuadro recortado de un telón continuo de realidad sin más.

⁴⁸ “Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo, como el polvo se mantiene en el aire sin que lo sostengan, un libro que casi no tuviera asunto o al menos que el asunto fuera casi invisible, si pudiera ser”. Flaubert, Carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852 (405).

En el caso de la poesía ocurre otro tanto. En *Aquí América Latina* (Ludmer 2010:106) Tamara Kamenszain (en tanto personaje y actor cultural) le dice a Josefina Ludmer: “- Más de una vez me dijiste que la poesía es algo que te deja medio perpleja, que no sabés qué decir cuando lees un poema”, con una entrada que de algún modo realza, para después aplanarla, esa especie de diferencia específica (que nunca se termina de definir del todo) que parece afectar a la poesía como género propio.

En ese libro Ludmer trata de pensar un conjunto ideológico social político literario de los años 2000 en América latina. Y en ese contexto la poesía no figura, sino por boca de ese personaje-actor cultural, quien afirma de la poesía lo que Ludmer afirma, con cierta temeridad, de la narrativa: ya no hay literatura. Porque dice Tamara Kamenszain: “Ellos se ponen, como decís vos, afuera de lo poético-literario” (107). Y también: “Estos textos, que trabajan con o más transparente, lo más cotidiano, lo más inmediato, de golpe se pueden volver más difíciles de entender que el mismísimo *Ulises*... tal vez porque no ofrecen nada que merezca ser leído en serio. Me parece que son como lo real mismo...” (108).

Esta afirmación parece válida en una primera instancia. Pero si se la piensa con más detenimiento se puede observar que ese tono “desliteraturizado” puede no ser sino el último avatar, retórico, y muy literario, de la literatura reciente.

Puede resultar útil contrastar la hipótesis acerca de la literatura sin literatura con la relectura de algunos artículos teóricos señeros que intentaban explicar a la lírica como género. Por ejemplo un ensayo de Todorov (1978) en el que divide los textos literarios en dos grandes grupos según sus modalidades discursivas y su relación al supuesto referente. Están los textos representativos, y los textos presentativos, y la poesía, por lo general, se ubica del lado de estos últimos por su forma de posicionarse frente al lenguaje, bajo el modo de la evidencia⁴⁹, y no de la probatoria: el lenguaje en poesía se presenta a sí mismo, no se muestra como portador de un mundo, ni de unas ideas, sino como su propia realidad.

Dice Kamenszain (2006: 255) que para ella no se trata de que los nuevos poetas introduzcan técnicas narrativas en el poema, sino que “ellos parecen recortar, de esa narrativa usurpada en la que viven inmersos, un pedazo que llaman poema”) (y cita unas palabras de Roberta Iannamico, “*Yo le digo poesía no al género literario sino a lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ser-ver-sentir-ver pasar. En: www.poesia.com/n16*”).

Esta definición no constituye sino una suma de problemas, a saber: 1. la operación de recorte no implica un recorte cualquiera, de modo que habría que pensar una teoría estética del recorte post Bürger; 2. habría que repensar una teoría de los géneros: ¿por qué el contexto de la vida tendría el modo de una narrativa y no el de, por ejemplo, una epifanía poética, modalidad bajo la cual han definido sus *insights* poéticos poetas como Laura Wittner⁵⁰?; 3. ¿qué pasa

⁴⁹ Allí aclaraba Todorov, al hablar del fracaso de la representación en la novela romántica, especialmente en *Enrique de Offerdingen* de Novalis, que “La oposición entre presentación y representación del lenguaje no se sitúa entre dos clases de enunciado sino entre dos categorías. El lenguaje puede ser transparente u opaco, transitivo o intransitivo; pero éstos no son sino polos extremos, y los enunciados concretos se sitúan siempre en algún lugar entre los dos; ellos sólo se encuentran más cerca de una o de otra extremidad” (139).

⁵⁰ Se puede ver al respecto Mallol 2011.

con el poema como artefacto, con lo poético como concepto, si es un fragmento de una narrativa? ¿qué teoría de la narrativa? ¿qué teoría del fragmento vamos a suponer entonces?

Una poesía nueva hecha de mezclas

Hay otras voces que escriben a partir de los dos mil, al mismo tiempo que las voces ya conocidas profundizan su camino o elaboran nuevas opciones, contaminándose, moviéndose, buscando un equilibrio, o deshaciendo su zona de confort para lanzarse a nuevas apuestas estéticas.

Paula Jiménez España se deja, en un libro reciente (*Canciones de amor*, 2014), seducir por lo pop y hace como que escribe canciones de amor. Es un libro breve en el que cada título de poema se refiere a una canción conocida, que aparece la mayor parte de las veces citada en inglés. Lo que los poemas hilvanan es la historia de un amor y su fin. No se sabe si Jiménez elige el formato canción para dar una vuelta genérica que le permita, sin distanciarse demasiado de su poética, centrarse por un momento en un tema tradicional, difícil, como el del amor, sorteando, una vez más, el subterfugio de lo sentimental, tan alejado de las estéticas noventistas, o si, simplemente, despliega la imagen de la música como compañera estética de las historias de amor de la juventud (el cliché de “esta es nuestra canción”). En todo caso, lo que el poemario deja traslucir es la historia de un fracaso amoroso: las promesas incumplidas, las ilusiones rotas, desde la perspectiva de una voz que ha vivido, y madurado, desde lo pop hacia su propio más allá. Hay alguien que se queda y alguien que se va. Hay una mujer que se duele de la pérdida de su amante mujer, que ha ido a refugiarse tras la comodidad de un estereotipo establecido: una mujer con su hombre y sus hijos.

(...) qué importa
que una estrella de rock nos prometiera
su luz inextinguible, no era verdad
una vida dichosa en la que nadie
sacrificara nada.

La mezcla entre lo claramente pop, y la tensión poética que se llama, propiamente hablando, lírica, por la cual las palabras dicen lo que dicen y además otra cosa, permite ver, detrás del formato “canción”, detrás de la historia, el dolor que insiste, y que, en última instancia, deja claro que la canción que suena cuando el amor parece una posibilidad de final feliz, no es más que un formato engañoso que lleva, como su contracara, lo trunco, lo que falla, el dolor, la soledad finales.

El breve aligeramiento de lo pop le permite a Jiménez manejarse con soltura y maestría en el plano lírico que siempre primó en sus poemas, rozando con las palabras del poema lo que no tiene explicación, lo que no tiene sentido, ni destino. Esta, que podríamos llamar contaminación, entre el tono del sigilo y el tono de lo pop, da aquí sus mejores resultados: no es una con-

cesión a las poéticas de la época, sino una reafirmación, que da su vuelta por el diálogo con lo contemporáneo, de la pregnancia de lo poético en lo cotidiano, de la importancia del poema en la levedad de cada historia, como sonido que balancea la banalidad de lo siempre igual al repetir la otra cara, la no complaciente, de la superficie bailable de la realidad.

Otra poeta, Romina Freschi, dará cuenta de un vaivén similar, pero en sentido inverso. En el universo de Freschi las palabras, como el mundo, se expanden y se contraen. Las palabras contienen un mundo, rechazan el mundo, crean el mundo. A veces sólo lo bordean. Las palabras exploran, cercanías, lejanías. Por eso a veces se las ha confundido con seres vivos. O se las ha insuflado de poderes mágicos. O se las ha temido.

Eso es algo que Romina Freschi siempre ha sabido, y respetado. Se diría, incluso, que lo ha promovido, expandiendo los significantes para expandir los significados, o para reducirlos a la nada de su propio sinsentido, para hacerlos estallar en partículas más y más pequeñas, para forzarlos a dibujar un mundo distinto, más interesante, por momentos divertido, siempre inquietante.

En el último libro de Romina Freschi, un libro que retoma textos de diversas experiencias que se refunden como libro, hay una imagen que conduce todas estas líneas y las hace recorrer sus meandros: es un libro que habla de cómo el mar puede ser monstruoso o puede hablar de amar, de cómo puede expandirse y expandir al que lo contempla, o cómo puede, sólo, acercar un cúmulo de restos a una playa devastada.

A partir de esta imagen descentrada, múltiple, que diverge de sí misma en el transcurrir de las partes del libro, hasta llegar a la afirmación última de que quien triunfa siempre es Poseidón, es decir la sola idea de la fuerza o del movimiento como mínima afirmación, sin carga valorativa ni separación tajante o balance entre pérdidas y ganancias, se despliega para el lector una línea de intriga, un código de lectura continua. Y justamente porque se desarrolla como una intriga, promueve una vacilación fructífera, en los poemas, entre dos posiciones del sujeto echadas a rodar: uno que se divierte y divierte cuando juega, uno que se duele y duele cuando acierta.

La voz niña de algunos poemarios anteriores no ha dejado de jugar, porque en cierto modo nunca se deja de jugar, porque afortunadamente hay una dimensión del juego que no se olvida; pero ahora, o juega sólo de a ratos, o juega de otra manera.

Sorprende eso, que a falta de una descripción mejor tal vez se deje calificar como una búsqueda intermedia, entre lo pop y lo no pop, entre lo barroco y lo minimal. Una investigación que deshace los dos polos. Porque pregunta y pregunta, riza el rizo como antes, pero encuentra algunas respuestas o disrupciones. Aparecen así palabras como “malentendido”, “malformación”, “sinsentido”, asociadas a “riesgo”, “intemperie”, “veneno”, que denotan el tropiezo, delatan ese algo que ha dejado de funcionar correctamente en el modo niño. El tropiezo obliga ahora a una relectura, a un trabajo con el poema que permita reabsorber el elemento disruptivo, que permita sobrevolar el corte para acceder a esta nueva voz.

Instalada en otro lugar, la que pregunta en los poemas de Freschi ha dado un paso más allá de los protocolos del juego: la fantasía llegó, parece, a un límite, y ese límite la vuelve más acá. Portadora ahora de cierto fracaso, lo que pudiera distraer o hacer ruido se desvanece, y apare-

ce una limpidez que es lúcida y que, aunque duele, resulta acogedora. Como cuando dice, entre juguetona y ácida, “cansada de tener que aceptar el mini-mal”.

Lo que persiste en los poemas, siempre con el trasfondo de cierta risa, es una vitalidad arrolladora, un tono que invita a sumarse a la aventura, porque a pesar de sus desmayos, los desmayos del mar mismo, los desmayos del que lo ha visto convertirse en monstruo, está el movimiento incesante del poema, el movimiento de la vida, siempre en expansión.

El libro expone y se expone a esa intemperie, podríamos decir absoluta, que vivió Laika, la perrita que salió de la órbita terrestre en un cohete, y no volvió, y el libro de Romina nos expone a nosotros, con su ir y venir marítimo y cósmico, al movimiento de lo indetenible, de lo que está fuera de órbita, fuera de razón, fuera de previsión, lo que simplemente acontece, como el amor que se transforma en odio, la casa en intemperie, la familia en amenaza. Lo que de algún modo y siempre imperfectamente protegía antes a la niña que jugaba se rompió, se oxidó, no para de romperse, oxidarse, resquebrajarse, y sujeto y poema no pueden ahora sino hacerse cargo de un vacío que ocupa cada vez más lugar como parte de un fundamento del cosmos y de la materia misma.

Alguna vez alguien dijo que el barroco era el intento por cubrir el horror al vacío, por llenarlo de mascaradas, artificios y juegos. De más está decirlo, al mismo tiempo que velaba ese vacío el barroco repetía: nada hay más real que la muerte, que acaba con todo lo que uno ama, con todo lo que hay, que horada sin cesar cada pleno hasta agujerearlo y reducirlo a su contrario.

Pero acá destellan en el verso breve, o en el poema en prosa realizado con la precisión de un cuadro, pero sin subterfugios, la pregunta por la vida, por el sentido, por lo que no tiene sentido. Destella también una constatación: la vida es esto que está sucediendo ahora mismo, la vida es la sucesión misma, es la cadena de las transformaciones, es la multiplicación de la materia, y también su reverso.

Por eso no hay sentimentalismo y no se extraña, pese al dejo desesperanzado que se escucha por momentos, la eterna alegría vital de la voz de Romina Freschi, aunque diga: “haber imaginado el espacio es ser el espacio –y el vacío- y sólo resta deambular, caminar nervioso, chocar contra las paredes y acumularse”.

Porque hay también humor, lo cómico de lo cósmico, el esperpento o la risa, en la mini ópera de cada día, perdido todo aquello que debería suceder cuando, cansado el oráculo del pensamiento, alguien se entrega, y en esa entrega, al dolor o la dicha, al desamor o la perfección de un reflejo de sí inusitado en otra vida, ante el cansancio de optar por el mal menor, en esa entrega el poema adviene, sorprende.

Sujetos divididos, sujetos abismados

Para Marina Mariasch, quien claramente delinea, después de los 90, otra posición para el sujeto textual, los quehaceres domésticos de la mujer de clase media, concentrados en la máquina de lavar ropa, si bien son el espacio de emergencia de lo siniestro, lugar de la división del

trabajo que se abre en división subjetiva, y que alza así la barrera de la diferencia entre los géneros, permiten una organización del texto, de las modalidades subjetivas, y de los espacios ideológicos. No se trata sólo de que, tal vez más clásica en este sentido freudiano, distribuya más o menos los síntomas de la histeria de un lado, el femenino, y los de la obsesión del otro, el masculino, sino a que en su nouvelle *El matrimonio*, presenta paralelamente a la historia de un amor que se vuelve desamor en el desarrollo de la relación, la agudización de la fisura subjetiva que a la vez que abre abismos, revela errores y horrores, despliega vértigos. Lugar de la ambivalencia, el discurso maneja con una maestría única, en un sello personal, la retórica de cierta teoría, y el lirismo más sorprendente. Los sintagmas de la teoría más o menos marxista, de cuño más vale benjaminiano, se combinan en nuevos contextos, que remiten también a nuevas situaciones de referencia. Sin perder su máximo literario, si es posible expresarse así, la *nouvelle* sobre el matrimonio esboza a la vez que una lectura interpretativa de un cuadro social, una interpretación irónica de los discursos, y hace, sobre todo, poesía.

Reescribe, entonces, lúdicamente, muchas de estas cuestiones, anota esos bordes en los que la histeria se toca con la erotomanía, por ejemplo cuando dice, sabia e irónica al mismo tiempo, “Los letreros son fragmentos de una historia de amor, episodios de una telenovela, alusiones a posibles aventuras, partes de cartas” (p. 28).

Para Mariasch “El diagnóstico lo da la escena contemporánea” y la fantasía no tiene un punto de contacto con el “yo” real estrecho, entre estos dos polos, todos los quiebres, desgarros y suturas endebles son posibles en la subjetividad de una mujer confinada a sus quehaceres diarios. Lo que hay en esa fisura es el dispararse de la interpretación infinita del neurótico, la demanda siempre insatisfecha de la mujer incrustada en su estructura constitutiva de histórica, sus protocolos de seducción que la equiparan a la mercancía expuesta en la góndola del supermercado, enfrentada a los rituales de evasión del polo masculino de la pareja-tipo.

Dice de ella:

Los productos se ofrecen, exhiben sus virtudes, mujeres solas que buscan amor. Piden ser llevados, rescatados, consumidos por el deseo del otro, saciar. Seducen con trucos trillados, evidentes, amenazando limitar su disponibilidad (p. 27).

Dice de él:

En el marido hierve una rebelión violenta y oscura contra aquello que lo amenaza y que parece venir de un afuera o de un adentro desorbitado, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Está muy cerca, pero inasimilable. Eso lo excita. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, se protege del oprobio, se enorgullece de hacerlo y lo mantiene (p. 30)

Para concluir que la relación se anega en una inevitable “katastrophé”, porque “la katastrophé del hombre consiste en “una inversión (una torsión del ser del hombre) que lo aleja, le da la espalda al mismo, distanciándolo de su propia naturaleza”” (p. 52). La catástrofe del ser humano es la constatación de que, como decía Lacan (2008) en el *Seminario XX*, “no hay rela-

ción sexual”, no hay verdadera relación entre los sexos, ni entre los cuerpos, ni entre los sujetos. Lo que hay es una desesperada necesidad de paraíso, una necesidad de apremio que justifique la existencia, que dé sentido al desvalimiento fundamental de cada uno que es el del de bebé que llora en medio de la noche y dice: quiero esto, ahora, y no lo tengo, y no lo voy a tener, nunca. Esa es la gran lección, lección de vacío, dicha no sin humor, que deja el tránsito por “el zigzag de las instituciones”, título de otro libro de poemas (Mariasch, 2014), y sobre todo la que surge e instituye el sinsentido, la institucionalización pretendida del amor, el matrimonio, en la poesía, extremadamente lúcida, de Mariasch.

Hacia lo íntimo

Mattoni ensaya otro género, el del diario íntimo, para hablar de la nada cotidiana y del lugar de la poesía en esa nada diaria; así comienza *Campus*:

Sobre un papel de obra en un cuaderno cartonero, escribo con una birome hecha en París: dos industrias antípodas se cruzan en mis frases que recubren apenas el vacío de esta tarde. Ya termina el año y la universidad palpita con los chicos que reclaman más y más ruido, sexo, la agitación burbujeante de los cuerpos que se precipitan vida abajo, como ríos de montaña. También allá en las sierras, con la estación de lluvias empezada, estarán creciendo los arroyos secos hasta volverse torrentosos, amarronados por unos pocos días. Extraña impresión: las jóvenes filosofas aunque no se cuidan la ropa ni la cara, mucho menos el pelo, parecieran más lindas que las chicas de letras, como si alguna chispa de la mentira griega las iluminase. ¿Será que saben algo o habrán perdido la inocencia de querer saber y sostienen la plena incertidumbre de la pura materia? ¿Será que el goce de leer se sacrifica en la carrera de carros de circo que amenaza a las futuras “investigadoras” de la literatura? (s/n).

Mattoni ha construido a lo largo de sus poemas, entre otras cosas, una historia familiar: los abuelos, la mujer, los hijos. Ha ido dejando hilos que cualquier lector dotado de un mínimo afán detectivesco puede seguir como huellas de una historia personal, incluso íntima. Y por poco que se lo conozca a Silvio Mattoni, uno puede encontrar no sólo retazos de historias verosímiles sino nombres, situaciones, escenas, que parecen remitir a un referente reconocible como tal: su trabajo, su mujer, sus hijos.

Es decir, uno podría pensar tal o cual poema de Mattoni, tal o cual fragmento de *Campus*, como un recorte de una narrativa más amplia. Sin embargo no es el verosímil lo que interesa aquí porque no es lo que da la marca de su poética, lo que define su lugar como objeto estético o como trabajo artístico. Ni siquiera es el efecto de realidad como remisión a ese marco de la narrativa contemporánea contrastable lo que le da su particularidad. Lo que interesa en verdad es, justamente, cómo lo que se desprende de ese marco referencial es un efecto de extrañamiento imposible de domesticar.

Los datos de “realismo”, por llamarlos de alguna manera, no hacen sino acentuar el efecto de lo poético: aquel mecanismo por el cual una escena simple, cotidiana, casi trivial, una escena que el lector mismo ha vivido infinidad de veces, que incluso ha pasado por alto como irrelevante (como el hecho de estar sentado en el buffet de la facultad, con un libro en la mano, esperando un rato entre que se sale de una clase y se entra en una reunión de profesores), se transforma, en la escritura de Mattoni, en materia poética (sea su fin el poema o el diario).

No se trata de enumerar recursos retóricos. Lo que los textos nos muestran a poco de leerlos es la facultad de una potencia: la visión del mundo-Mattoni presenta las escenas a la vez como próximas y como distantes. En ese vaivén una voz poética se delinea con fuerza, como voz atenta a varios niveles simultáneos: un nivel de la percepción, uno de los afectos, uno de la reflexión, como voz que los anuda y los desanuda de una manera singular. Así, si percibe, no se detiene en el objeto, como Williams; si reflexiona, no retoriza la reflexión, como Casas; si se deja afectar, no se solaza en la afección, como Carrera, sino que parece tomar lo esencial de la enseñanza de cada corriente o cada autor y relanzarlo en sus propios términos.

Se ha dicho que la lectura de la poesía, en especial de la poesía lírica, dentro del marco del pacto autobiográfico, como expresión de los sentimientos del poeta, sólo mediados por imágenes, es un legado poco feliz del Romanticismo⁵¹ (Lacoue-Labarthe-Nancy 1978). Esta lectura es errónea por dos motivos: no se trató nunca, en el *mainstream* del Romanticismo, en su fundamento teórico, de la expansión de una subjetividad individual en tanto tal. La gran tradición de la poesía autobiográfica del Romanticismo tanto en lengua alemana como inglesa es la de la observación de los procesos espirituales de un sujeto considerado especial, el vate, pero como portavoz de una visión, de una misión y de un mensaje, incluso de una profecía: ese paraíso en la tierra por venir (Abrams 1992).

En segundo lugar, si se releen los clásicos griegos y latinos (Safo, Catulo, Marcial, por citar algunos) se recuerda que el pacto de hacer coincidir la primera persona que habla en el poema con la persona del autor es una de las más antiguas convenciones, y que no debe leerse necesariamente como un pacto autobiográfico.

Se puede afirmar que en Mattoni lo autobiográfico, la remisión a sí mismo y a las pequeñas escenas de la vida cotidiana, si bien reconocibles, tienen un sello más proustiano⁵² en la medida en que no ingresan al texto sino como unidades materiales de una poética recursiva. Se trata de un trabajo de expansión, desde un pequeño núcleo, de una aventura que es a la vez sensorial, conceptual, y afectiva (no en el sentido de sentimental sino del afecto como aquello capaz de ejercer un impacto sobre el sujeto a un nivel específico que lo configura al mismo tiempo como experiencia estética y como vivencia).

Desde *Hilos*, (como él mismo lo reconoce en el prólogo al volumen *La división del día. Poemas 1992-2000*), las figuras de los poemas se vuelven abiertamente autobiográficas. Si bien el

⁵¹ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy han demostrado toda la complejidad de la subjetividad filosófica y literaria del sujeto de los textos románticos, subjetividad que forma y está formada por una red muy compleja, plurisubjetiva, y que ellos llamaron “le système-sujet”.

⁵² Hay mucha bibliografía sobre el tema. Se puede consultar a este respecto, por ejemplo, Kristeva 2005.

poeta adjudica a cierta mortificación (sacrificio del sí mismo) el hecho de haberse volcado en los primeros volúmenes hacia los temas, los modos, la imaginería de la época clásica, un subterfugio para no tener que decir yo, un ocultamiento tras una polifonía proliferante de *dramatis personae* que apunta más hacia la figura de un director teatral o de un espectador que escucha los parlamentos en escena sin ser visto que a la de un yo lírico o autor unificado, en los poemarios posteriores vemos crecer de forma constante una proximidad inquietante entre la poesía y los elementos autobiográficos.

Tal vez lo más interesante sea justamente eso: cómo es que, no sólo en virtud del ritmo constante del endecasílabo sino también de algo más, estos pequeños relatos autobiográficos, como por ejemplo una visita a la peluquería que realizan juntos padre e hijo, configuran poemas y experiencias poéticas en todo el sentido de la palabra. Resulta característico el hecho de que el “yo” del poema (tanto como lo será posteriormente el del relato del diario íntimo en *Campus*) no permite nunca que se constituya un sujeto pleno, sujeto que sería portavoz del enunciado y sujeto de la enunciación, amo de su querer decir, sino que en el juego del poema y del diario no abandona nunca su estatuto de inconsistencia productiva, de duda, de repliegue reflexivo sobre sí, sobre los otros, sobre los objetos, sucesos, acontecimientos, paisajes, que lo rodean. Se trata de una escritura transida de lo que ya había dicho Mattoni en traducción: “La literatura no se instala más que descubriendo bajo las aparentes personas la potencia de un impersonal que no es de ninguna manera una generalidad, sino una singularidad en un punto más alto: un hombre, una mujer, una bestia, un vientre, un niño...” (Deleuze. *La literatura y la vida*, traducción de Silvio Mattoni 1994: 15).

Podríamos seguir el derrotero de la vida de esos seres que aparecen repetidamente, como la mujer, los hijos, Francisca, Angelina, Margarita, y después Galileo; podemos incluso ver una foto de tapa en la que padre e hijo se muestran cruzando la calle (*Avenida de Mayo*), y sin embargo, por virtud de la escritura misma, siempre vamos a ser perfectamente conscientes de la distancia que existe entre esos niños, esa mujer, ese yo poético, y sus personajes. No porque haya ficcionalización de la vida cotidiana y de las personas en personajes, sino porque nunca se pierde la consciencia acerca de la distancia que media entre lo que es lenguaje y lo que no lo es. Si el gesto de la escritura y de la lectura parecieran decir; el lenguaje lo es todo, la escritura y la lectura dicen. El lenguaje no es nada. Pero no habría vida posible para este sujeto sin el lenguaje, y no habría lenguaje posible sin una vida que lo trascendiera. La mano se estira en el lenguaje para tocar un cuerpo que sabe que no podrá alcanzar, el lenguaje se tensa para hacer algo perdurable ese momento. No habría uno sin el otro, sin el fracaso del otro.

Porque si bien dice al final de *Canéforas*, “yo deletreaba un nombre ajeno/ como si fuera el mío” (43), a partir de cierto punto de su poética comienza a ejercer otra paradoja, otra extrañeza: deletrear el nombre propio y el de los seres amados como si fueran otros.

No se trata por lo tanto de la repetida idea de la ficcionalización que se abre con el lenguaje mismo: es el abismo que se abre entre tocar un cuerpo y escribir un poema, en la consciencia de que, sin el poema, sin la literatura (la que se escribe y la que se lee) ese cuerpo no sería exactamente ese cuerpo.

Si pueden observarse las huellas de las largas lecturas, de los trabajos de traducción, de los ensayos escritos, en los poemas y el diario íntimo de Mattoni, la posición, el sello, es único, y no es la estetización soberbia de fines del XIX, es la mirada derrotada de fines del XX y principios del XXI que tantea el espacio alrededor y el espacio interior para buscar algo que ya sabe que no está ahí y que no va a estar ahí.

Lo que hay es una conciencia evanescente que se deja ir, se deja decir, se deja vivir a sí misma, y que en ese lugar intermedio de la escritura, para sí y para otros, a medias entre lo que se quiere decir y lo que se escapa, se reconoce en pocos rasgos: su propia futilidad, su resistencia como resto, como deshecho inútil, y como repetición.

Porque aunque hable de su propio ser para nada, de su inutilidad, incluso banalidad o vanidad absoluta, la escritura es el sostén subjetivo del que dice "yo". Si a veces se lamenta un poco de que la vida sea lo que está más allá de lo que se escribe, lo que no puede escribirse o lo que se escapa más allá de cualquier posible escribir (como el cuerpo del hijo amado, con su sólida inmaterialidad sensible, su risa, sus olores, sus sonidos), al mismo tiempo parecería que nada sucediera en realidad si no fuera porque es escrito.

Un mundo cada vez más desleído

El mundo, las relaciones, las percepciones, el sujeto, el poeta, bajo la mirada de Gabriel Reches, siempre se han visto desleídos, desasidos, puestos en cuestión, contra dichos, desdibujados, hasta corroídos.

Sujetos maníaco-depresivos, paranoicos, autoirónicos, sorprendían en los libros de los noventa con su perfil un poquito desquiciado a fuerza de inteligencia y suspicacia. La voz surgía de una conciencia a lo Raskolnikov, el torturado protagonista de *Crimen y castigo* de Dostoievski, atado a su más acá, a su imposibilidad de avanzar, de tanto querer estar más allá, pero construida desde el siglo XXI (porque juega, porque en el extremo el dolor se revierte en broma y crueldad contra sí y no se toma en serio). Así la voz, que inquieta desde los poemas, obliga a preguntarse por lo más evidente, habla de la muerte, hace reír.

En *El resto* (2000) más allá del cuidado formal que busca cierto efecto faulkneriano de perspectivas, con su profusión de miradas y primeras personas exasperadas, y de una sintaxis desfasada, el corte de verso (extremado hasta la caricatura) apunta, en la ambigüedad del encabalgamiento y de la cesura interna marcada por espacios en blanco tensar las posibilidades de la significación, de la insignificancia y la duda también, digamos, de la indecisión, al mismo tiempo que apuesta a desestructurar el orden de la lectura por la sorpresa que acecha al fin de las frases. Suena entre abstraído y apático este ritmo sostenido en versos cortos, repetitivo en sus imágenes, y al mismo tiempo inesperado en sus modulaciones tonales. La exageración, la burla, el patetismo, la nota trágica, la parodia, el absurdo, conatos de frases hechas: todo se mezcla, se entre-corta, para flexionarse sobre sí mismo y dar lugar a las preguntas que no tienen respuesta (el nacimiento, la muerte, el amor, el desamor, la familia, la soledad, y en el

medio: la vida). Sobre el vacío, desde la altura que otorga la horizontalidad del cuerpo deprimido, sumido en el vértigo de la visión, desconfiando de esa misma visión, la voz que enuncia se desdobra, se contradice, se contesta, se falta el respeto, se desdice (“dibujo un/ no dibujo un/ garabato y pregunto”).

En su alucinación paranoica pero también histérica plantea como un criptograma cifrado en el título de su tercer libro de poemas (*STRIP*, 2001) los núcleos temáticos y formales por los que ronda su escritura: el desnudo que no se sabe qué desnuda, qué tiene para mostrar debajo de la máscara de lo cotidiano (*STRIP*), el viaje de la conciencia través de las miradas y del cuerpo entre las enfermedades y el tiempo (*TRIP*), la presencia inalienable de la muerte (*RIP*), el itinerario de una identidad en búsqueda forzada de sí misma (*IP*). Y desde la falsedad evidente de estas certezas que se saben imposibles, su mascarada a través de las palabras cotidianas, presenta un enfrentamiento verdadero: la tarea es la de la supervivencia, aquí, en este mundo, haciendo frente al enemigo, la conciencia que proyecta un universo desencantado, frágil e incierto, que es el exterior del universo pero que en realidad, igual que todo, está adentro para decir ‘lo que hay es nada’. Estoy yo y yo es nada: es una voz que registra impresiones que se mueven, es un ojo que no está seguro de lo que ve, es una memoria incierta que dibuja y desdibuja una historia en la que siempre hay una fiesta de la que no se participa, en la que no se baila, una historia de la ausencia, de la falta de sentido. Por eso la paranoia, la manía, la histeria y la obsesión se vuelven figuras del pensamiento como cualesquiera otras: igual de válidas, igual de inválidas.

Como una glaciación avanza la falta de afecto en la escritura, como una apuesta riesgosa en la impotencia: no poder estar ahí, ver pasar el mundo como otro, rehén de su propio estado de abandono. Sin embargo desde ahí se escribe: la apatía misma se escribe en versos cortos, cortados, de una puntuación atípica. La desidia de la voz le impide por momentos el esfuerzo de recortarse de la minucia del murmullo (“La casa ha reunido un basural de murmullos”) y lo impulsa a construir desde lo residual, desde la basura (como un elemento más de la cotidianidad, pero también la basura del lenguaje, la basura como lo inútil, lo que está de más, y como valor, lo que está fuera del mercado, el tesoro marginal). Por eso el lenguaje de *STRIP*, en el que lo coloquial pasa por ciertas elecciones sintácticas y pragmáticas pero nunca léxicas, se instala en el verso no como dato bruto ni como efecto: es un vacío, un vacío que se explora y que no quiere ser llenado sino expuesto (una exposición desnuda, casi obscena). En este estar ahí a la escucha, hay no obstante una atención: la del que pierde el tiempo en la minucia pero deja la huella de su cristalización (los poemas como precipitados químicos o precipitaciones del tiempo malgastado).

Ahí, entre lo que se gasta, lo que se desgasta, lo que se malgasta (siempre el cuerpo, el tiempo, el lenguaje, el dinero), al borde de la imposibilidad efectiva de la comunicación de un sujeto en estado de aislamiento como una conciencia librada a su discurrir en discurso indirecto libre sólo interrumpido por las frases hechas que llegan sin filtro desde un exterior agresivo, el poema dibuja su espacio mínimo como una revancha, como un modo de “ensayar otra caída”,

como un fracaso y un malestar que se erige, desde su propio caos, en un sistema sin centro, y experimenta variantes de la culpa (simula una estructura).

Pero ahora, ahora que *Es el fin del mundo, tía Berta*, el poema se deshace hasta sus mínimos elementos, ahora se dice y se desdice la gramática en su elemento fundamental: la sintaxis. Ahora hasta el lenguaje se deshace para medio decir lo que no puede del todo ser dicho. Esto: que nos deshacemos, nos desleemos, nos perdemos, nos morimos, día a día.

Películas superpuestas
no exactamente, encimadas
no exactamente encimadas
consecutivas
películas de mica
de cualquier mineral
transparente, no
transparente, traslúcido
efervescencia en quien mira
opción del transparente
la facultad suprema
en la base de una roca puede adivinarse
bajo estas películas como si estas películas
delgadas de mica
no estuvieran o no estuvieran
sino para dañar de la roca la imagen
la visión de la imagen
dar cuenta de un objeto es
la facultad de disolverlo: así
como estas películas que no
se deshacen en las manos porque no
están sobre las manos
así, no como cualquier película
más delgadas que cualquiera
se acumula sobre un hecho
el que elijas. (Reches 2012, s/p)

¿Así las palabras, sobre el poema imposible, sobre el objeto imposible?

Y después

Diana Henderson trabaja cada poema como una unidad que debe justificarse a sí misma. En ese trabajo lo primordial es el ajuste de la imagen poética. Sin embargo los modos no son los del desarrollo de una imagen obtenida, sino, una vez más, en estas poéticas del siglo XXI

que siguen de cerca lo mejor de los noventa, el tono reticente, la voluntad de decir poco, y decirlo con justeza.

Los títulos, y las imágenes centrales que funcionan a la vez como centro y como borde de los poemas, lo confirman. Se trata de dar con un núcleo, todo lo duro que se pueda, que imante el sentido de lo que no tiene demasiado sentido, de algo que funcione como una piedrita en el zapato, siquiera, para detener los derroteros de un agujero de angustia y muerte.

Así avanza *Un foquito en medio del campo*. Y de lo que trata es de eso; no una revelación, no un amancer luminoso, una gran esperanza, sino la apuesta por lo mínimo: una lucecita aislada, pobre si se quiere, pero no obstante presente, en la oscuridad y la inmensidad del campo.

La imagen no tiene que ser prestigiosa, ni surgir de la tradición poética. Todo lo que se le pide, y no es poco, es que tenga la fuerza de condensar en sí un núcleo de sensaciones, de sentidos, de pensamiento. La fuerza de la imagen es la fuerza de la imaginación, de quien escribe, de quien lee. Su potencia está ahí, a la vez engañosamente al alcance de la mano, y distante, muy distante. Todo lo cotidianos, todo lo coloquiales o aparentemente simples que se quieran el verso, el poema, y la imagen, son el producto de un trabajo preciso de condensación por parte del poeta, y exigen un trabajo análogo de decodificación por parte del lector, y por eso siguen siendo poemas.

Ahora los territorios de la infancia se exploran desde otra posición subjetiva: la niña puede, en un poema, marcar toda su distancia de la figura niña, y recorrer el camino desde que su madre, no sin dolor para la voz niña, le saca las rueditas a la bicicleta y la empuja, sola y sin apoyo en la vida, a la constatación de que: “Ahora rebonino el cassette/ y resulta que soy yo la que se aleja/ mientras ella se queda parada,/ palideciendo bajo el sol de un domingo” hasta que la relación madre-hija, incluso, se invierte: “Pero yo no te suelto, mamá,/ yo no te suelto”. Ahora es la voz poética la que se hace cargo de una adulta que no sabe muy bien cómo actuar ante su hija. Por eso la voz, que en este libro parece por momentos nostálgica de la edad de la infancia, es sin embargo una voz que está de vuelta, que ya ha hecho la lista de los debe y los haber en el vaivén de los afectos y que sabe a qué hay que aferrarse y a qué no.

Al mismo tiempo, a la poeta, dolorosamente autoconsciente de la fragilidad de sus medios, de sus herramientas, de la materia evanescente con la que trabaja (el lenguaje, las imágenes), no se le escapa tampoco la posibilidad de que esa lucecita o imagen sea una ilusión: en el poema “Roedor”, casi al final del libro, dice (reconoce, pide):

El niño sacó la dentadura postiza
y llenó de monedas
el vaso de agua, a la orilla
de la mesa de luz de su abuelo.
Estaban más doradas que
ninguna, como pulidas.
Miento. Yo no lo vi,
solamente me lo contaron
y estoy segura de que, además,

la anécdota es mentira.
Pero dejen que me quede
con la filmación mental
de las monedas expulsando
finos hilos de luz
que se atan a las puntas del sol.
No me quiten eso.

El poema es, entonces, el foquito que se enciende en medio del campo, y por eso, vale la pena seguir leyendo y escribiendo poesía.

En Santiago Venturini lo poético se juega en un dispositivo novedoso: tras el aparente relato de pequeños hechos, surge lo siniestro. Desde el título hay una convocatoria a eso a partir de una de sus figuras tradicionales: la del doble, que aquí es el gemelo. Pero si uno podría tal vez haber esperado una visión amorosa de ese tipo de relación especial, la gemelar, que se percibe como misteriosa, portadora de una mística o un amor fraternal, aparece en cambio un sujeto desdoblado sin afectos, en el que cada parte parece cumplir de manera impersonal un rol. Los poemas van contando una historia a partir de escenas mínimas, Hay un personaje que cuenta lo que hace su gemelo. Pero este otro es un otro extraño, del cual es imposible interpretar los códigos.

El final arbitrario al que nos había habituado la poética más netamente objetivista, aquella de Aulicino, Helder, Vignozzi, incluso la primera Winter, que rehúsaba incluso los finales de poema conclusivos y contundentes, ligeramente metafísicos o filosóficos (la línea retórica seguida y aún extremada por Fabián Casas), en los que la ley del objetivismo prescribe un final tan anodino y desencantado como el resto de los elementos del poema, cambia de valencia por el lado de lo ininterpretable de las acciones del gemelo, de lo imposible de encuadrar en una construcción del sentido poemático, que sólo se deja leer hacia el final de todo el poemario como conjunto.

Los finales, por inesperados, suscitan muchas veces la risa, pero también ese pequeño temblor de lo genuinamente siniestro, que proviene de la construcción de ese personaje indescifrable, a veces melancólico, a veces burlón, y de esa relación, también indescifrable, en un entre-dos, en el que el que ejerce el rol de enunciador, de cuidador del hermano, de cronista, se sospecha lastimado severamente, sin enunciarlo. Es tal vez esa pasividad aparente, ese registro de unos actos que salen de la codificación estatuida para la acción sensata, que registra los hechos sin ningún sobresalto, sin ninguna coloración afectiva, sin ningún juicio de valor, es ese afecto de la falta de afecto que hace sospechar o el amor incondicional masoquista, o la falta absoluta de empatía hasta por sí mismo, o la brutalidad de aquello que se da de hecho sin posibilidad de cuestionamiento alguno, lo que lleva un poco más allá la desafección noventista por un costado insólito.

A la vez esa vida gemelar es la vida de todos y de cada uno: si se trata de un desdoblamiento, permite desplegar el lugar del otro, aquí suelto, al que se le permite hacer lo que no está permitido. Hablar por teléfono con desconocidos, para increparlos, confesarse, exhortarlos al carpe diem, acostarse con desconocidos sin que medie palabra o afecto alguno, burlarse de la gente,

Ese monstruo de uno mismo, ¿es el gemelo o es el sujeto? Porque el título del libro habla de la vida de un gemelo, y hay un gemelo que habla siempre de la desintegración del cuerpo, de la podredumbre de la muerte. Pero acaso el muerto sea el otro, el que está para registrar las humoradas del monstruo, para cambiar las sábanas después del amor, para juntar los preservativos usados del suelo. Es el que observa maravillado el devenir travesti del gemelo, y sale a buscarlo a una casa de motoqueros adonde ha pasado una larga noche, para restituirlo a la vida común. Mediada por la cita de Genet con que se abre el libro, el gemelo es también la pareja, formada narcicísticamente, del sujeto homosexual, en la medida en que la homogeneidad del sexo redobla el componente narcisista del amor. Si el amor es hacia el hermano gemelo, el gemelo idéntico, podría pensar que es la imagen del amor más perfecto: el amor a la propia imagen especular. Pero ese amor deja abrir la grieta de lo no idéntico, por la que se cuele toda la dimensión de lo que falla en el amor: el desencuentro, el dolor, la asimetría entre el que ama y el que es amado, la infidelidad del espejo por la que asoma la diferencia entre el yo y lo que la imagen presenta, como Ideal o como Imagen. De ahí procede lo narrativo en el poema: recorre los itinerarios de esa grieta,

Ese es mi hermano.
Usamos el mismo cepillo de dientes,
los mismos zapatos,
y aunque vistos desde atrás
tengamos la misma cabeza
con un peinado repetido
no somos iguales.
¿Son gemelos?
nos preguntó una viejita simpática
en la caja del supermercado.
Deje el vino, señora
-le respondió él-
está viendo doble.

A partir de allí la tensión de la poesía con el elemento narrativo es llevada por Venturini a un extremo, y alcanza un resultado notable, peculiar: no porque los versos sean narrativos, largos, apenas rítmicos (todo lo contrario), ni porque cuente una historia con todos los elementos de la narrativa (son pequeñas situaciones, escenas), sino porque trabaja sobre una mezcla genérica única, indiscernible, entre el testimonio de un alterado, y la literatura de terror, géneros genuinamente narrativos. A ello mezcla una lectura cuidadosa y profunda de las técnicas objetivistas, que le permiten dar una vuelta más allá de los clichés de los noventa, (incluso de la figura que tomó relevancia pasados los dos mil, la del sujeto lírico abiertamente gay pero desde un lugar festivo, como la que construye Mariano Blatt), y hacerse su propio espacio. Un espacio, inquietante, que sabe transmitir su propio movimiento, de descentramiento, de desafuero casi, a un lector al que busca y logra desconcertar, sin perder un atisbo de ternura.

Conclusiones

Al leer la poesía argentina de entre siglos uno queda, en cierto sentido, devastado. Porque los textos de la poesía argentina contemporánea son demasiado inteligentes y a la vez cada vez más indigentes (dan cuenta de una mirada que comprende y entiende y no organiza porque no hay nada que organizar, sino sólo dar cuenta de un derrumbe que no es un apocalipsis propiamente dicho porque es un final que ha estado aquí desde el inicio mismo, sólo que ahora se acelera por nuestra estupidez o tontería y modos de pobreza y dejar hacer).

Esa lucidez lastima porque es fina y además bordea lo lírico como imposibilidad, con dolor, como quien quisiera ser más lírico y no pudiera porque no se puede, y a la vez sabe, quiere, desea, anima esa tensión en sí.

Y entonces la visión y el estilo, por llamarlo de algún modo, recaen en lo que se puede, que es esto de cada día, tan pobre, tan extenuante, la vida en la sobrevida, en la sobremuerte de cada día mediocre y sucio, pero con amor y hasta una ternura fina y pudorosamente escondida.

Como quien deseara una tarde temprana de fina primavera o amable otoño dejarse ir en una armonía de ser y tiempo y mundo, con los otros, con los objetos, con las palabras, pero no pudiera porque su carne, su cuerpo, su mente, su corazón, supieran no que es una ilusión sino que ya ni siquiera es posible acceder a ello como ilusión, y entonces bordearan el lirismo en el poema, en la canción, bordearan la repetición como felicidad en el estribillo, para recaer en este balbuceo de la sintaxis exasperada, en esta advocación a lo que se sabe de antemano perdido, en esta cosa Puig porque la cosa Proust ya no ha lugar, y porque la escritura poética misma, como su propio juez, así lo ha sentenciado hace rato.

Bordea también y supera toda posible pretensión de poesía política, y hasta de poesía y de política a secas, porque se inscribe como actualidad y lectura lúcida en la historia: que es siempre la historia de una enemistad, si se quiere acá la enemistad del ser humano con el mundo, con su entorno, pero también consigo mismo, y su reverso que se quiere humano a pesar de todo: una vuelta como de quien perdona.

De algún modo dice: de esto, de estos residuos estamos hechos, ¿y por qué no cantarlos, incluso celebrarlos?

Eso es lo que queda, ya ni siquiera esperanza, una madre que toma café mientras su hijo duerme, un adolescente tardío que mira el techo y piensa, una ex pareja que se pregunta por la validez del lazo del matrimonio. De este lado, el poema todavía trata de dar una respuesta que es ésta: no hay más sentido que el esfuerzo por dar un pequeño sentido a cada cosita de cada día; ahí se escribe el poema, es más, yo diría, ahí se inscribe lo poético de nuestros tiempos.

De lo que ya no se puede dudar, es de que los noventa dejaron una huella, caminos marcados que se repitieron, pero que permitieron también su propia superación a través de una lectura metapoética que dio lugar a virajes, profundizaciones, retornos y avances, poéticas nuevas. Lo que quizás deja más claro la importancia de esta huella, es la existencia de parodias potentes a los estilos de los 90, que a la vez que miman aquellos estilos, los potencian por la burla y

los reconocen en tanto marcas de escritura, como pasado enlazado a un presente de escritura que está anidando su futuro.

Tal vez el mejor modo de terminar este libro sea con un ejemplo de ello, uno divertido, sutil e inteligente, en un poema, inédito, de Matías Moscardi:

los misterios del punk rock

todo poema es un poema de amor
cualquier registro
cualquier frase
por mínima y estúpida que sea
es una máquina del tiempo en potencia
porque de alguna manera escribir
es como sacar una foto hecha de palabras
a la que siempre podemos volver
hace mucho escribí algo donde aparecías vos
sobre la noche que fuimos de pepa a La Equis
una de las noches más geniales de mi vida
después nos separamos
y seguramente
no nos volvamos a cruzar nunca más
ni nuestras voces vayan a pisarse de nuevo
en una conversación
pero ahí está lo que escribí
ahí está el poema
ahí estás vos
en las palabras que le pusimos
como un tatuaje a esa noche
se dice que la poesía actual
es la escritura del presente
mentira
no conozco a nadie
que pueda escribir sobre el presente
es completamente al revés
el presente se hace con el poema
no existe antes de él
Deleuze
que era un genio
el Kurt Cobain de la filosofía revolucionaria
se tiró por la ventana
era bastante viejo cuando lo hizo
podría haber esperado la muerte
pero se tiró
como diciendo

yo elijo cuándo y cómo apagar esta máquina
y nosotros?
qué vamos a hacer?
nos tiramos?
después de eso sólo resta caretearla
blanquiémoslo
todo poema es un poema de amor
todos nos sentimos re punk en algún momento
pero el punk es un misterio
hace tiempo que estoy mala onda con la poesía
todos decimos que nuestros poemas son una verga
y después vamos
y los leemos
y los publicamos
que la poesía da lo mismo
y escribimos
como re sueltos
como re tranquilos
como re copados
como re piola
como no pasa nada
somos todos amigos
y a mí eso me encanta
en serio lo digo
y al mismo tiempo me da risa
y me pone un poco triste
somos actores que ni siquiera
sabemos cómo fingir
que nos quedamos sin trabajo
y nadie canta la posta
porque la posta ya no importa
y que no importe la posta
parece ser la nueva posta
pero más allá de eso
por qué nos gusta lo que nos gusta?
por qué no nos gusta lo que no?
por qué vinimos acá?
porque nos gusta?
porque no?
porque es divertido?
porque pasan buena música?
porque nos invitaron?
Maxi La bestia Rodríguez
después de patear el penal
que nos teletransportó

a la final del mundo en 2014
hace miles de años atrás
se acuerdan?
cuando le preguntaron
qué se le cruzó por la mente dijo
no sé
yo le apunté a la cabeza
para romperlo todo
cuando Godard escuchaba
a alguien diciendo
esta película me pareció mala
le respondía
y vos qué hiciste para que fuera buena?
eso: y nosotros qué hicimos?
apuntamos a la cabeza?
Cézane se pasó
toda su vida pintando
y antes de tomarse
vacaciones permanentes
dijo sólo logré entender
una manzana
y uno o dos vasos
yo no podría decir
que entiendo
una manzana
alguien podría?
alguien entiende algo?
en serio les pregunto
alguien entiende algo?
qué mierda es una manzana?
eh?
posta
qué es?
no les pasa todo el tiempo
que de pronto mirás a un amigo
a un ser querido
a tu novia
a tu novio
y por un segundo
sólo por un segundo
no lo reconocés
no tenés ni la más mínima idea
de quién carajo es?
no sentís que a veces
estás intentando sostener

con todas tus fuerzas
desde la más alienante distracción
una pareja
un trabajo
una vida
que no da para más
que es un recontra chamuyo
y que lo único que hacés
es engañarte
para no liquidar de una buena vez
ese fondo caliente y sin gas de dolor
que te quedó en el vaso
de tanto dormir la vela?
este poema
lo voy a leer
acá
hoy
ahora
y no lo voy a leer nunca más
voy a borrarlo de la computadora
lo juro
como si nunca lo hubiera escrito
como si no fuese un poema
como si fuese algo que está pasando
en este momento
sin dejar rastro
después
a lo sumo
algunos van a decir
viste lo que leyó matías?
qué onda?
cualquiera sí cualquiera
re mala onda qué le pasa?
y eso
precisamente eso
y no otra cosa
es la poesía.

Referencias

- Abrams, M. H. (1992). *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid: Visor.
- Bürger, P (1987). *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península.

- Chiani M. Pas, H. y Sánchez, S (eds) (2014). Dossier "Algunas coordenadas más sobre narrativa argentina del presente". *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana* 11/12, 6-79.
- Cohen, M. (2006). "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra parte* , 1-8.
- Deleuze, G, Félix-Guattari (1991). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1994). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción. Traductor: Silvio Mattoni.
- Flaubert, G. (1980). *Madame Bovary. Correspondencia*. Madrid. Alianza. Traducción y edición: Consuelo Berges.
- Freschi, R (2015). *Libro có(s)mico*. La Plata:
- Giordano, A (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Henderson, D (2013). *Un foquito en medio del campo*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Jiménez España, P (2014). *Canciones de amor*. Buenos Aires: 27 Pulqui.
- Kamenzain, T. (2006). "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. *La joven poesía argentina de los noventa*". Fondebrider, Jorge. (comp.) Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas: Plebella. Poesía actual 1, abril de 2004.
- Kamenzain, T (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Lacoue-Labarthe, P y Jean-Luc, N (1987). *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romanisme allemand*. Paris : Seuil, 1978. (Hay traducción al español).
- Laddaga, R (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Lejeune, P (1997). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Ludmer, J (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Mallol, A (2011). "Cuando las cosas no son signos: la urbe de fin de siglo en la poesía argentina reciente". *Cuadernos del Sur*. Universidad Nacional del Sur.189-210
- Mallol, A (2014). "Avenida de Mayo, de Silvio Mattoni". *Otra parte* semanal.
- Mariasch, M (2013). *El matrimonio*. Rosario: bajo la luna.
- Mattoni, S (2014). *Campus*. La Plata: Estructura Mental a las Estrellas, 2014.
- Mattoni, S (2002). *Hilos*. Córdoba: Alción.
- Moscardi, M. "El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea". Inédito. Para ser publicado en *Badebec 11*. Rosario.
- Reisz de Rivarola, S (1989). "¿Quién habla en el poema?". *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Todorov, T. (1991). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1978.
- Venturini, S (2014). *Vida de un gemelo*. Rosario: Iván Rosado.

EPÍLOGO

Revisitar la poesía de entre siglos

Encrucijadas entre poesía y política

Hay una frase de Adorno (1999: 167) que dice:

El arte, que no es ya posible más que de manera reflexiva, tiene que renunciar por sí mismo a la jovialidad. A ello obliga, ante todas las cosas, lo que tuvo lugar recientemente. La sentencia: después de Auchwitz no se deja ya más escribir ninguna poesía, no tiene validez sin más, pero por cierto vale, puesto que después -porque fue posible y sigue siéndolo hasta lo imprevisible- no se puede re-presentar ningún arte jovial. Objetivamente, éste degenera en cinismo.

Y si bien la pregunta se sitúa en una coyuntura histórica determinada, no ha dejado de resonar a lo largo del siglo para reformularse una y otra vez en cada nuevo contexto en que lo acuciante de la violencia social, ya sea bajo la forma de guerra, arrasamiento de los derechos elementales del ser humano, hambre, u otras, confrontaron crítica y agudamente al arte con una desvalorada función social. El poeta irlandés Seamus Heaney (1996) elige resumir esta cuestión citando 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?).

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 de los 90 y 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 este período vuelve a pensar, desde ese lugar incómodo y sin ninguna utopía, dolorosamente consciente 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 política⁵³. Desde allí se piensa, desde allí se escribe, desde allí se construye una identidad, una poética, desde ahí se convoca a una comunidad imaginada de poetas.

Heaney mismo, en su ejercicio de escritura, realiza todo el tiempo una reafirmación de un poder (micropoder, acompañado de su propia impotencia como de una sombra ente los grandes poderes) al que reconoce como específico de la poesía. Es desde este modo de leer que propone una categoría particular para pensar la relación entre la poesía, la intención y el contexto vivencial del autor, y el contexto socio-político de lectura: lo psico-político, categoría en la que lo político se enlaza, como un elemento más, a la vida cotidiana de las personas, a sus vivencias culturales, al paisaje, a la historia, mítica o historizada, del lugar, hasta que paisaje, vida, política, lengua, relatos, flora, fauna, geografía, autores de la tradición nacional, no son más que una sola cosa tramada con el ritmo, el sonido y el sentido de los poemas propios y ajenos.

No se puede dudar, sin embargo de que 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; ofrecer una lectura y una interpretación a aquello que ha tenido lugar recientemente, en el terreno de la política, de la poesía, y de las políticas culturales que van más allá del terreno específico de lo poético), es la categoría de "violencia". Una violencia que recorre o trama o atraviesa los textos y la época en sus diferentes niveles. Violencia del lenguaje, de los signos, de la sintaxis, y violencia de la representación y de lo representado.

Entre las encrucijadas a las que la poesía siempre somete al poeta, la que más interesa a los poetas argentinos es la que tensa las opciones entre sonido y sentido, entre autorreferencialidad e interpretación contextualizada, entre poesía lírica y poesía social, y en la encrucijada elabora una respuesta imaginativa. En este sentido podría afirmarse que, si se considera a grandes rasgos, hay dos corrientes principales en que se dividiría la poesía de los 90. Hay poetas que consideran que es sólo mediante la construcción de un lenguaje pulido y reducido a su mínima expresión, en que se alza una voz menor, que se hace posible proponer un lugar para la poesía contemporánea. Por otro, están aquellos que miman las voces sociales o se dejan atravesar por ellas para buscar su decir entre medio de los discursos estatuidos.

No se trata en ninguno de los dos casos en erigirse como una voz del pueblo, porque no retoman el lugar de lo folklórico y no apelan casi nunca a una primera persona del plural, sino

⁵³ 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".

que lo que se trata de lograr es una voz que es propia de cada uno y una voz que es de todos al mismo tiempo. Para esto han debido recorrer un camino de des-subjetivación, sumergirse en la lengua y en la cultura como lodo, para extraer de allí los elementos de su imaginario, un clima referencial más que un corpus de referencias explícitas.

La característica más relevante de estas voces, lo que, paradójicamente, las hace tan particulares, les da su estilo propio, y las hace sobresalir por entre otros poetas, es la humildad con que asumen la falta de lugar social para el poeta y su tarea. De la resta hacen su lugar de enunciación: vienen de o van hacia lo cotidiano, hacia las tareas diarias, hacia las personas que se dedican a esas tareas, tan necesarias cuanto devaluadas.

Por eso es que no puede sino levantar otra vez las banderas de la imaginación: el poder de la poesía está ahí, en la posibilidad de encontrar una imagen y un ritmo para hacer con palabras lo que se desea, para decir lo que hace falta decir, para tender un puente entre lo que es y lo que puede ser, mezclando memoria y deseo. No se trata de poéticas de la reconciliación, mucho menos de una banalidad del arte, sino, en las antípodas de estas dos actitudes igualmente mistificadoras de la labor del artista, de ocupar su pequeño lugar, un lugar que va desde el goce en los procesos poéticos del lenguaje, para otorgar, si y cuando ello fuera posible, una certeza en medio de la confusión.

Los poetas dan así su respuesta, una respuesta que es a la vez apasionada y reflexiva, una respuesta que se busca a través de los textos de otros poetas y a través de otras experiencias, a una cuestión que en nuestro país sigue dando pie a polémicas que no se agotan. Se destaca una poética que busca hacer del poema un remanso: ni negación ni denuncia, ni lamento ni alborozo, sino un realismo humano y una confianza mínima a la vez que permite que el gesto de raspar la pluma contra el papel se transforme en un equivalente válido del gesto de cavar la tierra para extraer el alimento.

Cadáveres hay

En los años 80, un poeta rioplatense resumía en unos versos, inolvidables por su precisión pero también por su insistencia en el poema (dentro del cual funcionan como estribillo, para pasar a funcionar como un ritornelo en el campo de la poesía argentina) la historia reciente del país. “Hay cadáveres”, repite Néstor Perlongher cincuenta y cuatro veces en el cuerpo del poema “Cadáveres”, cuya primera estrofa dice: “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay cadáveres”. Para decir, más allá del uso retórico irónico de la rima, más allá de la tensión entre los modos del neobarroco y la idea del “compromiso político”, y para reafirmar la negación del final, en la que se insiste en la desaparición de personas y de cuerpos “No hay cadáveres”, que, en la Argentina, por todas partes, hay cadáveres.

Los poetas jóvenes en la Argentina se han encontrado en una encrucijada similar a la definida por Heaney, cuando replanteaba la gran pregunta legada por Adorno “¿Puede el arte ser jovial?”. Heaney dice: “Sin plantearse la pregunta tan descomunal como inevitable de si,

en el mundo posterior a Auschwitz, el silencio no es una respuesta más pertinente que la poesía, el poema apoya de modo implícito las dudas sobre las prerrogativas del arte que la pregunta suscita” (170).

Sin embargo, si en el marco de las poéticas de los 80, en las que había claramente dos grupos enfrentados, los neobarrocos y los objetivistas, entre los que la disputa en juego tenía que ver también en gran medida con la disputa entre arte autónomo y arte comprometido, después de Videla y de Galtieri, después también de la esperanza defraudada de la primavera alfonsinista, cuando se es contemporáneo de una pauperización y una exclusión social y cultural sin precedentes de la mayor parte de la población (Birgin y Trímboli 2003), los jóvenes vuelven a pensar la conflictiva relación entre poesía y política. Es en ese contexto que es posible situarse en la posición que Alejandro Rubio y Martín Gambarotta definían en el espacio teórico en el 95: escribir desde la incredulidad, sin ninguna utopía, ninguna victoria, en el espacio de una poesía política, pero política porque cambia el discurso dominante con un accionar claramente literario, lejos del descompromiso y “contra el efecto de terror disfrazado de ademán canchero” (Rubio 1996).

En este sentido, en las respuestas que se tantean, es posible encontrar entre estas poéticas. Como ya se ha dicho, en los poetas argentinos no hay un desarrollo teórico mediante la escritura de para-textos, de modo que no es posible confrontar las ideas de manera lineal, ni explicitar esta relación por medio de citas cruzadas, remisión de unos poetas a otros, o aún a categorías teóricas, pero es indudable que subyace una experiencia común que da lugar a una actitud también en común o “estructura de sentimiento” (Williams 1961) que es una nueva manera de pensar la poesía y su relación con lo social.

En cuanto a las influencias teóricas foráneas en la Argentina se han hecho sentir tanto las de los “Estudios culturales” como las del “Posestructuralismo”, primando hacia mediados de los ochenta hasta mediados de los 90 la corriente francesa, y luego la anglosajona. En el primer caso se debe destacar la influencia de las ideas de Foucault (1977) y de Agamben (2003), que llevan a una concepción renovada de la idea de política a partir de la propuesta de una “biopolítica”: una concepción de la política que “tiene que ver tanto con la regulación de los cuerpos como con la construcción de la subjetividad” (Bustelo 2007). En el segundo caso, han cobrado relevancia los trabajos de Edward Said acerca de las culturas dominadas, o culturas en conflicto, y su descripción detallada del modo en que se imbrican la vida privada y las políticas públicas (su libro *Fuera de lugar* salió elegido en el año 2001 como uno de los favoritos de los escritores en la encuesta de fin de año del Suplemento Cultural del Diario *Página 12*, votado, entre otros, por el poeta Santiago Llach).

Alain Badiou (2005) también encontró esta medida de lo político en la vida cotidiana del hombre al analizar el siglo XX, su ideología en tanto tal, y su estética. Así, si por un lado da cuenta de que la principal caracterización del siglo se basa en que ha sido el siglo de la guerra, lo que quiere decir que ha estado *bajo el paradigma de la guerra* y que los conceptos fundamentales a través de los cuales el siglo se pensó o pensó su estrategia creativa estuvieron subordinados a la semántica de la guerra, deriva de ello todas las consecuencias ideológicas a nivel de una con-

cepción concomitante del hombre (“Si es cierto que el siglo es enormemente ideológico, es porque da figura a la síntesis disyuntiva que constituye y trabaja sus orientaciones de pensamiento” 43): como las cosas comenzaron en la violencia y la destrucción, se hace preciso consumir una y otra a través de una destrucción superior y una violencia esencial. De acuerdo con esta lógica del siglo la mala violencia debe ser sucedida por la buena, legitimada por la primera, y de ellos surge la fundación bélica de la paz: se debe poner fin a la guerra mala por medio de la guerra buena. Surge de allí una tensión épica, que ideológicamente enmascara la idea de que no hay guerra buena, una tensión épica que reivindica no sólo una violencia objetiva sino una posición subjetiva que a veces llega hasta el culto. La violencia llega hasta la disyunción. Sustituye una conjunción faltante; es como una ligazón forzada hasta la anti-dialéctica.

En este marco un aspecto muy importante para el artista es que uno de los síntomas de la descomposición es la ruina de la lengua. La capacidad de nombrar de las palabras está afectada, y la relación entre ellas y las cosas se ha relajado:

Se comprueba que un punto central de toda opresión en sus momentos finales es ese derrumbe de la lengua, el desprecio por cualquier nominación inventiva y rigurosa, el reino de la lengua fácil y corrompida, la del periodismo (Badiou 59).

Sin embargo, para el filósofo francés, la captura política de un fragmento de real no deriva de la necesidad, del interés o de su correlato, el saber privilegiado, sino de la aparición de un pensamiento susceptible de colectivizarse, y sólo de él. Lo cual también puede decirse de la siguiente manera: la política, cuando existe, funda su propio principio en lo concerniente a lo real y, por lo tanto, no necesita de nada salvo de sí misma. Por ello rescata, para una nueva concepción del hombre, o para la concepción del hombre nuevo, todo el valor de las investigaciones de Freud, en la medida en que Freud responde que la infancia es el escenario de la constitución del sujeto en y por el deseo, en y por el ejercicio del placer ligado a representaciones de objetos. La infancia fija puntos de referencia en el campo sexual dentro del cual, en lo sucesivo, todo nuestro pensamiento debe mantenerse, por sublimadas que sean sus operaciones. Por ello no deben olvidarse, en cualquier concepción de lo político las fuerzas libidinales en juego.

Todo ello lo lleva a la siguiente conclusión, que responde una vez más a la ya citada pregunta de Adorno: la década de 1940 no hizo imposible la poesía, sino obscena la elocuencia. En consecuencia, es necesario proponer una poesía sin elocuencia, porque la verdad del siglo, desde el punto de vista del lenguaje, es impracticable si se pretende decirla en las figuras y las ornamentaciones. En ese marco la poesía nueva expone una incertidumbre en cuanto a la propia lengua, a punto tal que sólo la presenta en su corte, su costura, su refacción riesgosa, y prácticamente nunca en la gloria y la difusión de su recurso, porque lo verdadero del tiempo sólo puede leerse en lo impracticable de la lengua heredada.

En el análisis de Badiou esta inclinación de la poesía hacia lo simple sería una necesidad, un punto de llegada y de inflexión entre el fin del siglo XX y lo que lo sigue.

Es entonces en relación con esta manera de pensar la poesía y lo político, en esta imbricación que une la lengua a la experiencia del siglo XX y su ideología, que la categoría de lo psico-

político propuesta por Heaney (expresada como “dejar constancia escrita de aquello con lo que nos habíamos criado” 1996:294), y la estética sobre todo de su libro inicial, permite leer afinidades con los poetas del sigilo, afinidades que acercan la tarea poética a la actitud testimonial⁵⁴ de un modo no evidente, y un acercamiento, en ese mismo sentido, hacia el mundo infantil, un mundo infantil que no aparece ni idealizado ni nostálgicamente reconstruido sino claramente concebido como un momento fundamental de la constitución de la subjetividad.

El “yo” lírico es en algunos de estos poetas (poetas del sigilo por su poética discreta) todos y cada uno, fundidos en la sencillez de lo cotidiano, que inevitablemente, en su inclinación hacia lo lírico, se elevan hacia el final del poema, con una precisión y una dicción únicas, para hacer, ahora en una lectura retroactiva del poema, de esa pequeña estampa, de esa escena, un símbolo total de la humanidad de lo humano, ahí exactamente donde la poesía pinta, como decía Aristóteles, las cosas no como son, sino como deberían ser. Así se produce un efecto social, como quisieron los románticos ingleses. Shelley lo expuso claramente en su “Defensa de la poesía” cuando afirmó que “la poesía obra para producir el adelanto moral del hombre...; despierta y ensancha el espíritu por el solo hecho de convertirlo en receptáculo de mil combinaciones de pensamiento, antes no percibidas”. Es este punto exacto que se da como un ritmo interno en la estructura móvil del poema lo que eleva lo cotidiano hacia lo lírico, lo literal hacia lo simbólico, y la tarea del poeta, hacia la humanización total de la experiencia. La poesía dice, y conmueve, desde la certeza del dolor, desde la duda ante la inutilidad de cualquier gesto reivindicatorio violento, desde la esperanza de la construcción simbólica de un pasado pobre para un futuro minimal, su pequeña utopía, “una imaginación que contrarresta la fuerza con la que la realidad nos presiona” (265).

Poesía y contexto

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 ve 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

⁵⁴ Tamara Kamenszain (2016) ha hecho de esta actitud testimonial un concepto clave para entender algunas de las poéticas más importantes del siglo XX, incluidas las de los 90.

de deseo pero también de decepción, motor del deseo y develación de la falta. En tanto en las poetas tratadas en el capítulo 6, es por medio del subterfugio del humor que el sujeto puede tener una mirada crítica de sí mismo, por momentos lacerarse con la auto-ironía y hacerse cargo de sus momentos de debilidad o de caída, como de sus mascaradas y maniobras. Es por medio 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.

Enlazando estas variantes puede señalarse de todos modos una línea rectora inequívoca: en primer lugar y más que nunca, se escribe desde una duda fundamental con respecto a la existencia o la carencia de una posible o imposible función social para asignarle a la poesía. Poesía 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 poesía humilde. Sólo es posible escribir desde esa humildad que considera que la tarea del poeta 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?

Derrida (1997) se pregunta por las relaciones entre el nacimiento, la lengua, la cultura, la nacionalidad y la ciudadanía: ¿quién la posee, exactamente, a la lengua? ¿y a quién posee? ¿está la lengua alguna vez en posesión, una posesión poseedora o poseída? ¿poseída o poseedora en propiedad, como un bien propio? ¿qué hay con ese “estar en casa” en la lengua? El no dominio de un lenguaje califica en primera instancia situaciones de alienación colonial o servidumbre histórica, pero esta definición puede llevar mucho más allá de esas condiciones, puesto que vale también para la lengua del amo, del *hospes* o del colono. El amo se apropia de la lengua en un proceso no natural de construcciones político-fantasmáticas.

“Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro”. Pero, ¿no es la experiencia de la lengua, de la marca, lo que da lugar a esa articulación entre la universalidad trascendental u ontológica y la singularidad ejemplar o testimonial de la existencia martirizada?

Si una identidad nunca es dada, recibida o alcanzada, sólo se sufre el proceso interminable, indefinidamente fantasmático, de la identificación. Cualquiera sea la historia de un retorno a uno mismo o a su hogar, se trate de una odisea o de un *bildungsroman*, de cualquier manera que se fabule una constitución del sí mismo, sólo es posible trabajar el poema en el lugar de la juntura, la grieta donde la lengua pierde una propiedad institucional, ahí donde el acento señala un cuerpo a cuerpo con la lengua en general. Se trata entonces no tanto de un léxico, menos de unos sentidos, sino de una prosodia, una métrica, una música (el acento y la cantidad en el

momento de la pronunciación) que la vuelvan habitable: cuando se va contra el monolingüismo no hay más que lenguas de llegada.

Los poetas insisten en indagar alrededor de esa juntura: 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); 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.

En ellos encontramos un uso, muchas veces irónico, del inglés, en contextos específicos, pero lo que se destaca sobre todo de este uso es que remite a un inglés mediatizado, es decir, no de clase de inglés sino a un inglés canibalizado a partir del consumo de diversos productos: canciones, páginas web, revistas, lenguaje de programas de computadoras, películas de Hollywood o clase B, como en Marina Mariasch (1997):

Planchaba camisas en miniatura y las guardaba
en cofres con candado.
(*children know something can't tell*).

En algunos autores ello coincide con la búsqueda de un lenguaje no alienado a través de la construcción de una voz infante. Escriben con la voz del niño o de la niña en ese momento exacto en que se da cuenta de que deja de ser niño, cuando se acaba la edad en que no se siente el miedo, con esa ambivalencia hacia los padres y hacia todo lo que significa la cultura impuesta, esa ternura y esa pequeña crueldad, y el deseo incipiente por dar cuenta de las contradicciones que constituyen la identidad.

Paula Jiménez, en el primer poema de *la casa en la avenida* dice:

Ese día de Reyes en que vi
la silla blanca desde atrás,
su respaldo de hierro en medio del patio.
No sé por qué el abuelo
eligió un regalo así,
pero nada mejor para una nena
que subir a ese trono y no bajar,
férrea
contra los hermanitos que vinieran
o el dolor que se hincara como un diente,
la mudanza a la casa en la avenida,
el jardín de Sarita, el perro muerto.
Ir es volver a ese lugar
donde una silla puede
hacerse de amor, respaldo y hierro.

Claudia Prado, por su parte, reconstruye esta tirantez entre los niños y los adultos en un poema, “primera vez”, que invoca una ambigua segunda persona:

Fuera de cuadro. Vos
corrés entre los árboles.
Que tu perro
no se escape, las voces
de todos en la noche.
Grito yo también,
un nombre
de perro, nombre tonto.
Pero a tu voz
la desesperación
le da prestigio, ese
de las cosas
que no entiendo.
Como una vez que sentada
y sin querer moverte
dijiste:
me duele la cabeza y yo
sólo entendí:
aburrimiento.
¿Dolerle
a alguien la cabeza?,
sofisticaciones
de las que en casa
no se habla.
Cómo quisiera
ser yo la que te ayuda
y lo encuentra para vos,
heroína
diciéndote por dónde.
No esta voz
que se confunde
esta voz altisonante
de niña
que debería callarse.

Mattoni escribe así su biografía, no sin ironía:

Mi madre jovencísima lloraba, desgarrada
y sin poder moverse. Mi padre no podía
mostrarse destrozado. Iban a terminar
las grandes esperanzas, la política

tenía que terminar. Vine al mundo
esquivando espinas, desvalido, rollizo,
dando los gritos necesarios. Mientras
me debatía en las manos de un padre adolescente,
luchando contra mi ropa de goma,
apenado, pensé que era mejor
enojarme con el pecho materno.
Y cuando vi que el rencor era inútil
y que nada se gana gritando, traté
de tranquilizarme, sonreír. Día tras día,
se extinguían los humos de los años sesenta,
ardían otros hierros, y aprendí
a gatear. Todas las noches, sin falta,
simulaba una sonrisa sólo en busca
del placer y del sueño. Vi después
brillando frente a mí racimos dulces
de la vida que pasa. Atrás, un arbolito
lleno de flores pálidas. Pero llegó
la edad disciplinaria, los libros sagrados
y las órdenes de guardapolvos blancos.
Algún tipo disfrazado de atleta
barato y resentido pronunció su ramo
de amenazas: chau, flores, chau, racimos.
En la oscuridad me fue a buscar
aunque lo vi de lejos lamiendo un tajo
en la corteza del arbolito. Otra vez
se acostó el verdugo a dormir la siesta.
Mis padres todavía no crecían, pero
ya estaban bastante asustados. La política
no había terminado, era un invierno
de crematorio clandestino. Como una víbora
el miedo se acostó bajo mi cama,
como un camaleón se confundía en la luz
con el follaje tímido del arbolito.
Le pegué en la cabeza y su sangre
fría ensució las raíces de mi infancia.
Pero ya se acabó la juventud, ahora
tengo canas, me debilito y espero
las muertes sucesivas que me tocará ver. (Mattoni).

Y escribe Martín Rodríguez:

el sentido de la palabra casa no lo podés
cambiar
la casa en su sentido

de juntarnos, mamá,
es la palabra que no me podés quitar
de adentro, el sentido de la casa
es estar juntos, si
se destruye
lo que queda es agua negra, el espacio que nos abandonamos.
lo que casa hizo de nosotros
nos dejó un agujero
lo que la palabra
hizo fue destruir, lo que el sentido
que dimos a la palabra casa
destruyó es lo que une:
cuerpos entre piezas de una casa
cuando se cierra el sentido, así siempre:
girar en el principio ¿sí? ¿es así
mamá? el silencio cuando
se cierra el sentido
acaba con los que se querían,
lo que la casa hizo de nosotros, lo que
la palabra casa creó como origen
es agua negra en nosotros:
nos daba el sentido como refugio
y se pudrió (Martín Rodríguez, *agua negra*).

Como saben que la unificación lingüística de la comunidad se transforma en factor decisivo de la centralización del sentido y se ubica en una zona de conflicto, ahí donde se nota que imponer una monoglosia a una materia constitutivamente heteroglósica es también un proceso de hegemonización del sentido común⁵⁵, el sujeto de los poemas se identifica muchas veces en sus devenires con seres inanimados, como cosas y flores, con personajes débiles, y con animales. Seres y cosas pasibles de violencia, pero también de ternura o de escucha, esos animales y esas cosas y esos personajes tienen una como voz pequeña que nadie, sino el sujeto lírico, puede escuchar.

Los poetas 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 poesía abarca ahora los decires, y su modo de significar se vuelve transversal, una operación del género en cuanto tal, que por su aislamiento del con-

⁵⁵ Como pregunta Grüner (2002: 318) “¿no se ve que la propia categoría “comunicación” está desde el vamos distorsionada por la sumisión a la ideología del contrato, imaginado como el acuerdo racional entre unos “iguales” que jamás existieron?”.

texto en tanto unidad significativa, se da a la interpretación; rescatan así una fuerza en el decir, como haciendo renacer las palabras de todos los días de su contexto alienado por la fuerza del silencio. En esta tarea se cifra toda la potencia estético-política de la poesía contemporánea.

Lejos entonces de la grandilocuencia, lejos de las aulas y de las instituciones, la poesía se quiere escribir con minúsculas, quiere hablar de cosas de todos los días, con un estilo despojado, descriptivo, que cifra en el recorte del detalle, en la reticencia, en la iluminación de la pequeña escena, su poder comunicativo y su poder emotivo.

Es en este sentido que puede afirmarse una vez más, de acuerdo con la premisa del feminismo de los 60, pero con un campo experiencial extendido a otros modos de la subalternidad, que lo privado es político, en el sentido en que comprende la política el teórico Homi Bhabha (2002: 89), cuando dice que lo que queda por ser pensado es el deseo repetitivo de reconocernos doblemente, como, a la vez, descentrados en los procesos solidarios del grupo político, y aun así, nosotros mismos como un agente de cambio conscientemente comprometido, incluso individuado. En ese espacio la poesía tiene algo que decir.

Afirma Bhabha: “Este deseo político de identificación parcial es un intento bellamente humano, y hasta patético, de renegar la constatación de que, entre lo uno y lo otro y además de los majestuosos sueños del pensamiento político existe un reconocimiento, en algún punto entre el hecho y la fantasía, de que las técnicas y tecnologías de la política no necesitan ser humanizantes en absoluto, ni avalar de ningún modo lo que entendemos como la dificultad humana” (87). Por eso los poetas tienen que forzar los límites de lo social y de lo privado tal como lo conocemos para redescubrir un sentido de la agencia política y personal a través de lo no pensado dentro de los terrenos cívico y psíquico. Lo cual no es sino un punto de inicio.

Por eso crean esa voz y ese tipo de poesía que no tiene el atractivo de las palabras prohibidas, pero tampoco está afectada por la solemne incomprendibilidad de Byron y Keats y proporciona a la poesía, por humilde que sea, un lugar en la vida de la casa, y la convierte en uno de los ritos habituales de la vida.

No, no es la poesía un alegato, ¿cómo podría? Es, parafraseando el modo en que Heaney describe cierto tipo de poesía que conoció en su infancia, un tercer tipo que no está constituido ni por las coplas soeces transmitidas de boca en boca en el grupo de amigos del barrio, ni por la poesía de la escuela: cerca de la poesía “de recitar”, de las viejas baladas infantiles, la poesía contemporánea se afirma como ese rumor que insiste en pensar, presentar, anhelar, lo posible y lo imposible como probables.

Referencias

- Adorno, T. (1999). “¿Puede el arte ser jovial?”. Córdoba: En *El Banquete* Nro. 2.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Monteleone, J. (2005). “La poesía después de la dictadura”. En: *Ñ. Revista de cultura*. N 117. Sábado 24 de diciembre.

La autora

Mallol, Anahí

Profesora y Licenciada en Letras. Universidad Nacional de La Plata. Doctora en Letras. Universidad Nacional de Buenos Aires. Tesis: "Poesía, subjetividad y géneros menores. La poesía joven de los noventa en la Argentina. Diplomada en Clínica Psicoanalítica del ICdeBA (Instituto Clínico de Buenos Aires) EOL. Posgrado en "Orientación en Teoría y Análisis Lacaniano". Maestría en Clínica Psicoanalítica. Universidad de General San Martín. Adjunta Ordinaria de Teoría Literaria I. Universidad Nacional de La Plata. Investigadora Adjunta de Carrera de la Comisión Nacional de Investigaciones Científicas. Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias de la Educación.

Libros publicados: • Mallol, Anahí Diana. *El poema y su doble*. Buenos Aires, Editorial Simurg, 2003; • Mallol, Anahí Diana y otros. (Chiani, Miriam, ed). *Teoría, arte y literatura. Cuadernos de Teoría*. Colección espirales. La Plata, Ediciones Al Margen, 2014; • Mallol, Anahí Diana y otros. *El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos*. En Siles, Guillermo (comp). Poética, Poesía y escrituras del Yo. Ediciones del Dock. 2016. Codirige un Proyecto de Investigación sobre poesía inglesa. Incentivos a la Investigación. Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado siete libros de poemas y recibió varios premios.

Mallol, Anahí Diana

Poesía argentina entre dos siglos : 1990-2015 : del realismo a un nuevo lirismo / Anahí Diana Mallol. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1486-6

1. Arte. 2. Poesía Argentina. 3. Estudios Literarios. I. Título.
CDD 807

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2017
ISBN 978-950-34-1486-6
© 2017 - Edulp

S
sociales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA