

ANA PORRÚA
(coordinadora)

Coreografías críticas



debates

Coreografías críticas

Leer poesía / Escribir las lecturas

Coreografías críticas

Leer poesía / Escribir las lecturas

ANA PORRÚA

(compiladora)

OMAR CHAUVIÉ

MATÍAS MOSCARDI

MARTÍN PRIETO

ANA PORRÚA

MARINA YUSZCZUK

IRINA GARBATZKY

NORA AVARO

MARIO ORTIZ

D. G. HELDER

Coreografías críticas : leer poesía, escribir las lecturas / Nora Avaro ... [et al.] ; compilado por Ana Porrúa . - 1a ed . - La Plata : EDULP, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4127-47-1

1. Crítica Literaria. I. Avaro, Nora II. Porrúa , Ana, comp.

CDD 801.95



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

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 de las Universidades Nacionales (REUN)

Primera edición, 2017

ISBN 978-987-4127-47-1

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

© 2017 - Edulp

Índice

Notas para una poética de la crítica

Ana Porrúa

I. ESCRIBIR LO COLECTIVO

Dispositivos y debates 15

Revistas amuradas

Omar Chauvié 16

Las revistas de poesía como prácticas del presente

Matías Moscardi 37

Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas

Martín Prieto 73

La imagen y el archivo del pasado en presente

Ana Porrúa 101

II. DESAFUEROS

Por amor a las cosas brillantes

Marina Yuszczuk 122

Clown, travestismo y poesía

Irina Garbatzky 148

III. DOMÉSTICO Y EXPERIMENTAL

Poetas y vecinas

Nora Avaro 179

La poesía como máquina

Mario Ortiz 213

IV. A MODO DE EPÍLOGO

Aspectos materialistas en la poesía argentina

D. G. Helder 226

Los Autores

251

Notas para una poética de la crítica

ANA PORRÚA
UNMdP/ CONICET/ CELEHIS

Un cuerpo viejo pero trabajado para la pelea
 madruga y danza
 frente a los arenales de Barranco.
 Se mueve como dibujando
 una rúbrica antigua, con esa gracia, y
sin embargo, está hiriendo, buscando el punto
 de muerte
 de su enemigo, el aire no, un invisible
 de mil años.
Su enemigo ataca con movimientos de animales
 agresivos
 y el maestro los replica
en su carne: tigre, águila o serpiente van sucediéndose
 en la infinita coreografía
 de evitamientos y desplantes.
 Ninguno vence nunca, ni él ni él,
 y mañana volverán a enfrentarse.
-Usted ha supuesto que yo creo a mi adversario
 cuando danzo- me dice el maestro.
Y niega, muy chino, y sólo dice: él me hace danzar a mí.

JOSÉ WATANABE,
“El maestro de kung fu”,
Cosas del cuerpo.

Hace algunos años, no recuerdo dónde, leí una frase de Marina Tsvietaieva que decía “La crítica: oído absoluto para el futuro”. Me sedujo instantáneamente, tal vez por su cualidad de línea luminosa y a la vez arriesgada, y porque abría una zona de preguntas sobre una práctica que nos involucra. La sentencia retornaba una y otra vez: cada vez que leía o escribía. La búsqueda de la fuente me llevó a un artículo en el que se armaba, parcialmente, un contexto.¹ Allí quedaba clara la idea del privilegio del tiempo, según la poeta, en la apreciación crítica, con un acento fuerte en el valor de una obra, en la posible conjetura de un valor; pero no decía nada más sobre la figura auditiva utilizada.

El oído absoluto –entendido por muchos como un don, asociado por otros a la memoria auditiva– es aquél que permite detectar en qué nota exacta está la interpretación de una pieza musical, o una canción, o un ruido del mundo externo, sin una nota de referencia para comparar. El relato de muchos músicos con oído absoluto linda siempre un borde algo fantástico, cifrado como cualidad innata positiva y envidiable o como padecimiento. La crítica, entonces, estaría asociada a poder escuchar de manera siempre certera, a poder escuchar aquello que realmente es la nota del poema, si recuperamos la figura de Tsvietaieva.

Con el tiempo me fui alejando cada vez más de esa frase por aquello que restaba a la posibilidad de leer el presente. Porque leer el presente significa, sobre todo, salirse de la idea de valor en el sentido de pensar qué poema se salva –hay algo mesiánico o redentor en ese enunciado– y cuál no. ¿De qué debería salvarse un poema? Seguir tirando del hilo de esa frase me hacía pensar en lo que la sostenía, como un bloque de concreto o como la base de un iceberg, en la idea de que el poema debería salvarse de su tiempo.

1 Tsvietaieva, M. (1986). "El poeta sobre el crítico (Fragmentos)". En *ESTUDIOS*. filosofía-historia-letras. México, Otoño 1986. Disponible en: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio06/sec_22.html . Último ingreso 01/09/2016.

Los que integramos este libro estamos vinculados hace ya tiempo por la academia, por las tareas docentes o de investigación, pero también y sobre todo por la poesía. Todos leemos poesía (aunque no sólo leemos poesía) y todos escribimos esas lecturas. Y todos, de alguna manera, indagamos el presente, o vamos desde el presente hacia el pasado, sin pensar que el poema debe salirse del presente (proyectarse hacia el futuro, aferrarse en alguna forma de la tradición) y sin intentar que la crítica se transforme en una malla que transparenta una lengua, que la afina y establece su sonido. Garbatzky trabaja sobre las puestas de Batato Barea y es el presente, el carácter de acontecimiento situado y efímero lo que caracteriza la performance como género; Martín Prieto recupera ciertos debates de un pasado reciente, la emergencia del neobarroco y de la poesía objetivista y lee la crítica de Pablo Anadón a estos últimos, justamente, como impugnación del presente y, entonces, dice, como impugnación de la lengua; Moscardi, en su ensayo, define a las revistas como “prácticas del presente” haciendo hincapié no sólo en las formas de circulación de *La mineta*, *Trompa de Falopo* y *18 Whiskys*, sino por ejemplo, recuperando el uso de la letra manuscrita, “el trazado” como “índice de una temporalidad presente, en proceso, a la vez que abarca un modo de producción artesanal”. Las revistas murales analizadas por Omar Chauvié –*Per-canta*, *Megafón*, *Cuernopanza* y *Cavernícolas*– también se articulan como objeto crítico sobre esta superficie temporal, bajo la figuras, entre otras, de una “acción relámpago”; Nora Avaro y Marina Yuszczuk leen poetas recientes, y en sus textos, puede percibirse la cercanía que interpela, que *afecta* la lectura, en el sentido que le da, por ejemplo, Massumi.² La operación desde el presente arma una retórica en el texto de Daniel García Helder, que empieza preguntándose por las imágenes de un video del tema *Homero* de Viejas Locas, la banda de rock argentina, para ir desde allí –haciendo pie en la idea de lo ma-

2 Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press, 3-5.

terial– hacia Juan L. Ortiz, Raúl González Tuñón, algunos poetas de Boedo, Sergio Raimondi y otra vez las escenas del video inicial.

Son modos de abrir el presente críticamente, dando lugar a sus manifestaciones y también a la heterogeneidad temporal: en la disposición del texto de García Helder el presente es Raimondi pero también lo que viene de la pantalla, y en la lectura del pasado el presente nunca está elidido; en su ensayo, Marina Yuszczuk indaga la positividad del presente (“un presente intensificado”) expuesta en los textos de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón o Gabriela Bejerman, y destaca la ausencia de pasado y futuro en los modos de enunciar; Martín Prieto crea un breve pasado para el presente y modula irónicamente una oposición entre “lo nuevo” y “lo viejo”; Irina Garbatzky analiza el proceso de presentificación de las voces en las performances de Batato Barea, atenta a su repertorio; Nora Avaro parte de una escena del pasado escolar de Gabriela Saccone, pero luego borra su carácter precursor o de antecedente para pensar los títulos de sus libros atados, incluso, a una coyuntura autobiográfica del momento.

Volviendo a la frase de Tsvietaieva pienso que la crítica más que escuchar, con un golpe de oído, los tonos, se entrena en la escucha, acerca el oído a la poesía y va desplegando el texto de sintonizaciones posibles (siempre un poco desajustadas, moviéndose en un espectro sonoro) y a la vez ocupa el lugar distante de otros sonidos, de otras notas: así puede escuchar lo desafinado, tentativamente, cuando se acerca a contextos diversos de los poemas y también se permite desafinar en relación con las líneas críticas e incluso en relación con su objeto, como si sometiese el oído a un trabajo forzado. No existe un oído absoluto de la crítica, parecieran decir los ensayos compilados en este libro, sino distintas audiciones. Porque esta posición, creo, es la que permite leer el presente que comparten los que escriben. En ese presente se leen modos de producción, modulaciones del lenguaje, inscripciones de lo contemporáneo, imaginaciones del futuro, temporalidades heterogéneas. La dificultad de la lectura crítica está presente en algunas de las imágenes recuperadas, en algunas de las figu-

ras utilizadas. Como cuando Yuszczuk se detiene en el brillo de una pantalla que luego se transforma en una mariposa, o Avaro reflexiona sobre ese poema de Gabriela Saccone en el que la poeta mira, en la pantalla de su computadora, la ribera del río filmada en tiempo real. Porque ambas, ahí, en ese preciso instante, pueden pensar también en su propia escritura ensayística en el resquicio que deja ese simulacro de puro presente –sin fondo en el primer caso, con un recorte extremo en el segundo– y abrir una brecha de lectura. Moscardi toma la figura de Adorno de los fuegos artificiales para describir las revistas de los 90, como un arte que no pretende la perdurabilidad sino la aparición en un instante y Chauvié, dije, usa la imagen del relámpago para pensar el modo de intervención pero además la instauración de sentidos políticos, estéticos (éticos, también, ya que él usa el término) de las revistas murales. García Helder, por su parte, retiene una sucesión de imágenes en una pantalla, una secuencia de reproducción tecnológica; me refiero más que a la recuperación final de lo que narra el video de Viejas Locas, a la apertura del texto, cuando “un recipiente de plástico tipo tupper” pasa de una mano a otra, se cuelga por una ventana hacia el exterior, pareciera, de modo ininterrumpido y él se pregunta si en el futuro no tendrá la complejidad de un signo cuyo significado actual (sus “connotaciones políticas, sociológicas y literarias”) ya estará perdido. Martín Prieto propone otra figura del movimiento para definir al objetivismo en poesía, la del cardo ruso (como se le dice en la Patagonia) que toma nutrientes de la tierra y sigue su camino llevado por el viento. Es Benjamin el que habló del relámpago (y también del remolino) como la forma de aparición de la imagen dialéctica, como un fognazo y, claro, como una iluminación profana en la que el *Ahora* se une con el *Antes*.³

3 “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en lo que todo lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado, es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no

Creo que estas figuras, las imágenes en las que se detienen estos ensayos, ponen en escena la dificultad de la lectura crítica a la vez que reconocen ciertas formas de apropiación de rasgos del objeto estudiado para inventarse un modo de la crítica, una posición móvil, situada en el tiempo pero dispuesta a mover su punto de vista. Una posición, desde el presente, atenta al momento de aparición del pasado e incluso, imaginando un pasado para el presente. En todos los casos, la lectura del presente o desde el presente trae aparejado el tono de la intervención. De los ensayos que se compilan en este libro, el que pone la intervención en una de sus posiciones clásicas, el debate, es el de Martín Prieto. En ese debate uno puede leer, además, un gesto de intervención en la historia de la poesía argentina porque menciona hegemonías, modos de leer y de aparecer sobre este fondo, porque equipara al neobarroco y al objetivismo (a partir de una cronología superpuesta) como poéticas “reactivas”; y el artículo de García Helder, de hecho, tiene este aliento, anunciado incluso en el inicio como proyecto inconcluso (“un estudio vagamente general sobre poesía escrita en Argentina durante los últimos cien o doscientos años, digamos de Lavardén para acá, pasando por Darío”). A su vez, los ensayos de Nora Avaro y Marina Yuszczuk leídos en forma paralela, sitúan la poesía de Saccone o la de Laguna, en relación con la poesía objetivista. Y entonces ahí, aún en la discrepancia más absoluta de poéticas, abren un espacio en la poesía argentina que suele estar relegado. Lo mismo hace Mario Ortiz al armar un contexto de la poesía experimental a partir de la lectura de Sebastián Bianchi, otra posición fuerte y minoritaria de la poesía argentina. Las superficies, los soportes sobre los que se asienta la poesía, la materialidad precaria de *La trompa de Falopo* o de *La mineta*, la aparición pública de las revistas murales, revisan las formas materiales de la intervención e intervienen armando corpus y este armado trae las figuras de la

arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje”. Tomo esta definición de Benjamin para pensar las figuras críticas en general, por su cualidad de reunión del pasado y el presente. (Benjamin, W. (1982) *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 464).

trayectoria, del trayecto más o menos efectivo que hace también el crítico situado, por qué no, entre el punk resumido en la consigna “nunca estaré en tu kiosco”, o las poéticas políticas de los 60 y 70 y el objeto cultural abordado.

Pero además, creo que lo que nos transforma en una comunidad posible, o en un fragmento de una comunidad es que todos encontramos en el poema (en el modo de decirlo, y entonces en la voz; en sus formas de aparecer) la teoría para leer el poema. Eso definiría lo común en el gesto crítico: una preocupación por el presente y una teoría que comienza en el poema y, en todo caso, se articula con otras teorías.

Esto supone, primero, elegir un costado material del poema, o lo que podría frasearse en la idea de que el poema es un objeto. La materialidad de los objetos culturales en la lectura de Omar Chauvié y Matías Moscardi, la materialidad de las plaquetas de Belleza y Felicidad a las que Yuszczuk compara con el diario íntimo o el cuaderno escolar; la materialidad del tupper del video de Viejas Locas y de los camarones que pela Pedro Quinter en el poema de Raimondi, vistas por Daniel García Helder; la materialidad puesta sobre lo subjetivo como procedimiento saliente de la poesía de Saccone leída por Avaro; la materialidad de la gramática y la lógica en la máquina de la poesía de Bianchi tal como la analiza Ortiz. Y es cierto que esta materialidad aparece en los poemas o en las publicaciones pero me refiero a la manera de leerla. Inicialmente porque siempre hay una reconstrucción del contexto, de las políticas de la posdictadura en el texto de Chauvié; de las inscripciones políticas de los poetas de Boedo o las filiaciones partidarias de Juan L. Ortiz, en el ensayo de Helder; del punk, mencionado como antecedente por Moscardi y por Marina Yuszczuk, o del punk londinense asociado a los modos de circulación de la poesía que plantea Batato Barea. Del Situacionismo, del Dadaísmo, del camp, en las performances de este último; de la revista *Adbusters* para la poesía de Bianchi, así como también de la ROSTA soviética, de Kurt Schwitters y sus poemas MERZ, el pop art y el movimiento poético concretista brasileño de los hermanos de

Campos y Décio Pignatari; de los poetas de los 60 y los 70 en relación a la poesía mural y también, en este caso, de la cartelería de la acción y de la propaganda política, de lo publicitario porque de allí toma algunas de sus formas. Estos contextos, de todos modos, no son meros escenarios sino que se trata más bien de zonas de constitución de un modo del lenguaje poético, de figuras del escritor y, entonces, el dato de campo intelectual, ese mapeo, tiene que ver con lo que podría llamarse, en términos generales, órdenes de lo sensible, con aquello que hace visible y permite escuchar el objeto cultural, el poema. Porque el contexto es lo que aparece a partir, por ejemplo, de un procedimiento, de una vuelta formal, entendiendo la forma, justamente, como el tejido complejo que da a ver y escuchar. Se podría pensar, entonces, en un materialismo afectivo, que lee lo afectivo (no la emoción sino lo que nos afecta) en esa materia que es el poema, en esa materia temporal que sustrae o trae consigo el poema, en la resonancia de otras voces, otros materiales que persiste de manera más o menos visible, en ese objeto que es el poema. Y además, así como el poema nos interpela también la crítica, lo que uno escribe, toca al poema. Algo del relato de esta experiencia afectiva hay en estos ensayos y uno de sus puntos salientes es la contemporaneidad, que arma una escucha y una mirada peculiar. Entonces, es necesario traer al presente esa afección de las performances de Batato Barea, sus tonos, sus escenarios, sus disposiciones corporales; preguntarse cómo leer los poemas de Belleza y Felicidad; ir hacia el trazo de la letra manuscrita en *La mineta* y *Trompa de Falopo* para seguir en ese acto de presencia, ese proceso anterior a la tecnología; sacar imaginariamente el objeto cotidiano de esa serie que es de nuestro tiempo. Entonces, también es necesario reflexionar, mientras se escribe, sobre cómo se escribe, buscar esa zona intermedia o lateral en la que el poema y el que lee se afectan uno a otro, a otra.

De alguna manera el trabajo del poema, del objeto cultural o artístico espejea en el trabajo de la crítica. Es por eso que uno podría pensar de nuevo en el oído y también en la mirada a partir de un

adiestramiento, y no como una disposición previa. Adiestrarse en la escucha del poema es lo que hace Irina Garbatzky cuando detecta en las performances de Batato Barea algo que va más allá de la parodia amorosa a la tradición declamatoria, cuando escucha ciertos textos, ciertas escrituras resonando en su voz; también Nora Avaro cuando resalta los octosílabos de la poesía de Gabriela Saccone, o su *elan* narrativo, y García Helder cuando va dando nombre a los modos elegíacos, recuperando la designación de Juan L. Ortiz de “elegía combatiente” a la que se suma la de “elegía civil” para la poesía de Raimondi. El ojo de Chauvié se entrena para revisar la sustracción del soporte propio de las publicaciones (contratapa, tapa, prólogo) en las revistas murales y la tensión entre lo efímero y lo que dura (como lectura posible del poema), como el de Moscardi se aguza afectivamente para leer el sistema amistoso de relaciones en las revistas de los 90.

Nada más alejado a la idea de adiestramiento que la de oído absoluto, a la que podríamos agregar la de ojo absoluto. Porque uno y otro activan la imagen de la lectura desde un vacío, o al menos desde un aislamiento importante. El crítico, además, escucharía productos finales y no procesos. La cualidad de la lectura sería innata en tanto el poema sonaría de una sola manera. La crítica más bien podría pensarse, al menos en estos ensayos, como un oído relativo, como un ojo sucio, interferido que afecta el poema y al que el poema afecta. El poema de Watanabe elegido como epígrafe dice algo de esta afección situada, además, en lo material, en los gestos, en las posiciones del cuerpo que el otro cuerpo replica; pero la réplica no es la repetición exacta de la figura del poema sino su transformación, atenta a las resistencias que ofrece el adversario, adquiriendo su textura, sus gestos y a la vez proponiendo otros movimientos. Nadie gana, dice “El maestro de kung fu” de Watanabe y a la vez, no se sabe quién hace posible al otro. Así podría pensarse una coreografía que se define cada vez entre el poema y el crítico, como lucha pero también como danza.

I. ESCRIBIR LO COLECTIVO

Dispositivos y debates

Impacto de lectura, acción sin demoras

OMAR CHAUVIÉ

U.N.S. - Departamento de
Humanidades -

El cartel es un habitante de la ciudad moderna, la viste, la orna, la comunica, establece puntos de referencia. En los años veinte un grupo de jóvenes empapeló Buenos Aires con un tipo de cartel muy particular, una revista mural que formó parte del paisaje urbano durante un breve tiempo; en una época de modernización de los espacios públicos, de la vida económica y de extensión del voto universal, surgió *Prisma* para hacerse un lugar desde el trabajo artístico en el espacio público. En los años ochenta, cuando se va afianzando la recuperación de la democracia, de los derechos ampliados por ese voto universal promulgado a inicios del siglo, algunas ciudades del país recibieron la visita de las revistas murales que compartían o disputaban el territorio de los carteles publicitarios y políticos.

Una revista mural es una hoja de grandes dimensiones, superior a las de uso corriente, un objeto cultural que tiene como soporte primero el papel pero requiere un segundo soporte que le sirva de apoyo, esa combinación de estructuras conformará una singular caja de significaciones que se suman a las que porta como contenidos y sobre la que se leerá cada ejemplar individual. En tanto revista, no responde de manera acabada al concepto de revisión, de segunda mirada, que nos ofrece la etimología de la palabra, ya que todo su material está a la vista, por esa razón, el proceso de lectura tiene menos dependencia

de la sucesión de los materiales, el recorrido pierde la marcación de lo lineal, puede volverse aleatorio, y no se define en la consecutividad, ya que se dispone en un único pliego¹. Por tal razón, frente al libro o la revista convencional muestra una constitución ligera, una dinámica de exposición más amplia, en tanto se dispone sin mediaciones a los ojos del lector ocasional. Más allá de la limitación de portabilidad dada por la posición fija en la pared, tiene un rango de movilidad aportado por el creador que la lleva a la calle y actualiza, aproxima a los modos de los tiempos presentes y del ciudadano común la posibilidad de la lectura de poesía.

Como se trata de un objeto que requiere visibilidad, se buscan dimensiones que superen en tamaño a los formatos habituales, éste es uno de los aspectos que la aproxima como soporte al formato cartel. En cuanto a las experiencias de revistas murales mencionadas aquí, dos trabajan en dimensiones medianas, el formato A3 (42 centímetros de largo por 29,7 centímetros de ancho), es el caso de *Percanta*² de la Capital Federal y *Megafón*³, de Palpalá, Jujuy, y las otras dos, *Cuernopanza*⁴ de Bahía Blanca y *Cavernícolas*⁵ de Viedma, lo hacen

1 La revista convencional tiene como condiciones ser una publicación periódica en soporte físico o electrónico, que se da en parte sucesivas. Por lo general llevan un orden consecutivo en la paginación, así como en la periodización de números y/o en volúmenes.

2 *Percanta* es una publicación mural con diseño austero gestionada por el grupo Che en 1989. Dicho grupo estaba conformado, entre otros, por los poetas Alejandro Seta, Nahuel Luna, Domingo Reyes, Jorge Nowens y contaba con ilustraciones de Mónica Corrales.

3 *Megafón* fue un cartel, una revista mural que se difundió en Palpalá, Jujuy, en 1989. Se publicó un único número mural, en el que aparecieron poemas de los jujeños Ernesto Aguirre, Alejandro Carrizo, Pablo Baca, Estela Mamani, Mario Solís, Ramiro Tizón, y Reynaldo Castro. El proyecto lo puso en marcha éste último y contó con la colaboración de todos los poetas publicados. Se incluyó un poema de cada autor, a excepción de Ernesto Aguirre de quien se publicaron dos poemas breves. El diseño lo realizó la artista plástica Claudia Lassaletta. El afiche era de color negro y verde, con un marco común que contenía el poema con el nombre del autor.

4 *Cuernopanza* fue una revista mural editada en Bahía Blanca entre 1987 y 1995 por el colectivo de poetas y artistas plásticos Poetas mateístas en la que participaron Silvia Gattari, Rosana Testa, Guillermina Prado, Sergio Espinoza, Sergio Raimondi, Fabián Alberdi, Omar Chauvié, Marcelo Díaz.

5 *Cavernícolas* fue una publicación mural editada en Viedma, Río Negro, dirigida

mediante un soporte más grande, de 80 centímetros de largo por 50 centímetros de alto.

Estas cuatro publicaciones circularon durante el final de la década del ochenta, las dos primeras publicaron un único número⁶ y las dos de mayor tamaño tuvieron continuidad durante los inicios y mediados de los noventa. El conjunto que conforman permite considerarlas como un tipo particular de respuesta estética y, a la vez, ética, a las condiciones socioculturales que rigen la posdictadura, y da cuenta de las formas de difusión o de comercialización de la producción literaria emergentes, de los lazos que pueden establecerse entre estos modos de intervención con nuevas manifestaciones frecuentes en la época integradas a los reclamos sociales o con otras expresiones estéticas como las provenientes de las artes plásticas. A su vez, por su modo de irrupción pública estas revistas callejeras ponen de manifiesto un corrimiento en los límites en la relación entre autor y lector, y abren la posibilidad de consolidar modos de legitimidad artísticos en nuevos espacios, forzando las condiciones de publicidad de géneros como la poesía ligados en ese momento al recinto cerrado.

En contexto

En el marco de la transición democrática argentina surgieron, y también resurgieron, experiencias variadas de difusión callejera de la poesía, bajo una conjunción singular de lo estético y lo sociopolítico, se enlazaba la producción artística y la acción pública a

por el poeta Alberto Fritz entre 1989 y 1996.

⁶ *Megafón* publica un único número que servía como anticipo de una antología de poetas jujeños, *Percanta* también saca un solo número de la revista mural, pero paralelamente también existió el Volante del Grupo Che, una hoja con poemas que se repartía en lugares públicos; en 1992 la revista *Amaru*, en la que participaban algunos integrantes del grupo Che incluyó una revista mural a modo de separata con el poema "Lanús unicaluz" de Alejandro Seta.

través estrategias como volanteadas y pegatinas de afiches, fanzines, pintadas de murales, etc.

En este período, conforme se tiende a la reparación de los lazos sociales rotos por los procesos dictatoriales, en varios lugares del país, así como en distintos puntos de Latinoamérica, se acrecientan las prácticas artísticas que implican el espacio urbano como escenario. A partir de esta condición, las revistas murales desarrollan nuevos vínculos con el campo del arte y con el campo social en general y se nutren de distintas vertientes, de diversos patrones de acción. Dentro de los modelos más inmediatos, además de las formas provenientes del espacio artístico, están muy presentes los de la acción política del partido, de la organización gremial o, aún, de la acción guerrillera, remanente de la etapa anterior, instancias con las que, sin compatibilizar en su totalidad, estas prácticas intersecan. En esa conjunción, estas experiencias ponen a la vista su vinculación con otros espacios, más allá del campo estrictamente literario. En ese sentido, la revista mural resulta un soporte destacado, dentro de una amplia variedad de publicaciones y acciones emergentes de características alternativas, por las relaciones que trama en tanto objeto cultural con ese contexto.

En forma paralela, en el terreno de la acción política, además de la recuperación de las modalidades precedentes, acalladas durante la dictadura, también emergen nuevas prácticas y formas de producción; tal es el caso de las que se gestan en torno a los movimientos de derechos humanos que dieron cabida a acciones como el “Siluetazo”, una iniciativa de intervención de artistas plásticos, grupos estudiantiles y agrupaciones juveniles, que comenzó en la III Marcha de la Resistencia convocada por Madres de Plaza de Mayo en 1983, en la que se combinaron trabajos en papel que reproducían siluetas humanas sin señas de identidad en tamaño natural, cuyo molde era un cuerpo real, los cuales se pegaban en las paredes, junto con figuras diseñadas con la misma técnica en el piso, de ese modo se constituían en un elemento más de la manifestación; otro caso es la intervención

titulada “No me olvides” realizada en 1988 en Chile, durante la campaña del referendun para decidir la continuidad o no de Pinochet, que también utilizaba siluetas en las que se incorporaba un texto que reponía la voz de la víctimas con preguntas tales como “¿me olvidaste?”, que orientaban el sentido y a la vez lo llevaban también a una zona de la ambigüedad; actividades de este tipo son indicio de una vinculación más fluida entre producción estética y acción militante. No obstante, la cultura del compromiso de la militancia política tendía a mantener un tono emotivo referencial y los lenguajes que establecían rupturas fuertes, que parodiaban o deconstruían discursos estandarizados de la acción política no siempre tenían buena recepción en esos sectores, como señala Nelly Richard al analizar el caso chileno (Richard 2006: 34).

Las que revisamos aquí son publicaciones que tienen como propósito la difusión de un género particular como la poesía, pero que en su ejecución no son ajenas a estas emergencias novedosas de lo político y del reclamo social. Estas revistas circulan en la misma época, pero en puntos muy alejados; las distancias geográficas, las separaciones generadas por la falta de comunicación, la periferia que acota en términos culturales a muchas regiones del interior del país no impiden la aproximación de recursos, el desarrollo de prácticas comunes, que coinciden con respuestas de otros grupos literarios, y aun con prácticas sociales más amplias que se dan en los años ochenta en todo el continente en el marco de procesos de apertura democrática o el final o la resistencia a ciclos dictatoriales.

Superficies de inscripción

Todo proceso de abstracción requiere de una inscripción exterior para consolidarse como conocimiento, necesita incorporarse a un portador que progresivamente será integrado como parte de esa elaboración. Ese portador es indispensable para sintetizar el cono-

cimiento. Del mismo modo, en la experiencia artística es una necesidad imperiosa encontrar un soporte de inscripción externo para poder materializar las creaciones, las expresiones, los pensamientos, es un paso fundamental para que estos puedan ser aprehendidos, internalizados (Déotte: 2012: 17).

El resultado estético no está ceñido únicamente a los materiales propiamente artísticos con que se trabaja⁷, sino que toma forma de acuerdo a los sustratos técnicos que cada época provee (Déotte: 2012: 16); en ese sentido los objetos que ofician de soportes, las “superficies de inscripción”, implican la sensibilidad de un período histórico, y como tales se vuelven capaces de gestar otros lugares, otros espacios, tanto simbólicos como materiales, para la escritura; incluso el carácter de novedad de estos espacios y superficies puede volverse más notorio que el de la estética producida por esa misma escritura. Por otro lado, las imágenes poéticas, al estar inscriptas en nuevos soportes generan estéticas nuevas, concebidas a partir de esa ubicación nueva y de puesta en funcionamiento de la escritura en espacios de inscripción alternativos (Déotte, 2013). A su vez los soportes se definen como espacios de inscripción material que pueden producir temporalidades determinadas (Déotte, 2012, 2013).

La revista mural propone un lugar nuevo para la palabra poética y emerge como producto de un anclaje temporal preciso, es uno de los espacios de concreción material propios, singulares, de un tiempo de reconstrucción de lo público y de lo político. No tienen por sí mismas la condición de estructuras artísticas, pero modifican la producción poética dotándola de un nuevo significado y progresivamente se integran como creación única. Esta nueva condición está ligada al modo de acción que tienen como soportes.

Reynaldo Castro, editor de *Megafón*, señala que la idea del proyecto editorial era “golpear” a los vecinos con poemas que tenían el tamaño de un afiche en las paradas de ómnibus, en las salas de espe-

⁷ “no reducimos el arte a sus materiales (línea, color, etc.) que tomarán forma gracias a los aparatos que han hecho época” (Déotte: 16).

ra de los médicos y otros espacios de tránsito, casi exclusivamente definidos por el paso de individuos y donde las marcas personales, y aún las temporales, se diluyen. Esta caracterización, signada por la perspectiva de la ciudad como espacio de rituales rutinarios y la necesidad del impacto al público permite pensar algunos rasgos, posibilidades y contingencias de lectura de las revistas murales, la conjunción del soporte y la obra como unidad, el soporte como dador de sentido y generador de una creación nueva.

Ese objeto en el muro propone una situación novedosa para el lector que no tiene ya esa condición exclusiva, además de ejercer la acción de leer, ahora es peatón, caminante, paseante, o sucede que, el paseante es un lector, deviene lector, es interceptado por la lectura, hacia él se dirigen esos textos; se trata de una inversión del proceso habitual porque el encuentro no es necesariamente el producto de una búsqueda.

La lectura de un cartel de la calle adquiere condiciones propias y que no tienen un carácter estable; puede ejecutarse a modo de escaneo, como un paso rápido sobre el conjunto, puede darse una lectura involuntaria como habitualmente sucede con los anuncios callejeros, pero también puede anclar la mirada del paseante y generar una lectura reflexiva; en cualquiera de esos casos, debe atenderse a la situación de sorpresa que supone este objeto en la vida de la ciudad, una entidad que quiebra la mirada acostumbrada y rutinaria del transeúnte. Por otro lado, la lectura no se reserva únicamente a los signos alfabéticos porque estamos frente a un objeto que para difundir poesía conforma una unidad que no contiene solamente textos, en el mismo nivel de lectura aparecen las imágenes, los grabados, las fotografías, que pueden enmarcar, complementar, dialogar con aquellos o ser eje de la lectura; en tal sentido, por su modalidad de exposición, el objeto puede ser contemplado, al menos, en dos instancias, como una única unidad de imágenes y textos, en que, dada su condición de cartel, desarrolla su potencialidad visual, por lo que bien puede ser observada como las obras procedentes de las artes plásticas, apuntan-

do al equilibrio de sus componentes, el modo en que se convocan, se contienen, entre sí.

Otra posibilidad es abordarla como un conjunto que se puede desmontar durante el proceso en cada uno de esos fragmentos, que no necesariamente serán recorridos en forma lineal, la alternancia en ese trayecto aparece como una condición del hallazgo en el espacio público; ya la lectura del periódico o de la revista convencional proponen una modalidad novedosa respecto de la linealidad del libro, basada en la alternancia, la discontinuidad de lo lineal que se impone ante la variedad de materiales, la apertura y el tamaño de las páginas. Doble condición, entonces, revista y objeto cultural, publicación periódica y obra, un soporte que actúa en el resultado de la creación.

Las revistas murales proponen ese tipo de acercamiento, como muchos soportes que se componen de textualidades diversas, con la particularidad de que el proceso de lectura puede ser fácilmente suspendido por las condiciones que impone el contexto, puede darse un recorrido por la página con detenciones específicas o ciertamente volverse aleatorio. La perspectiva de lectura se asocia a lo visual y se vuelve dinámica; como los componentes se presentan simultáneamente en el espacio, se atenúa la jerarquización de elementos, las imágenes operan en yuxtaposición con los textos y éstos no necesariamente regirán como entidad hegemónica en ese proceso.

A su vez los textos, que no son ajenos a estas modalidades de ejecución de la lectura, buscarán ajustarse a la extensión que admite el soporte y responderán a las condiciones del momento histórico -al modo de los zócalos en las noticias de TV en la actualidad- funcionando bajo la lógica de los avisos publicitarios, los subtítulos, los epígrafes de las revistas⁸; así los pasajes de breves dimensiones en letras de gran tamaño se impondrán, para llegar con prontitud a la retina del transeúnte ocasional. Sin ser la brevedad de los textos un impe-

8 La revista *Humo*[®] utilizaba unas notas en la parte superior de la página con textos independientes del tema tratado en los artículos, que por su brevedad y efectismo podían convocar la lectura antes que aquellos.

rativo insoslayable, la elección del verso como estructura, el artículo breve, el subtítulo, el epígrafe muestran una prevalencia.

No obstante, en el caso de las revistas murales, en tanto materiales de lectura, son un estado intermedio entre el objeto revista convencional y la lectura de cualquier intervención poética en la vía pública, ya que reclaman con más insistencia algo más que la revisión rápida, que apunta a imágenes o a grandes títulos, como la que puede darse con un mural callejero, requiere una lectura más detenida, que incluso en la posición física que adopta el lector puede aproximarse a la lectura de las revistas tradicionales.

El lector ideal supera lo contemplativo y puede asumir una actitud productiva; cuando el lector se compromete, empieza a obrar como colaborador, y a la vez, como el poeta, operan en un componente que es parte del diseño de la ciudad.

Sin escaparates ni vitrinas

El sostén que brinda la reproducción, la repetición del objeto, en estos casos los cien, doscientos o quinientos ejemplares que se pueden llegar a publicar, genera la posibilidad de que cada uno de esos espacios donde se ubica este portador textual (la calle, la oficina pública, la parada de ómnibus) sean momentánea y simultáneamente la vitrina, el escaparate –como en una presentación comercial– o el espacio de exposición de un museo– como en una exhibición artística- y en cada una de esas instancias muestran sus particularidades y atenuantes museo como democratizador cultural: todos pueden opinar, todos pueden acceder a las obras; la condición de que ese museo es la calle incrementa esa posibilidad; es éste un museo cuya singularidad es únicamente la de exponer, y como espacio está desligado de la responsabilidad de generar un aura respecto de la producción, consagrar no parece su cometido, y en la alternancia que propone la calle, funciona como museo y deja de serlo constantemente. Esto co-

loca a las revistas murales en un lugar intermedio entre la mercancía y el arte; entre otras cosas porque es un cartel que no se vende ni vende, pero se instala en un espacio muchas veces dedicado a la venta, como cartel ingresa en el territorio del mercado, y a la vez se corre del espacio del museo. Como obra que se repite, se clona, sale en busca de su receptor, va hacia su particular situación, el espectador no debe ir a la singularidad de la obra para acceder a su carácter.

Como cartel mantiene rasgos que provienen de sus posibilidades comerciales, ya que conserva su proximidad con el anuncio, por caso, pero no funciona como un objeto de intercambio lucrativo o estrictamente monetario al modo del libro, no se imanta de las condiciones de lo comercial y comercializable; sin embargo la separación no es absoluta, porque sigue guardando el carácter de anuncio, y en ese sentido, se aproxima más al tráfico del libro de poesía de bajo nivel de consagración, que circula a través del intercambio, de la donación entre pares o cercanos. Este es uno de los modos en que la revista mural se coloca a distancia de un aspecto clave de la mayor parte de las producciones culturales, la mercantilización social, sin dejar de ser un instrumento de promoción en el que el lector, sin mediar la compra, puede ver, puede leer, se realiza la acción de consumo pero, como señala Gonzalo Aguilar en referencia a *Prisma*, “El consumo comienza y acaba en el cartel mismo, sus signos no nos remiten a otra cosa que a su propio espacio: la poesía no está a la venta, sino a la vista” (Aguilar, 2009: 74). El portador textual que se ubica en el muro, a diferencia del libro y la revista convencional, como un material con fecha de vencimiento, como un alimento perecedero, no da lugar a la acumulación ni al resguardo, requiere ser consumido en el momento y en el lugar, en el aquí y ahora. Es un material de texto e imágenes que busca ganar la calle, ocupar los espacios de la ciudad, para ello no pone como prurito o privilegio el aura artística o algún vestigio diferenciador respecto de los demás objetos de la vida urbana, incluso muchas veces es evidente la propuesta de un contrato de lectura donde los rangos estrictamente materiales (tipografías, tipo de papel,

dimensiones) junto a la selección de vocabulario, la conjunción con los elementos paratextuales, que hacen a los resultados de la comprensión lectora, corren el conjunto hacia un espacio y un público más amplios.

Una experiencia que debe tenerse en cuenta al considerar estas revistas -en tanto no son ajenas a ella- es la apuesta por la masividad de lo poético que representó *Diario de Poesía*, una publicación que “confrontaba con la idea de una poesía concebida en términos defensivos o de repliegue”, que “construyó un espacio nuevo, fundado en relación con la circulación misma de la poesía” (Battilana: 2005, 150). “De modo que la construcción discursiva de la publicación, más los aspectos materiales de circulación y tirada, posiblemente, indujeron la composición de un público que vio en la revista un modo de vincularse con el discurso poético que estaba ausente en el campo cultural” (Battilana, 2005: 154).

Formatos y envoltorios

Estamos frente a un formato que se exhibe de manera directa en el espacio público, sin mediaciones, a diferencia del libro o la revista convencional, no se define en ese paso previo y caracterizador que son la portada, las solapas o contratapas, con la necesaria incorporación de datos, informaciones, imágenes y aun formatos específicos que generan un espacio de interpretación y, fundamentalmente, un camino de lectura, un índice alternativo. Prescinde de esas apoyaturas, que son a la vez demoras para dar con el contenido, pasos de espera en el proceso de lectura.

Esa inmediatez que provoca, que no juega con la posibilidad de aplazar o dilatar la lectura, puede considerarse ligada al marco de intenciones de cada una de las experiencias con revistas murales que apuestan al impacto en el espectador, como puede observarse en el cross a la mandíbula arltiano, que propone el “golpear” al público de

Megafón; o en la denominación misma de esta revista que, al referir a un elemento potenciador de la voz, denota el imperativo de ser escuchado; en la propuesta transformadora “no más ciudades planas” con que se subtitula e incita la revista mural *Cavernícolas*; en el lema “periódico imperdonablemente paraliterario”, mediante el que el cartel *Cuernopanza* se define y ubica en un espacio alternativo, así como el nombre mismo de la publicación que refiere, como se explica en el N° 2, a un insulto, una “baja maldición” utilizada por el padre Ubú, personaje principal de Ubú rey del dramaturgo, novelista y poeta francés Alfred Jarry; en el nombre que eligen los redactores de *Percanta* denominación procedente del lunfardo⁹ que prevé la reposición del primer verso del tango “Mi noche triste” jugando con la significación de la palabra *amurar* que también procede del lunfardo, que aquí puede aludir, de modo más literal, al soporte empleado. Todas esas instancias de presentación definen e implican un posicionamiento en un espacio que no es el previsto para la tarea literaria y que está planteado como escenario en disputa, como territorio que es necesario ganar.

Esa inmediatez de la lectura tiene que ver con el hecho de que en el modo de presentación de estas publicaciones no está presente la relación entre envase y contenido que es habitual en la mayoría de los productos de la sociedad de consumo, porque esas dos instancias son aquí una sola, por tanto no hay en estos formatos una promesa, una proposición desde la cubierta. Por carecer de empaque, de envoltorio, el impacto es el del contenido, no el de su cobertura: su presentación es directa, acciona sin mediación, golpea. La relativa seguridad o certeza que provee una portada, un embalaje, de tono uniforme o con las ilustraciones más llamativas, aquí no se hace presente; la relación entre envase y contenido se unifica, no hay diferencia entre uno y otro, este soporte es puro contenido, no tiene funda que se instale como expectativa, el objeto ya está en escena y no juega con

9 José Gobello en su *Diccionario Lunfardo* indica que el vocablo “percantá” alude a la “Mujer, considerada desde el punto de vista amoroso”.

esas constantes del consumo capitalista. Como aquí no hay papel a rasgar, no puede engañarnos la cobertura que oficia de anticipo y promesa¹⁰. En la literatura puede haber apuestas arriesgadas de presentación, pero la necesidad de contenidos presentados en segunda instancia, detrás de un embalaje, bajo una cubierta, se cumple casi siempre, incluso cuando trabaja en alianza con otras disciplinas, así aun en un caso tan preciso, que busca la ruptura como el proyecto *Artefactos* de Nicanor Parra¹¹, las obras aparecen como un conjunto con su respectivo envoltorio, se trata de una caja que contiene más de ciento veinte objetos en soportes no convencionales que su autor denomina del mismo modo que se nombra a muchos productos comerciales: “artefactos”, ese envoltorio ya señala una previsión, que la revista mural deja de lado. Este aspecto marca una diferencia importante que separa en tanto objetos la revista mural de la revista convencional que, como el libro, opera desde esa portada que promete y, en el caso del libro, sumamos como diferencia la presentación del contenido que en su ordenamiento interno promueve una estabilidad relativa, una organización establecida desde la regularidad de los párrafos y la distribución de espacios en blanco que contribuyen a la linealidad de la lectura.

Otro aspecto a destacar en esta relación, es que en las revistas que se exhiben en el muro, un envase oficiaría de protección, como la tapa que cubre, que preserva el producto, lo que operaría contra su condición definidamente percedera, que está ligada a un modo de producción marcado por una “materialidad débil” -característica que Marcelo Expósito atribuye a las obras del llamado Activismo

10 Diedrich Diederichsen al analizar esta relación en torno a las portadas de los discos en uno de los artículos de *Psicodelia y ready made*, revisa las críticas del envase como formas contrahechas de crítica al capitalismo, a la que hermana en ese sentido en la crítica a la moda (158).

11 *Artefactos* fue el título de una experiencia que el autor llevó adelante en los años sesenta y setenta con objetos poéticos individuales, autónomos que aparecían bajo la forma de tarjeta postal. El conjunto no se presenta propiamente como un libro, es una caja de cartón que contiene dos bloques de tarjetas postales. Cada una de las tarjetas lleva en una de sus caras un “artefacto”.

artístico¹²- de elementos mínimos, de base artesanal. Su condición de existencia está pautada por la caducidad y la vulnerabilidad que determinan los espacios abiertos y su condición de material de aparición periódica.

Pero esa condición no es absoluta porque la revista mural establece también una tensión entre lo perecedero del formato y el halo de perdurabilidad que guarda el poema, aun en los casos que esta parece negada. Esta tensión se da en relación a las revistas de poesía en general, como observa Carlos Battilana, los textos poéticos en cualquier revista tienen el carácter perecedero que impone la periodicidad, el paso de las ediciones, pero el rango estético, particularmente en este género busca superar ese rasgo fugaz y aspira a la permanencia¹³.

Como objeto en la pared, por sus condiciones materiales y de circulación, la publicación incrementa la caducidad que caracteriza a la revista de poesía en general, lo transitorio que impone el espacio callejero acrecienta lo efímero de la revista y, por otro lado, como se trata de artefactos producidos por artistas jóvenes, que no han ascendido aun a los circuitos de consagración y que hacen una apuesta desde los márgenes del sistema literario, la perdurabilidad no es un punto fuerte.

12 Este autor atribuye ese rasgo a la limitación de recursos con que trabaja el activismo y “al rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/museizables”, aspectos que también son iluminadores a la hora de revisar la condición de las revistas murales. Cfr. https://www.academia.edu/4608931/Activismo_artistico_America_Latina

13 “La fugacidad de una revista de poesía deviene de su carácter de publicación periódica, atravesada por la actualidad de su intervención, mientras que su virtual duración devendría de las características propias del discurso que propicia. En esa fricción entre fugacidad y duración se instala la enunciación crítica y poética de una revista de poesía. Esa fricción resulta uno de sus rasgos fundamentales.” “En este sentido, lo perdurable, más que una noción percibida como esencialista, es un síntoma histórico de la dinámica literaria: leemos a través del tiempo algunos textos que, por múltiples motivos, forman parte del conjunto de materiales disponibles en el campo cultural, textos que, podemos decir, la cultura dispone como *legibles*.” (Battilana, 2012: 115-126)

Acción política

Al indagar cuáles pueden ser las razones de la aparición de estas propuestas en la posdictadura argentina nos encontramos con perspectivas que siempre muestran un anclaje político. Por un lado, está esa zona de recuperación de lo colectivo que implican las movilizaciones, las concentraciones, las manifestaciones, que según el objetivo pueden volverse masivas. Con la posibilidad que brindan estas intervenciones multitudinarias en los espacios urbanos, se recupera la presencia del cuerpo en la calle, estos eventos favorecen el acercamiento, apuntalando un modo de reconstruir aquellos lazos que se habían vulnerado en los años del Golpe.

Actividades como éstas dan lugar a una reconfiguración de las acciones políticas -y con ellas, las artísticas-, desde la eclosión de un espectro amplio y complejo de prácticas y subjetividades que atraviesan la escena artística y social.

En general se consolidan en el período nuevas formas de subjetivación que están en tensión con el colapso social precedente. Lo producido por estas agrupaciones se mueve en una zona de desvío de la pureza de la técnica, donde pueden convivir incorrecciones, desprolijidades, intencionadas o no, que se sostienen en las condiciones de producción.

En ese sentido puede observarse que otro aspecto constitutivo de la revista mural es el momento de su aparición pública, de su puesta en escena, el pliego se instituye revista mural en la operación de adherirla a un segundo soporte, un plano que oscilará en su función entre el escaparte de un producto con características comerciales y la pared de exhibición del museo, sin afincarse definitivamente en ninguna de las dos posiciones. Esta tarea tiene la traza de la acción inmediata, signada por la celeridad; en la puesta en circulación de estas publicaciones que se pegan rápidamente y se colocan en lugares que, en general, no las prevén, hay algo de acción relámpago, una metodología que abreva en los modelos de intervención de las orga-

nizaciones y las formas de acción política de los setenta. Estas escenas breves y fugaces de acción de los grupos artísticos se conforman como rituales que pueden impactar en la percepción y la emoción de los eventuales espectadores o, ese acontecimiento o breve ritual, que convoca textos y cuerpos de artistas, es el primer paso en busca de conmover al público, impactarlo, como sostiene Reinaldo Castro.

La condiciones y precondiciones de lo artístico se reconfiguran en estas experiencias y en manifestaciones de tal índole, donde predomina el carácter efímero, dado por la precariedad, la “materialidad débil”, o las condiciones a que se someten los materiales, una inscripción clara en la temporalidad de la acción, tanto de la publicación como de la lectura, frente a la atemporalidad que gana una impresión sobre papel convencional, la autoría o la acción colectiva en la presentación. Por todo esto se vuelven menos determinantes las preguntas sobre la esencialidad del producto artístico, la pregunta si es arte, si es poesía lo que se divulga, sin desaparecer, se posterga en parte en función de la publicidad, de la difusión.

El afán de ruptura con los patrones establecidos se da en la búsqueda de nuevos escenarios para el hecho artístico y se busca esa condición más como el resultado de una historia que no se conforma exclusivamente de acuerdo a la mirada de raíz institucional -que responde a una matriz europea-; el carácter colectivo que puede cobrar buena parte de las acciones hace que el rango de autonomía ya no tenga un rol central, lo que propicia la posibilidad de conjugarse de diversidad de tradiciones culturales o sociales sobre el arte, sin respetar los prejuicios instituidos sobre la diferenciación entre alta cultura y cultura popular, entre arte y artesanía, entre lo moderno y lo primitivo, lo serio y lo humorístico, etc.

Hay un rango de independencia de estas acciones que no se da precisamente en la perspectiva imperante del arte como creación relativamente autónoma, sino que ese carácter aquí se establece frente a las instituciones, en tanto son prácticas y sujetos, creadores que actúan con independencia de las instituciones artísticas. En cada

una de las revistas que vemos es claro el interés por lograr que la persona que transita la calle deje esa condición de simple y acostumbrado transeúnte, al menos por un momento, mediante la lectura de un texto, la observación de la composición de imágenes y textos; se trata de una acción que trasciende la estética y se convierte por sus implicancias, y en diferentes niveles, en un gesto público, político. En tal sentido, resulta significativa la intención de llevar la poesía a la calle, porque, entre otras cosas, allí se pone en cuestión el rol de la institución literaria que reserva o resguarda esas manifestaciones para el recinto, para el libro, para la ceremonia, etc, una situación consolidada por imperio de la censura que había impuesto la dictadura, pero también por las prácticas propias del sistema literario, que en buena medida establece un parámetro de ingreso, muchas veces restringe las posibilidades de acceso a este tipo de producciones. Por el contrario aquí se convoca, se expone abiertamente a cualquiera de los paseantes a que se convierta en lector, incluso se espera que pase del papel pasivo de espectador al de creador o participante como lo propone la breve nota editorial de *Percanta* "...quiere llegar a vos, para que te sumes a este espacio. La locura tiene vacantes infinitas y en este caso hasta casilla de correo... A escribir se ha dicho" (Nº1, junio 1989). Esta apropiación de los gestos de otras zonas discursivas se da desde el tono y el contenido, en tanto el grupo *Che* que gesta la publicación, convoca a la participación colectiva con esa apelación del final "A escribir se ha dicho", una expresión de voluntad que guarda también la modulación del activismo. En sentido similar puede leerse la frase "La poesía debe ser hecha por todos" perteneciente al conde de Lautrémont pintada en un mural por el colectivo *Poetas mateístas* que conjugaba la publicación de *Cuernopanza*, con otras intervenciones callejeras. Estos ejemplos denotan una posición que tiende a romper la distancia entre autor y creador, en tanto, no se impone, no es un requisito, la especialización del lector y, como puede inferirse de estas propuestas, tampoco la del creador.

En el horizontes de las prácticas ejecutadas por estos grupos hay una definición política, tanto artística, como social, subyacen, aunque no siempre estén explicitados, las posibilidades de dar condición masiva a la producción artística, la posibilidad de que el arte esté -al menos en términos materiales- al alcance de todos y de que los espectadores, de un modo u otro, sean partícipes de su gestación, difusión, reproducción, y quizá en un rango mínimo, consagración. La producción artística se encuentra afincada en su condición de comunicabilidad y socialización.

Si se mira la utilización de estos recursos alternativos en perspectiva histórica, el ademán hacia lo público es político en tanto reaviva la tradición de la poesía mural y callejera que viene de las vanguardias de los años veinte, pero también operan como referentes los escritores de los sesenta y setenta que buscaron una inserción social más amplia, una perspectiva de mayor comunicabilidad del género, tal el caso de las experiencias con producciones alternativas y artesanales como las de Roberto Santoro.

Por otro lado, en el período tampoco resulta fácil escindir estas manifestaciones de las dinámicas de la participación política, en tanto se trata de prácticas compartidas, o los artistas mantienen vínculos estrechos con la militancia, como en el caso de *Percanta*, donde los integrantes del grupo participaban en forma individual de diferentes agrupaciones políticas, siendo ése incluso, uno de los factores del nucleamiento en torno al proyecto del grupo *Che*.

Estas elecciones muestran una concepción que se aparta del esteticismo y en la que se asume el rango político de una creación, que se inscribe en la obra, que formará parte de sus interpretaciones y que tocará al modo de concebirse que tenga una sociedad.¹⁴

14 Sostiene Grüner que “Los textos artísticos nunca son un fenómeno puramente estético; o, mejor: su estética es inseparable de su *ética* y de su *política*, en el sentido preciso de un *Ethos* cultural que se inscribe (conscientemente o no) en la obra, y del cual forman parte las interpretaciones de la obra, y de una *politicidad* por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad” (1995: 11).

Mirada

Lo relacional y lo intersubjetivo están en la médula de estas formas de acción que ciertamente se tocan con el activismo artístico. Por esa razón, debe considerarse de importancia la posición frente a lo producido, de qué modo ha de ubicarse un espectador ante estas producciones; evidentemente la mirada tradicional frente a la obra de arte, signada por una contemplación, la observación estática, debe correrse hacia una aproximación inmediata, incluso pasajera. En dos sentidos debe hacerse inmediata, ya que busca interpelar (“golpear al público”, como afirma Reinaldo Castro), por un lado se pretende involucrar al otro en el plano afectivo pero también en el de la conciencia sociopolítica, y por otro, fortalecer la ‘inmediatez’ de los efectos que se fraguan sobre ese proceso de subjetivación.

La distancia entre obra y sujeto se acorta, más que nada cuando se trata de prácticas colectivas y se busca que la sociedad, el grupo, asuma la producción mediante el fomento de la cooperación social. Como otras prácticas emergentes de ese período, la revista mural, y, en general, las prácticas de poesía en espacios públicos son variadas, incluyen las pintadas de paredones, la distribución de volantes con poesía, y promueven una nueva configuración de las posiciones en el campo artístico.

El concepto es materializar un objeto artístico de grandes dimensiones e impacto visual en espacios públicos a través de una revista, conjugar imagen y texto en espacios amplios. Para ello abreva en la publicidad callejera, convive y se nutre en formatos como los que proponen la cartelera proveniente de la actividad y la propaganda política, es decir, imágenes y textos que solicitan, reclaman al transeúnte. En tanto producto estético, esta fuente múltiple le otorga rasgos propios.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009). *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Battilana, C. (2005). “Diario de Poesía: el gesto de la masividad” En Celina Manzoni. *Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea* (pp.145-164). Buenos Aires: Corregidor.

----- (2012). “Revistas de poesía: desplazamiento y enunciación”. Ruiz, F. y Martínez Gramuglia, P. *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (pp. 115-126). Buenos Aires: NJ Editor.

Déotte, J-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Metales Pesados. Traducción de Francisca Salas Aguayo.

----- (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Antonio Oviedo.

Diederichsen, D. (2010). *Psicodelia y ready made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Expósito, M. (2013). *Activismo artístico*, en línea en https://www.academia.edu/4608931/Activismo_artistico_America_Latina_

Gobello, J. (1997). *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.

Grüner, E. (1995). *Foucault: una política de la interpretación*. Prólogo al texto de Foucault, M. *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo Por Asalto.

Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Richard, N. (2006). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Revistas murales

Cavernícolas. Nº 1 a 10 (1989- 1995). Viedma.

Cuernopanza. Nº. 1 a 5 (1987-1994). Bahía Blanca.

Megafón. Nº. 1 (1989). Palpalá.

Percanta. Nº. 1 (1989). Buenos Aires.

LAS REVISTAS DE POESÍA COMO PRÁCTICAS DEL PRESENTE

Apuntes críticos sobre *La mineta* (1987-1989) y *Trompa de Falopo* (1989-1993)

Matías Moscardi
UNMdP / CONICET

1. La historia de la poesía argentina siempre comienza dos veces

1.1. Primer comienzo: el golpe de piedra

La revista *18 Whiskys*¹, la “mítica” *18 Whiskys*, o la *Whiskys*, a secas, ocupa, hegemónicamente, casi podríamos decir, el lugar del *origen*, el momento fundacional de la poesía argentina de los noventa. Dirigida por el poeta José Villa, esta publicación, que duró dos números (noviembre de 1990, marzo de 1993), constituye un objeto significativo por distintas razones.

Entre las primeras en orden de importancia, habría que decir que a partir de la *18 Whiskys* se vuelve legible, y por tanto reconocible, una formación relativamente estable, que se traduce en la relación de proximidad entre ciertos nombres que quedaran asociados en el

1 El título de esta publicación alude a las últimas palabras de Dylan Thomas quien, internado en el Hospital de St. Vincent, en Nueva York, un segundo antes de morir de una hemorragia cerebral producto de años de alcoholismo, se supone que dijo: “He bebido dieciocho whiskys. Creo que es un buen record”. *Un buen record* es, en efecto, el subtítulo de la revista.

transcurso de la década de los noventa: Fabián Casas, Juan Desiderio, el mismo José Villa, Daniel Durand, Rodolfo Edwards, Mario Varela y Darío Rojo, por mencionar algunos. Nombres que quedarán asociados no tanto por una afinidad estética sino porque volverán a aparecer juntos más adelante, en otros proyectos.

Es el caso de Durand, Villa y Varela, que años después fundarán, en 1998, la versión perdurable de *Ediciones Deldiego* (1998-2001), cuyo primer indicio de actividad editorial fue, a decir verdad, en 1993, casi como continuidad de la *18 Whiskys*, pero con un formato de libro tradicional difícil de costear que hizo del proyecto un acto fallido (apenas editaron, si no me equivoco, dos libros: *Oreja tomada*, de Manuel Alemian, y *Campaña al desierto*, de Darío Rojo). En cambio, en la versión afianzada de Ediciones Deldiego, bajo la forma de pequeñas plaquetas económicas, aparecerán títulos de Fabián Casas (*Pogo*, 1999), de Rodolfo Edwards (*That 's amore*, 1998) y de Juan Desiderio (*Ángeles parricidas*, 1998; *La zanjita*, 2001), además de los títulos de los propios editores (de Durand: *El krech*, 1998, y *Vieja del agua*, 2000; de Varela: *Un círculo diminuto del paisaje*, 1998, y *Habitaciones para turistas*, 2001; de Villa: *Ocho poemas*, 1998, y *Cornucopia*, 2001). En la *Whiskys* aparecen mencionados y colaboran, también, los poetas mateístas de Bahía Blanca: Sergio Raimondi (que participa en el segundo número con traducciones sueltas del *Paterson*, de William Carlos Williams) y Marcelo Díaz. Esto en cuanto al campo del presente.

En cuanto al pasado, habría dos órdenes legibles: el de la generación inmediatamente anterior y aún contemporánea: la de los ochenta; y el de los *autores recobrados*, a veces de un pasado no muy lejano, en general de generaciones anteriores a los ochenta, y en algunos casos también contemporáneos. En cuanto a la primera línea, aparecen, por ejemplo, Arturo Carrera (1948), Jorge Aulicino (1949), Jorge Fondebrider (1956) y Daniel García Helder (1961). Autores, como vemos, emparentados en su mayoría con la redacción de *Diario de poesía* (1986), publicación que hacia 1990 podríamos pensar ya como hegemónica o, por lo menos, muy importante en el campo poético.

En cuanto a Carrera y García Helder, volverán a aparecer juntos años después, en los talleres que dictan en el marco del proyecto Vox, en Bahía Blanca. Con respecto a la segunda línea del pasado, la de los *autores recobrados*, algunos de ellos todavía vivos en ese período, pero de generaciones anteriores a los ochenta, son destacables nombres como Nicanor Parra (1914), Alberto Girri (1919-1991), Ricardo Zelarayán (1922-2010), Joaquín Giannuzzi (1924-2004), y un poeta extranjero que marcará de manera significativa las escrituras de muchos de ellos: William Carlos Williams (1883-1963), a quien está dedicado por completo el segundo y último número de la revista.

En el índice de los nombres que circulan por los dos números de la *18 Whiskys* se percibe algo, una especie de potencia de orden expansivo que se transformará en acto durante el transcurso de la década. En la *Whiskys* encontramos, de manera incipiente, poetas que más de diez años después se habrán transformado en figuras representativas de un momento de la poesía argentina contemporánea; en efecto, muchos de los poetas que participaron de la *Whiskys* reaparecen en las dos antologías más importantes del período: *Poesía en la fisura* (1995), de Daniel Freidemberg, y *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (2001), de Arturo Carrera. En la *Whiskys*, como vimos, encontramos, también, las conexiones esenciales con la generación inmediatamente anterior; y a esto habría que agregar una sensibilidad *de radar* respecto de esas figuras recuperadas que mencionamos (pienso en Giannuzzi, cuya *Obra poética* se edita recién en 2001 por Emecé; pienso en la poesía de Zelarayán, que Argonauta reúne en el volumen *Ahora o nunca*, en 2009). Lo que quiero decir es que hay algo en la *18 Whiskys* que aflora en una lectura retrospectiva: en las páginas de esta revista, hoy, más de veinte años después, se escucha fuerte y claro el golpe de piedra cuyas ondas expansivas harán eco durante todo el resto de la década.

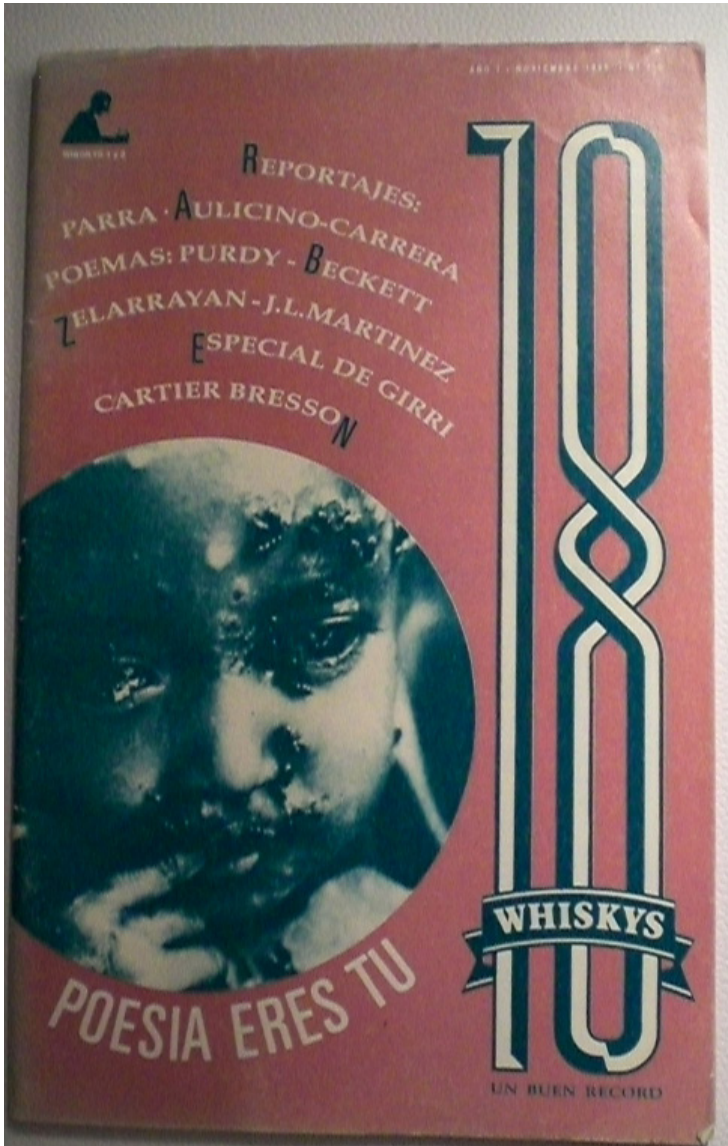


Fig 1. Tapa del primer número de 18 Whiskys, noviembre de 1990.

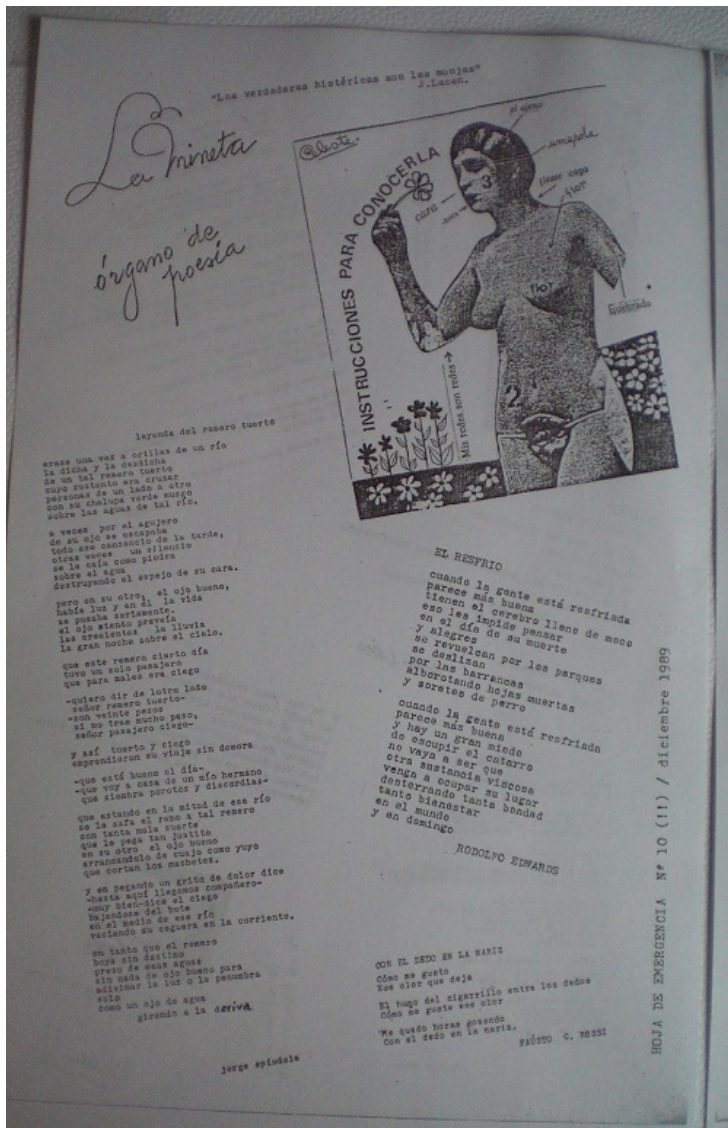


Fig 2. Uno de los números del volante poético La mineta (1987-1990)



Fig 3. Cuatro de los seis ejemplares del fanzine Trompa de Falopo (1989-1993)



Fig 4. Interior de Trompa de Falopo N°2

1.2. Segundo comienzo: el origen disperso

Como Buenos Aires, George Didi-Huberman dice que la historia del arte comienza siempre dos veces (ver 2011: 101). Es viable pensar algo semejante en cuanto a la historia de la poesía argentina. En el caso de los noventa, si la primera fundación estaría representada, como dijimos, por la revista *18 Whiskys*, la segunda fundación, entonces, es *anterior* a la primera. Me refiero al volante poético *La mineta*, dirigido por Rodolfo Edwards, que circuló de forma periférica entre 1987 y 1990, y al fanzine *Trompa de Falopo*, dirigido por Leandro Gado pero asociado fuertemente a la figura del poeta Juan Desiderio, que circuló entre 1989 y 1993, en seis números. Como vemos, aunque previos en términos cronológicos, estas revistas aparecen, por alguna razón, como posteriores, en segundo lugar. Cabe suponer que la *Whiskys* haya absorbido, en su poder de síntesis, algo de la visibilidad de estas dos publicaciones, cuya legibilidad se presenta como demora, y luego como *deuda*: algo que ahí falta ser leído.

Las razones se imponen rápidamente: la *Whiskys* era una revista de imprenta, con tapa a color, que se conseguía en ciertos kioscos de diarios; en cambio, *La mineta* y *Trompa de Falopo* eran publicaciones caseras, fotocopiadas, que se repartían o bien de manera gratuita, o a cambio de una mínima colaboración. Entonces, ya desde sus espacios de circulación, se instala una distancia casi programática; en efecto, el leimotiv de *Trompa de Falopo* impugna el lugar de la *Whiskys*: la leyenda punk “nunca estaré en tu kiosco” aparece escrita a mano, en más de un número, como una declaración de principios. Luego, estas dos publicaciones se van a inscribir en ese espacio relegado que la *Whiskys* desconoce, un espacio donde la pérdida del rastro de esas fotocopias (que los mismos autores repartían, en el caso de la *Trompa*... por ejemplo, en la vereda del teatro San Martín, todos los viernes, disfrazados de árabes, frente a Liberarte)² constituía casi su única

2 Los datos contextuales y las anécdotas sobre estas dos publicaciones fueron tomadas de una serie de entrevistas inéditas a Juan Desiderio y Rodolfo Edwards, que

condición de existencia; por lo tanto, un espacio de circulación que llevaba irremediablemente a la dispersión y, luego, a la invisibilidad. Éste es el espacio desde el cual se produce, como efecto de rebote, el lugar mítico de la *18 Whikys*, ya que frente a la dispersión constitutiva, frente al carácter de *huella* de estas publicaciones, se impone consecuentemente la necesidad de *reunir*, de *concretar* un objeto que perdure, un objeto que, a su vez, sea representativo, es decir, que de cuenta de ese *origen disperso*. Entonces, la *18 Whiskys* representaría el intervalo en donde encausa y confluye esa *potencia de dispersión*, que en su momento producían tanto *La mineta* y *Trompa de Falopo*, como también otras revistas independientes, entre ellas: *La ramera* y *El poeta manco*, de Rosario, la revista mural *Cuernopanza*, de Bahía Blanca, o incluso *Lamás Médula* y *Un huevo y medio*, de Buenos Aires.

2. Las revistas de poesía como prácticas del presente

2.1. Poesía hecha a mano: materialidad, temporalidad, política

Esa dispersión de la que hablábamos no viene sobredeterminada solamente por los soportes y modos de circulación, sino por lo que *La mineta* y *Trompa de Falopo* significaron como prácticas: reuniones, ambientes de socialización y espacios embrionarios para la gestación de un grupo de escrituras poéticas diversas. Es decir que la dispersión como condición de existencia de estas publicaciones es lo que produce, al mismo tiempo, su singularidad, en tanto objetos culturales que procuran dar cuenta, desde su materialidad más concreta, de todos aquellos matices contextuales que produjeron parte del valor simbólico de estos proyectos.

realicé en el marco de mi tesis doctoral, en curso, sobre editoriales independientes de poesía argentina en la década de los noventa. De ellos viene también el aporte valiosísimo de las colecciones completas de estas dos publicaciones.

Sin ir más lejos, en *La mineta* nos encontramos con avisos escritos a mano donde se explicitaba, o bien la dirección postal para la recepción de textos, o bien el lugar y la hora en que *los mineteros* se reunían para armar el siguiente número. En estos casos, las intervenciones manuscritas están articuladas casi como “actos de habla”, por lo cual comportan, ya desde su naturaleza lingüística, cierta relación con el presente³: “Los mineteros se reúnen todos los sábados a las [aparece tachado 14:00 y escrito a mano 16:00] hs. en el bar Alabama (Rivadavia y Jean Jaures) / acercate!”. Esta nota, con sus respectivas variaciones horarias, dado el caso, aparece incluida en casi todos los números, como si por medio de ella, el texto firmara a mano la dispersión de un resto irrecuperable: porque al leer estas convocatorias sucesivas, el efecto no sólo es el de estar llegando enfáticamente tarde a las reuniones de los mineteros; en cambio, esos anuncios, por medio de la impronta inmanente del texto manuscrito, nos posicionan, de manera insinuante, en una *zona de extensión* de la escritura –antes inmediatamente *real*, ahora *virtual*–, anexada como un tipo de marca que reen- vía ya no a una dimensión textual, poética, sino a toda una dimensión *cultural*, dado que por medio de estos mensajes se convocaba a cualquiera a participar de una práctica colectiva de lectura y escritura. Y acá también podría leerse una política editorial, tal y como la define Rodolfo Edwards en la entrevista: “Publicábamos a todo el mundo que venía. (...) No había criterios de edición ni poéticas privilegiadas. Una vez, Fabián Casas me preguntó: “Pero si viene Alfredo Astiz ¿vos lo publicás?” Y yo le dije que sí, que no tenía problema”.

Espacios abiertos, incluso bajo la forma radical del *humor negro*, al punto de la incorrección política o de la provocación, estas publicaciones exceden, por todos lados, el carácter genérico de las revistas

3 De acuerdo con Austin, los “actos de habla” tienen su origen en la idea de “realizativo” (*performative*). Las reglas enunciativas de los realizativos hacen hincapié en “las circunstancias” dentro de las cuales tiene lugar el acto de habla. Los ejemplos con los que trabaja Austin incorporan el presente como temporalidad privilegiada: “Todos nuestros ejemplos tendrán, como se verá, verbos en la primera persona del singular del presente del indicativo en voz activa” (Austin, 2003: 45).

literarias tradicionales porque incorporan en su espacio textual las marcas de sus prácticas y políticas de edición; *inscripciones, marcas*, que tienen lugar, como dijimos, bajo la forma del texto manuscrito. Y en este punto sería difícil leer una ingenua contingencia material, emparentada con el carácter *under* de estos proyectos. Por el contrario, la presencia constante de la letra manuscrita, en distintas instancias y de diferentes maneras, es sumamente significativa en varios niveles.

Roland Barthes recupera el sentido manual de las prácticas de escritura en su devenir histórico, centrándose en lo que él llama “*scripción*”, es decir, en “el acto muscular de escribir” (Barthes, 2003: 87). La letra manuscrita, para Barthes, representa, en diferentes grados, dado el caso, un “hermetismo gráfico” (2003: 91) por medio del cual la escritura aparece como “marca de propiedad o de dominio”, incluso como operatoria de secesión o de clandestinidad. Precisamente, por medio de la presencia constante del registro manuscrito, estos proyectos parecen posicionarse como espacios de escritura por fuera de la hegemonía de las revistas literarias, en tanto difieren de una de sus características esenciales: la homologación tipográfica. No casualmente, creo, Daniel Durand, en el quinto número de *Trompa de Falopo*, se refiere a la “tipografía poética nunca superada” de los libros de Juan L. Ortiz, marcando, por medio de una “distancia material”, una distancia que es, también, literaria, estética.

En los registros de la escritura manual que encontramos en estas publicaciones, a su vez, se filtra una concepción temporal importante. En este sentido, Barthes se refiere paralelamente al “*ductus*” y lo define como: “un movimiento y un orden, en suma, una temporalidad, el momento de una fabricación; (...) no una escritura hecha sino la escritura que se está haciendo (...)” (2003: 124). El *ductus* es el lugar en donde la letra manifiesta “su naturaleza manual, artesanal, operatoria y corporal” (2003: 125). El “*trazado*” al que se refiere Barthes tiene un doble alcance: es el índice de una temporalidad presente, en proceso, a la vez que abarca un modo de producción artesanal. Entonces, tanto en *La mineta* como en *Trompa de Falopo*, vemos cómo

esta regularidad de la escritura manuscrita pone en funcionamiento un espacio textual que activa una relación material con su presente inmediato de producción.

En la *Trompa*... las presentaciones de los dos primeros números están enteramente escritas a mano. Y esa escritura funciona como interpelación de otros textos poéticos. La siguiente cita, tipeada a máquina, abre el primer número, a modo de epígrafe:

Cuando leas esto, yo que ahora soy visible, me habré vuelto invisible. Entonces tú serás compacto, visible, y realizarás mis poemas, volviéndote hacia mí, imaginando cuán dichoso sería yo si pudiese estar contigo y ser tu camarada.

WALT WHITMAN,
“*Lleno de vida, ahora*”, *Calamo*

Y abajo, en letra manuscrita, se lee:

y si nosotros no estaremos aquí es porque nos habremos ido a la mierda y nuestros poemas los realizará Magoya.

LEANDRO GADO.
En Trompa de Falopo, N°1.

Las comillas y la conjunción copulativa del texto manuscrito parecen generar el efecto de continuación de la cita de Whitman. De este modo, la escritura a mano interviene el texto original a la vez que se distancia formalmente de él por medio de la caligrafía y, así, lo interpela doblemente. Es destacable, también, que lo tematizado en la cita sea precisamente la “realización” del poema, realización que

depende de la “presencia” del “nosotros” ya que, sin esa garantía temporal y colectiva, los poemas, de acuerdo con Leandro Gado, no se realizarían o, en el mejor de los casos, “los realizará Magoya”.

Podríamos pensar, entonces, que el registro manuscrito en *Trompa de Falopo* tiene un carácter político explícito, que se vuelve evidente, sobre todo, en las distintas intervenciones de imágenes que encontramos en la revista, entre las cuales se destaca, por ejemplo, una foto de Carlos Menem con algunos agregados tales como bigotes, ojeras, cuernos, una cicatriz, dos dientes menos, un cigarrillo encendido y una viñeta que, paradójicamente, dice: “Thanks for pot [sic] smoking” (en *Trompa de Falopo*, N°4). Ambas formas de intervención constituyen, entonces, una misma especie de sobre-escritura: una escritura por “por encima”: ya sea del texto de la tradición, como en el caso de la cita de Whitman, ya sea de la imagen del poder dominante, como en la foto de Menem; escritura que funciona, en el marco de la revista, como modo de interpelación de ciertos objetos hegemónicos.

La temporalidad que produce el texto manuscrito, reforzado por la impronta de inmediatez que le da la fotocopia, también es legible en muchos de los poemas publicados en las dos revistas. En *La mineta*, por ejemplo, se destacan una serie de poemas de Carlos Battilana, diseminados en varios números; cada poema incluye, sobre el final, el detalle completo de la fecha, y algunos agregan incluso la hora exacta: “Alguien nos habla entrecortado. Casi es tiempo de morir, casi es tiempo de aprender la primera palabra”, “17-10-85 (22:22)” (en *La mineta*, N°5[b]). La temporalidad del adverbio “casi”, su carácter de aproximación cuantitativa, parece ajustarse al horario del poema 22:22, como si esa “primera palabra” estuviera sometida, desde el comienzo, a un tiempo muerto, a una duración precaria; como leemos en otro poema de Battilana, se trata de “el tiempo del humo” (en *La mineta*, N°6 [d]): el lapso de una dispersión.

Adorno, en *Teoría estética*, anota una serie de observaciones sobre la temporalidad de los fuegos artificiales, a los que define como “un arte que no quiere durar, sino relucir por un instante y explotar”

(2004: 46); y más adelante: “algo que aparece empíricamente, liberado del peso de la empiria, de la duración, (...) una escritura que se enciende y desaparece, pero que no se puede leer” (2004: 113). Estos objetos, y los textos que contienen, comparten una temporalidad parecida a la que describe Adorno, pero sustraída de su “espectacularidad”; de este modo, encontramos, por ejemplo, un boleto de tren fotocopiado entre los poemas (*La mineta*, N°3 [c] y N°9 [a]). Precisamente: un boleto de tren no es otra cosa que una escritura que se lee una sola vez, una escritura sin relectura posible, que existe exclusivamente y sólo tiene sentido en el lapso de la duración de un viaje. Lo mismo parece ocurrir con la mayoría de los textos poéticos cuya duración no se extiende más allá de los recorridos dispersos trazados por la circulación de la revista, poemas que no aparecen, después, en libros, o que no forman parte de la “obra completa”, como ocurre en el caso de Fabián Casas; poemas, en definitiva, que parecen inscritos en la temporalidad de un boleto fotocopiado, que no tienen más objeto que ese presente disperso. De ahí que aparezca también, orbitando estos objetos y poemas, la famosa frase de Luca Prodan: “No sé lo que quiero, pero lo quiero ya” (en *La mineta*, N°6 [a]), como la proclama absoluta de un radical deseo del *instante*, que no tiene objeto o mejor dicho cuyo único objeto es de carácter temporal: ya.

En el cuarto número de *Trompa de Falopo*, se incluye un texto de Daniel Durand en donde se lee: “el poema soy yo cuando lo canto”. Hay, otra vez, un gesto performativo que acorta la distancia entre palabra y acontecimiento. Esta distancia sustraída entre palabra y acto también puede leerse como una reducción de los tiempos entre palabra y edición. En el mismo número de *Trompa...*, se incluye un texto “autobiográfico” de David Wapner en donde el autor narra la historia de su primera publicación:

Mi oportunidad fue cuando se necesitaban colaboradores para la revista de la escuela. Le dije a Gustavo, el “director”: soy poeta, escribo poemas, me encanta la poesía, te voy a traer mis poemas. Yo, salvo un par de canciones spineteanas, no tenía nada escrito, pero ya estaba jugado. En una noche me escribí seis al hilo, más dos cuentos de yapa. Los mostré, los publicaron y ya era David el Poeta.

En Trompa de Falopo, N° 4

En el relato de Wapner subyace un modo de producción en donde los tiempos entre escritura y edición (los tiempos mismos de la escritura), se representan como un continuo, bajo la velocidad de una enumeración separada apenas por el espacio de una coma: “los mostré, los publicaron”. De este modo, la temporalidad de la escritura coincide con la temporalidad de la edición. En esa concordancia se puede leer una de las características centrales de los proyectos independientes de los noventa, cuyo ejemplo más cabal sería el concepto de edición en Belleza y Felicidad; como dice Fernanda Laguna: “Nosotras escribíamos a la mañana y publicábamos a la tarde. Era como un fotolog, aunque el fotolog apareció después”⁴.

2.2. *Inscribir y borrar: “La poesía todavía no existe”*

Entre los textos literarios publicados en *Trompa de Falopo* se puede agrupar una serie de sintagmas en torno a determinadas concepciones de la lectura, de la escritura y del gusto. En el tercer número, se incluye un texto de Sebastián Bianchi, “Apuntes para una carta de amor”, en donde leemos:

4 Entrevista inédita realizada en el marco de la tesis doctoral.

Querida Gladys:

Yo escribo poco. Cartas o poesía o teatro o lo que sea. Más bien me disgusta escribir, por eso recurro al vino o a los amigos o al Río de la Plata o a los libros ajenos. (...) Leer, leo poco.

En Trompa de Falopo, N°3

En el texto de Bianchi, la escritura aparece bajo un doble movimiento, contradictorio: el poeta escribe para decir que no le gusta escribir, como si la escritura fuera esa tensión entre la insistencia de una práctica y la ausencia de un deseo o, mejor dicho, como si la escritura fuera “pura práctica”, vaciada por la falta del deseo de escribir y anexada a un vacío de lectura.

En el quinto número de *Trompa de Falopo* aparece un texto programático en este sentido: “La poesía no me gusta”, de Daniel Durand, que contiene versos que integrarán, años más tarde, *Segovia* (2001):

Quien crea que poesía es belleza, no entiende al mundo.
Poesía es trampa: toda la poesía es retórica por lo tanto
inservible: la poesía no me gusta.

Quien rompe las reglas de la poesía no hace poesía, no
hace otra cosa, sólo rompe las reglas de la poesía. (...)

Los que vieron más allá de las reglas y dijeron esto es poesía
lo ingresaron al corpus de la poesía y las reglas de Williams
engrosaron la retórica de la poesía. Ahora no sirve
es retórico antes no servía era poesía.

Es decir, de la poesía no se sale: quien hace poesía sólo
hace poesía, retórica, o sea nada/ quien hace otra cosa no
hace nada o sea nada. (...)

Sabemos que estamos castigados por dios, aquí vinimos a
sufrir, no nos puede gustar la poesía es mentira.
La poesía todavía no existe.
Un consumidor de poesía consume, mata a la poesía, ése
es su destino.
Dichoso aquel que lee y olvida. Es lo único que podría sal-
var al poema de la devastación.

En Trompa de Falopo, N°5

Aunque el texto de Durand falsea el tono de arenga de los manifiestos vanguardistas, el posicionamiento frente a la tradición no aparece, sin embargo, bajo una figuración que remita a las vanguardias históricas, en donde la tradición constituye un modelo determinado al cual oponerse ideológica y estéticamente desde una serie de operatorias formales. Por el contrario, ya desde el título, el texto de Durand se inscribe, como en el caso del texto de Bianchi, en el plano del “gusto” personal. De ahí que los versos estén sustraídos de todo enunciado argumentativo; no hay, en efecto, *argumentación*, sino pura *aseveración*: “toda la poesía es retórica por lo tanto inservible”. Vaciados de su carácter explicativo, los enunciados tampoco podrían pensarse como afirmaciones, ya que la pura aseveración carece de objeto, en tanto no incluye una definición de aquello que la poesía debería ser. Por el contrario, la pura aseveración deviene *repetición*: “la poesía no me gusta”. El gusto, entonces, como olvido operativo de la tradición. Por eso, “La poesía *todavía* no existe” puede leerse como la marca de una prórroga estratégica, la “trampa” de la que habla el texto de Durand, ya que ese “todavía” inaugura la posibilidad de una “hoja de emergencia” (así se clasifican los números de *La mineta*), es decir, de un espacio “virgen” en el cual inscribir y borrar la tradición, a la vez que indica la tensión entre una temporalidad utópica (la novedad incesante) y una temporalidad real (la dispersión del presente).

2.3. El arte de la lengüita

En *La mineta*, el posicionamiento respecto de la tradición se realiza por medio del descentramiento y de la fragmentación, ya que nos encontramos frente a una tradición desglosada, en jirones, una tradición que sólo parece proveer citas y nombres heterogéneos. Por otro lado, en los sucesivos números de *La mineta* se repiten distintos subtítulos que acompañan el nombre de la revista: “órgano de poesía”, “un beso entre las piernas de la poesía”, “el arte de la lengüita”. *La mineta* es una expresión que, en lunfardo, designa la *fellatio* realizada a la mujer. Pero los subtítulos permiten leer la alusión más allá de su connotación sexual: “la lengüita” como símil de una “lengua menor”. Este significante activa dos operaciones centrales de desplazamiento. La primera involucra una cita de Josefina Ludmer, que aparece como epígrafe en uno de los primeros números: “La lengua como arma” leemos (en *La mineta*, N°2 [tomo II]). Pero mientras que para Ludmer “La lengua como arma” es el sintagma que define el género gauchesco (ver Ludmer, 1998) –y, por lo tanto, de alguna manera, la “Tradición Nacional”–, en *La mineta*, la “lengua” aparece vaciada de su referente original (la lengua gauchesca, en la versión de Ludmer) y posicionada en el orden contiguo de un referente suplementario, la “lengüita”, entendida, precisamente, como devenir menor de una lengua mayor⁵. La segunda operación de desplazamiento de una lengua mayor por una lengua menor, aparece en otros dos epígrafes, correspondientes a dos poetas de vanguardia, Guillaume Apollinaire y Tristan Tzara, respectivamente:

5 En este sentido, Deleuze y Guattari sostienen que “mayor” y “menor” no califican dos lenguas distintas, sino dos usos diferentes de una misma lengua: “las lenguas menores no existen en sí mismas: sólo existen con relación a una lengua mayor, también son *investiments* de esa lengua para que devenga menor”. (Deleuze y Guattari, 2002: 106-107).

Oh bocas, el hombre está en busca de un nuevo lenguaje,
del cual el gramático de cualquier lengua no tendrá nada
que decir. Apollinaire.

En La mineta, N°5 [a]

El pensamiento se hace en la boca. Tzara.

En La mineta, N°6 [a]

Entonces, la boca obtura la lengua: la lengua “oficial”, la lengua mayor, la lengua del “gramático”. Por lo tanto, el “valor” de estas dos citas reside menos en la reivindicación de un gesto de vanguardia que en el acoplamiento estratégico con el título de la revista en donde, otra vez, desde los epígrafes, se desplazan los referentes, se vacían y se ocupan las citas textuales, se inscribe a la vez que se borra la tradición.

2.4. Pobreza y productividad

Dadme una vieja pared y un cubo de basura y por Dios
que me sentaré ahí para siempre. Porque soy la pared y el
cubo de basura.

WILLIAM BURROUGHS
citado en Trompa de Falopo, N°4.

En otro número de *La mineta*, aparece como epígrafe un proverbio popular italiano, de tono satírico/picaresco:

Cuando tutto va bene
avanti con el pene.
Cuando el vigor amingua
avanti con la lingua.

En La mineta, N°2 [tomo I]

Otra versión del mismo proverbio dice: “Si la vitalita e grande e tutto va bene avanti con il pene. Ma si la situazzione e difficile e la forza mengua avanti con la lingua”. En ambas, la lengua sustituye al falo, desplazando la genitalidad masculina. En el proverbio, la lengua aparece, entonces, como objeto suplementario y por eso menor, siempre en relación a otro mayor (en este caso, “el pene”). Pero, sobre todo, me interesa subrayar el contexto de uso de la “lengua” en estos proverbios: la adversidad erótica, la situación sexual difícil; en definitiva, la lengua vendría a suplir una carencia o, mejor dicho, a proponer un uso de la carencia. En el marco de estas publicaciones, esa carencia, precisamente, es desplazada por los soportes materiales. Al respecto, Rodolfo Edwards, traza la siguiente genealogía:

Por ejemplo, yo soy peronista y, precisamente, en la campaña del 46, cuando Perón gana la primera presidencia, las cosas estaban dispuestas así: era Braden (el embajador de los Estados Unidos) o Perón. Pero resulta que Perón no tenía fondos para las pintadas. Y los otros tipos hacían carteles y todo. Entonces, salían los compañeros *con carbón* a escribir en las paredes; ponían: Braden o Perón. Y eso,

para mí, siempre fue un ejemplo. O sea: cuando no tenés medios, agarrás cualquier cosa. Esa es la actitud. En mi cabeza, siempre estuvo trabajando eso: la necesidad de expresarse como sea y de buscar los medios que hagan falta.

A partir del relato político, entonces, se puede releer la “situación difícil” como una carencia concretamente económica y el uso de “la lengua”, la búsqueda de “los medios que hagan falta”, como una respuesta política. En este punto, podemos establecer, entonces, una conexión entre los usos menores de la lengua, los medios o soportes materiales (la fotocopia, que de alguna manera es un “formato menor” en relación a los modos de producción de una revista o libro de imprenta) y las figuraciones de la pobreza entendida, por un lado, como carencia económica, pero a la vez, en su reverso, como vector central que impulsa la producción simbólica de estos proyectos.

Sin embargo, no se trata de “los saberes del pobre”, es decir, de una “mezcla desprolija de discursos” (Sarlo, 1992: 9); porque cuando Beatriz Sarlo analiza la obra de Roberto Arlt, sostiene que “los vacíos de saber son experimentados como una falta” (Sarlo, 1988: 50). Para Sarlo, Arlt escribe a partir de un vacío que debe ser colmado con los libros y los autores que menciona:

Son los saberes de los pobres y marginales, los únicos saberes que poseen quienes, por origen y formación, carecen de Saber. En verdad, las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de las lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional y letrada) y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la técnica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los

catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo. Prácticas y discursos en busca de una legitimación que, más que competir con los consagrados, crean su propio circuito (1988: 55-56).

En *La mineta* no aparecen, decía, los saberes del pobre: porque, en primer lugar, como vimos, no se escribe a partir de un vacío; es al revés: se instala un vacío en lo leído/escrito como modo de apropiación. Por esta razón, el vacío no es experimentado como *falta* sino que constituye una operatoria concreta de lectura. Por otro lado, las citas y nombres que circulan por la revista forman una cartografía bien definida que no se deja comprender bajo la figura de una “biblioteca del aficionado pobre” (Sarlo, 1988: p.19). Si hay un “saber de los pobres” es en el sentido de la “pura destreza” (Rosa, 1997: 115). Para Nicolás Rosa, que se encarga de analizar –desde otra perspectiva– el mismo período que Sarlo (1920-1930), el saber de los pobres es un “saber excéntrico” caracterizado por sus “lógicas de la astucia, de la artimaña, del desvío, del ardid” (1997: 115). Según Rosa, la escritura del pobre es “el producto del saqueo de la biblioteca clásica” (1997: 128). Son estas figuraciones las que permiten entender mejor el uso de la tradición que aparece tanto en *La mineta* como en *Trompa de Falopo*.

En uno de los números de *La mineta*, se incluye una cita de Ricardo Piglia: “Siempre se puede estar peor: ésa es la tradición de los pobres” (en *La mineta*, N°6 [a]). Ante todo, interesa señalar aquí que esa “tradición de los pobres” es una tradición en constante sustracción de sí misma: “siempre se puede estar peor”. Pero si leemos la pobreza ya no como carencia (como negatividad) sino como forma de producción (como positividad, es decir, como uso), entonces la posibilidad de empobrecer puede leerse en términos de ajuste, de recorte, de economía. Precisamente, en *La mineta* ese “empobrecimiento” se transforma en un motor selectivo que, por un lado, marca una filiación con tradiciones marginales afines entre las cuales en-

contramos el tango, el rock, el fútbol y lo popular en sentido amplio; y por otro, realiza, a partir de los epígrafes, un uso menor de tradiciones mayores como la crítica literaria consagrada (Ludmer, Piglia), autores canónicos de la literatura argentina (Borges, Cortazar, Saer), la poesía francesa moderna (Apollinaire, Lautreamont), la vanguardia latinoamericana (Girondo, Huidobro, Vallejo, Paz), la poesía japonesa (Buson), la poesía italiana moderna (Ungaretti, Pessoa), la poesía alemana de la segunda posguerra (Celan), la literatura clásica (Horacio), traducciones de la poesía inglesa contemporánea (Roger McGough) y hasta el psicoanálisis (Winnicott, Lacan). El empobrecimiento, entonces, no es una falta que hay que colmar con lecturas de segunda mano; por el contrario, puede leerse como operatoria de selección/recorte, como una economía de los materiales que “sirven”, de los restos –citas, nombres– que pueden reciclarse. Leemos en un poema de Jorge Spíndola:

Ese papel con que ayer
me envolvieron
un kilo de pescado
hoy es el poema más querido
de todos los que cuelgan
en las paredes de mi pieza.

En La mineta, N°6 [e]

La materialidad –“ese papel”–, es el resto que se transforma en “el poema más querido”. Sin embargo, “ese papel” parece, en principio, *no contener escritura alguna* (no se predica nada al respecto): es pura materialidad vaciada hasta su grado cero, que al ubicarla entre “todos [los poemas] que cuelgan/ en las paredes de mi pieza”, se transforma, casi por un efecto de contigüidad, en poema. Como si ese resto (de papel) pudiera convertirse en literatura tan sólo en virtud de su ra-

dical empobrecimiento: es su vacuidad lo que permite el reciclar su sentido.⁶ En otro número, se incluye un poema de Nicanor Parra, en letra manuscrita:

poesía poesía todo poesía
hacemos poesía
hasta cuando vamos a la sala de baño
palabras textuales del Cristo del Elqui
mear es hacer poesía
tan poesía como tañer el laúd
o cagar o poetizar o tirarse peos
y vamos viendo qué es la poesía
palabras textuales del Profeta del Elqui
y por favor destruye este papel
la poesía te sigue los pasos
a mí también
a todos nosotros.

En La mineta, N°6 [c]

Como en el poema de Spíndola, aquí el resto (el deshecho del cuerpo) deviene poesía. Aparece, otra vez, “este papel” que hay que destruir antes de que sea alcanzado por “la poesía”. Pero si el papel, ahora sí escrito, puede ser alcanzado por “la poesía” es porque, primero, está homologado a los otros restos/deshechos que aparecen en el poema. En todos los casos, se trata de materialidades que sobran:

6 En *Trompa de Falopo* aparece una figura parecida: “no dudes en comunicarte con nosotros; *disponemos de hojas en blanco* y una máquina Olivetti lista para teclear tus poemas y/o cuentos por tan sólo 30 u\$s la página. Anímate; oh poeta argentinocontemporáneo! que tu poesía no la oculte el polvo arbitrario del tiempo” (*Trompa de Falopo*, N°4). (La cursiva es nuestra). Como si el requisito de “ingreso” a la literatura fuera una cuestión material: una práctica de tipeado sobre “hojas en blanco”.

son excedentes. Precisamente, en la pobreza, el resto se transforma en materia prima: tiene un valor de uso⁷.

En *Trompa de Falopo*, el resto es la parte de la tradición que se opone a sí misma: el hallazgo de fisuras o resquicios mínimos por donde emprender una verdadera operatoria de deconstrucción⁸. En este sentido, en el cuarto número se incluye un texto presentado bajo el título “Contra los poetas”, que contiene una serie de fragmentos extraídos de las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, de Quevedo. La selección aparece prologada de la siguiente manera:

Nos, los miembros responsables de La Trompa, declaramos haber hojeado a los clásicos y de ellos saber el prólogo y aledaños. Estos fragmentos de Quevedo vayan como demostración de lo dicho y enójese quien corresponda

En Trompa de Falopo, N°4

La “hojeada” es, precisamente, una lectura apurada, fragmentaria, incompleta, que se opone a la “lectura” entendida como proceso acabado. La hojeada, entonces, como una lectura del límite, de lo “aledaño” (literalmente: lo que está “al lado de”). Por medio de esta lectura, el texto de Quevedo “Contra los poetas” parece replegar la tradición sobre sí misma, ya que al acoplarse con otros textos como

7 Un recorrido más amplio del resto como materia prima debería incluir las figuraciones que aparecen en las vanguardias históricas de los años veinte, concretamente en la poética de Nicolás Olivari, y su reformulación en los años sesenta, a partir de la relectura que realizan poetas como Cesar Fernández Moreno de las escrituras de Boedo.

8 Tomamos el término de Jacques Derrida: “Los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras (...) Obrando necesariamente desde el interior, extrayendo de la antigua estructura todos los recursos estratégicos y económicos de la subversión” (Derrida, 2003: 32)

9 www.rae.es

“La poesía no me gusta”, de Durand, se carga de un pulso programático nuevo, que surge por contigüidad. Leemos en el texto de Quevedo:

En los poetas hay mucho que reformar, y lo mejor fuera quitarlos del todo; mas porque nos quede de quién hacer burla, se dispensa con ellos; de suerte que, gastados los que hay, no haya más poetillas.

Y quedan con este concierto: que de aquí en adelante no finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas: cada uno llore en su casa si tiene qué, y muera de su muerte natural sin echar la culpa a su dama: que hay a veces más muertes en una copla, que hay en año de peste, Y después de habernos cansado, viven mil años más que por quien morían.

Quitamos más: que no traten del carro de Apolo, la Aurora, Filomena, la Parca, Venus, Cupido, ni se quejen de cabellos, ojos, boca de su dama ni digan: Ablanda aque se pecho endurecido; que si es enfermedad y le tiene áspero, por eso se permiten médicos y cirujanos que remedien ese mal.

(EN *TROMPA DE FALOPO*, N°4).

La lectura del resto es deconstructiva: usa “lo dicho” de la tradición como aquello que *será usado en su contra*. Por eso, el texto de Quevedo es puesto en diálogo de manera doble: con la poética de estas revistas pero a la vez en “contra” de otras poéticas, fundamentalmente de corte neorromántico, y acá pienso en otras publicaciones de la época como *Último Reino*, *Xul* o *La danza del ratón*, revistas que constituyeron los contrapuntos estéticos de *La mineta* y *Trompa de*

*Falopo*¹⁰. Se trata de un ejercicio de ocupación/flexión de la tradición, que aparece como ventrilocuada, es decir, vaciada de su contenido original y puesta a decir otra cosa.

2.5. *Tecnologías de la amistad*

La amistad puede pensarse como uno de los tópicos privilegiados de estos dos proyectos. Según Syd Krochmalny, en los años noventa, en Argentina, se desarrollan, por fuera de los marcos institucionales establecidos del Estado y del Mercado, formas novedosas de organización o existencia artística basadas en la amistad. En este sentido, Krochmalny se refiere a las “tecnologías de la amistad”¹¹. Más allá de la categoría que propone Krochmalny, cuyo alcance involucra más bien ciertos modos de producción y relaciones sociales, lo cierto es que el dispositivo de escritura independiente pone a funcionar “la amistad” concretamente en distintos planos: dedicatorias, poemas, epígrafes, citas, propagandas, anuncios y textos críticos. En *La mineta*, por ejemplo, aparecen, entre otros, tres poemas –uno de Rodolfo Edwards, otro de Fabián Casas y el último de Mario Varela– en los que habría que detenerse:

10 Como explica Edwards: “*La mineta* surgió en un momento muy particular en la segunda mitad de los 80. En ese entonces las poéticas que estaban en auge, por lo menos a mí, no me interesaban mucho: el neobarroco, vinculado a Néstor Perlongher y a Arturo Carrera; el objetivismo, vinculado al reciente emprendimiento del *Diario de poesía*; y el neorromanticismo, vinculado a Último Reino y a poetas como Víctor Redondo y Susana Villalba. En definitiva, predominaba una idea formalista de la poesía. En ese momento, yo estaba muy influido por mi lectura de Nicanor Parra, de César Fernández Moreno, es decir, por una poética mucho más popular o como yo les llamo: poéticas de ente abierto, poéticas que trabajan con la gramática de la tribu (...) Y a mí me interesaba mucho eso: sacar a la poesía de la cosa formal, de la torre de cristal. (...) La idea del nombre [de la revista: *La mineta*] tiene que ver con la voluntad de romper un poco con la estética de *Último reino*, *Xul*, *La danza del ratón*, donde predominaba la concepción de la poesía como algo aislado de la sociedad”.

11 Syd Krochmalny, “Tecnologías de la amistad” (2007). Disponible en: www.ramona.org.ar

Los amigos

mis amigos me preguntan
por mi mirada perdida
como una batalla
-mis amigos son poetas-
ellos dicen
que oigo sin escuchar
que ando con la oreja extraviada
dicen
hasta mi voz les suena diferente
-mis amigos son fonaudiólogos-
mis amigos
solicitan a mi cuerpo
el paradero de mi cabeza
no sea que me pase lo de María Antonieta.

RODOLFO EDWARDS,
en La mineta, N°5 [d]

[sin título]

Dos hombres se acarician las manos
y se besan como gladiadores.
Esto sucede en un viejo bar del puerto,
cerca de la Dársena D,
donde los estibadores están en huelga
y el olor a basura invade todo.

Uno de los hombres es Constantino Cavafis,
por primera vez en Buenos Aires,
el otro es Osvaldo Bossi,
por primera vez en Alejandría.

FABIÁN CASAS,
en La mineta, N°9 [b]

Villa José Villas

Mientras cantás “Cool coffee”
la pequeña agita los dedos
contra el viento
nadie más lo sabe.

MARIO VARELA,
en La mineta, N°12 [c]

Los anuncios de reunión que aparecen en la mayoría de los números de *La mineta*, en donde se especifican hora y lugar de encuentro, conectan directamente con estos textos, cuyas figuraciones de grupo cruzan la amistad y los afectos con los proyectos de escritura. Asimismo, la amistad conlleva modos de significación particulares, en tanto instala un régimen de legibilidad común que sólo puede ser codificado, exclusivamente, por “los amigos”: “nadie más lo sabe”. De ahí que las dedicatorias, e incluso las firmas de algunos poemas, muchas veces se circunscriben al nombre de pila, sin mención de ningún apellido. Fabián Casas, por mencionar un caso concreto, aparece muchas veces como “Fabián”. Por medio de las figuraciones de “la amistad”,

también, se instala un sistema de lecturas comunes: así funciona el nombre de “Constantino Cavafis” en el poema de Casas y su relación imaginaria con Osvaldo Bossi. Más implícito aún es la mención de un verso de Wallace Stevens en un poema de Daniel Durand: “Éramos, junto con las galas, el elemento/ invisible de nuestro lugar no hecho visible” (en *La mineta*, N°12 [a]). Verso que retoma, años más tarde, el mismo Casas, en un poema de *Oda* (2003)¹², marcando, de este modo, la posibilidad de leer en las figuraciones de la amistad, una serie de préstamos literarios que responden a estas lecturas comunes.

En *Trompa de Falopo*, los únicos “espacios publicitarios” están destinados a promocionar revistas de amigos, entre las que aparecen, por supuesto, *La mineta* y el anuncio de la venidera *18 whiskys*. Estos anuncios marcan no sólo un régimen de circulación sino también un circuito de lecturas acaparadas por la lógica de la amistad: aquellos lectores de *Trompa de Falopo* son también lectores de *La mineta*. Al respecto, es interesante cotejar una cita de Borges que aparece en el tercer número de *Trompa*...:

No escribo para una minoría selecta, que no me importa, ni para ese adulado ente platónico cuyo apodo es la Masa. Descreo de ambas abstracciones, caras al demagogo. Escribo para mí, para mis amigos y para atenuar el curso del tiempo.

En Trompa de Falopo, N°3

12 “Cosas que hace tu bata blanca”. “5. Esa bata puta colgada en el baño/ es un invisible elemento de tu ser/ hecho visible” (Casas, 2003b: 31). Mientras que en la última estrofa de “Anécdota de hombres por millares”, el poema original de Stevens, leemos: “El vestido de una mujer de Lhasa,/ en su lugar,/ es un invisible elemento de ese lugar/ hecho visible” (Stevens, 1988: 22)

La inclusión de esta cita hace pensar que “la amistad”, entendida no sólo como vínculo social productivo sino como modo de circulación y circuito de lectura, se introduce como un gesto verdaderamente programático en estas primeras formaciones independientes. Sin embargo, si “mis amigos” designaba, en la cita de Borges, el círculo intelectual en torno a la revista *Sur*, aquí el círculo ha cambiado y, por lo tanto, sus reglas constitutivas. Por eso, en el cuarto número de *Trompa de Falopo*, como una parodia de la “élite intelectual”, se incluye un “Dossier” sobre David Wapner, uno de los colaboradores de la revista:

Primero pensamos en Borges, ya estaba. Después en Lugones, para qué. Braden o Perón, sugirió uno. ¿Y si probamos con Syria Poletti? Tampoco. No queda nadie, dijeron. Queda uno, dije yo. La Trompa de Falopo presenta: Dossier Wapner.

En Trompa de Falopo, N°3

En el “Dossier Wapner” aparece una entrevista en donde se reflexiona sobre el funcionamiento del campo poético:

-Te escuché hablar de una teoría de incesto de la poesía.
¿Tenés ganas de hablar de eso?
-El grupo en el cual se mueven los poetas se reduce a unas pocas personas que se leen entre sí, que se escuchan entre sí. La teoría hablada de los jóvenes poetas que buscan consenso en los poetas mayores, sobre su real calidad de poetas. Estos poetas mayores legitiman la calidad poética de los más jóvenes. Toda la crítica, todo lo que se dice sobre la poesía, todas las escuelas literarias, se convierten cada

vez más en una ficción, en una cosa de familia y convierte la relación entre poetas, en una relación incestuosa, donde hay padres, hijos, que se aman, se odian, pero siempre entre los mismos integrantes de la familia. Entonces la poesía surge como hija de esa relación, es una poesía enferma, con muchos tíos, con muchos vicios, y que se convierte en poesía estéril, con infinidad de problemas genéticos y malformaciones congénitas.

-A tu criterio: ¿Cuál es la mejor revista que se está haciendo en este momento?

-La trompa de falopo.

-Gracias.

En Trompa de Falopo, N°4

En esta lectura del campo poético, aunque el vínculo endogámico sea rechazado, a la vez, se transforma en la postura adoptada por los integrantes de la revista, y esto se hace evidente en la marca (paródica) de autolegitimación con la que termina la entrevista, marca que pone en cuestión o, por lo menos, obliga a releer los postulados previos sobre el campo. En este sentido, se percibe un distanciamiento con respecto al “mundo de los poetas” y a los problemas inherentes que describe Wapner; porque si la “teoría del incesto” está hablando de las relaciones que se establecen dentro de “una misma familia”, entonces “el grupo de amigos” que se constituye entre los redactores de *Trompa de Falopo* y *La mineta* parece conformar una familia distinta, autosuficiente, al margen de la Tradición, lindante con ella, vecina, pero a la vez separada; como si copiara sus modos de funcionamiento pero no compartiera sus mismos valores. De ahí, el sarcasmo con que se aborda, por ejemplo, el tema del “éxito” literario:

INVERTIR en la TROMPA DE FALOPO es la puerta segura a los manuales de literatura, las aulas de la univer-

sidad y la agenda telefónica de Bioy Casares. ¡Anímate!
¡Comunícate con la TROMPA, que la TROMPA hará de
ti un suceso literario!

En Trompa de Falopo, N°4

De ahí, también, la necesidad de generar un propio sistema de lecturas críticas. Por eso, el quinto número de *Trompa...* incluye unas notas sobre el libro *La zanjita*, de Juan Desiderio:

El ritmo tipo pacman da cuenta de la historia de la época. Este tono intenso tiene su objetivo, testimoniar la verdadera distancia que nos separa 1) de la realidad, 2) del primer mundo. Así como el reflejo mecánico es característico del insecto, lo insoslayable en *La zanjita* como en Argentina es la tos del extenuado queriendo volverse belleza, he ahí la escasez de adjetivación y la paciencia con que respira su autor acentuando el equívoco y la mala leche. (...) En pugna con el verbalismo se aleja tanto de su amado Barrio Norte como de sus casi apóstoles literarios A. Girri, H. Armani, A. Carrera, F. Casas, para ser una huella en el barro vuelta escritura. (...) *La zanjita* es otra eyaculación precoz, se escurre ante cualquier análisis.

En Trompa de Falopo, N°5

En el registro de la reseña parecen articularse cierto tono académico pero desacralizado, local: es un academicismo “entre amigos”. De ahí las parodias grandilocuentes que comparan el libro de Desiderio (compuesto por diez poemas breves) con Argentina y el

ritmo “tipo pacman” con “la historia de la época”; o la nómina de “apóstoles”, entre los cuales aparece, incorporado al pasar, el nombre de Fabián Casas. Se trata, en definitiva, de eso que Michel Maffesoli llama “autosuficiencia grupal”: cada grupo es para sí mismo su propio absoluto (Maffesoli, 2004: 171). Por eso, para Maffesoli el aura del tribalismo se encuentra en posición de *feedback* (Ver 2004: 67). Y esto coincide con las dinámicas que describe Desiderio en torno al accionar grupal que se manifiesta en *Trompa de Falopo*:

Durand, Villa... todos tenemos más de 45 años y pasamos por la dictadura. De algo de lo que no se habla, pero que para mí es fundamental en una generación, es que se formaban tribus urbanas. Y donde más se formaron tribus urbanas fue en la dictadura. Porque en los años sesenta y setenta había una tradición, en todos los barrios, de que todos los pibes estaban en la calle. Entonces vos salías del colegio, tomabas la leche, estudiabas y después te ibas a jugar a la pelota en la calle. Eso lo hicimos todos. Todos: tanto Daniel Durand en su Entre Ríos, como Darío Rojo en Mar del Plata o yo acá. Todos jugábamos en la calle. Callejeros cien por cien. Cuando vino la dictadura, no podías estar en la calle, porque más de tres personas no podía haber por el Estado de Sitio. Entonces, esa gente que se juntaba en la calle empezó a juntarse en la casa de alguna persona, de algún amigo. Llevábamos vinilos, escuchábamos rock y leíamos Artaud, Baudelaire... Venimos de ahí, es decir: venimos de una generación que, en un momento, necesitó armar tribus para que no desaparezcan los vínculos de amistad que había en la calle, que fueron reprimidos por los milicos. Ésa es una realidad que lleva a actuar de esa manera más bien tribal. Las generaciones que vienen de los ochenta no tuvieron eso. Y esa dinámica después se

ve en nuestros proyectos porque nosotros trabajábamos muy bien en grupo.

Más allá de la “experiencia generacional” en común, es destacable la respuesta social que subraya Desiderio (las reuniones de lectura y música) ya que, en algún punto, estas publicaciones pueden pensarse, decíamos más arriba, como espacios embrionarios de formación, espacios en donde los proyectos de escritura personal se nutren de otros proyectos de escritura y de lectura compartida, que hacen de la “amistad” no sólo una figuración que activa determinadas lógicas del sentido sino una práctica que se anexa a los modos de producción en general.

Bibliografía

Corpus

18 *whiskys*, N°1, Buenos Aires, noviembre de 1990, marzo de 1993.

La mineta, Hoja de emergencia N°1-N°2 (Tomo I y II), 1987; N°3 (a, b y c), abril de 1988; N°4, junio 1988; N° 5 (a, b, c, d) agosto 1988, N°6 (a, b, c, d, e), agosto 1988; N°6 (a, b, c, d, e, f), octubre 1988; N°7 (a, b, c, d, e, f), octubre 1989; N°8 (a, b), junio/julio 1989; N°9 (a, b), septiembre 1989; N°10 (a, b) diciembre 1989; N°11, abril mayo 1990; N°12 (a, b, c), septiembre 1990.

Trompa de Falopo, N°1-6, Buenos Aires, s/d 1989, s/d 1990, diciembre 1990, agosto 1991, marzo 1992, junio 1993.

Textos teórico-críticos

Adorno, T. W. [(2004) 1970]. *Teoría estética*. Madrid. Akal. Traducción de Jorge Navarro Pérez.

Austin, J. L. [(2006) 1962]. *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.

Barthes, R. (2003). *Variaciones sobre la escritura* (pp. 87-135). Buenos Aires: Paidós. Traducción de Enrique Folch González.

Derrida, J. (2003). [1967]. *De la gramatología*, Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Krochmalny, S. (2007). "Tecnologías de la amistad". Disponible en: www.ramona.org.ar

Ludmer, J. (1998). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, México: Siglo XXI. Traducción de Daniel Gutiérrez Martínez.

Rosa, N. (1997). "La mirada absorta". En *La lengua del ausente* (pp.113-129). Buenos Aires: Biblos.

Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.

NEOBARROCOS, OBJETIVISTAS, EPIFÁNICOS Y REALISTAS

Nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina¹

MARTÍN PRIETO

U.N.R.

Si tuviéramos que darle una “fecha de inicio” a la “nueva” poesía argentina —el adjetivo, “nueva”, claro está, es provisorio, obligadamente preceder y aun en este caso, un poco anacrónico, toda vez que estamos hablando de algo que empezó ya hace más de veinte años—, aun a conciencia de que esa fecha será una línea trazada sobre la corriente de un río cuyo mismo movimiento corregirá, y dejando de lado, por lo menos por esta vez, los fastidiosos “antecedentes” (pero necesarios si pensamos, como pensamos, que toda literatura nacional es un proceso y en cuyo relato obligadamente deben ingresar asuntos en definitiva poco importantes, libros, revistas, autores, polémicas, a los que los toca la rigurosa vara de la historia pero no el polvo de oro de la literatura), si tuviéramos, si pudiéramos por lo menos por esta vez, deberíamos decir que lo que aun hoy llamamos nueva poesía argentina empieza a comienzos de la década del 80 del siglo que pasó.

A mediados de 1983, Héctor Piccoli publica su primer libro de poemas individual, *Si no a enhestar el oro oído*, acompañado por un programático prólogo firmado por Nicolás Rosa. Unos meses más tarde, en marzo de 1984, aparece *Arturo y yo*, el cuarto libro de poemas de Arturo Carrera que significa una revolución dentro de su pro-

¹ Este artículo fue escrito en el año 2006, tal como consta en la notación final. Se ha publicado antes en Cahiers de LI.RI.CO. 3, 23-44.

pia obra con consecuencias aun vigentes en *La inocencia*, su último libro publicado en enero de 2006. Y de abril de 1984 es el número 0 de la *revista de (poesía)*, dirigida por Juan Carlos Martini Real, y dedicado al barroco, donde se reedita (y se le da una circulación menos restringida que en el original) el prólogo de Rosa al libro de Piccoli, y Néstor Perlongher publica su celebrado poema “Cadáveres”, que después formará parte de su segundo libro, *Alambres*, de 1987. De modo que Martini Real edita un solo número de una revista que de algún modo parece concentrar el futuro de la poesía argentina: por un lado, su sumario, dedicado en exclusiva al barroco, anticipa el inmediato florecimiento del neobarroco en la literatura rioplatense. Por otro, el tamaño de la publicación, su diseño, el papel en el que se imprime y su voluntad (más que su realización) periodística, parecen un boceto, un borrador de *Diario de Poesía*, cuyo primer número se publicará dos años más tarde. Así, con un solo número publicado, la revista de Martini Real interpela hoy, desde un lugar de privilegio, la historia de la poesía argentina.

También de principios de 1983 (y ya circulando en la Argentina al año siguiente, según lo comprueba mi firma acompañada por fecha y lugar de compra, costumbre “documental” que lamentablemente he perdido) es *El texto silencioso*, el libro de Tamara Kamenszain publicado en México, en el que arma una señera tradición de la poesía argentina que, me gustaría señalar, todavía late, a más de 20 años de ser formulada, en el mismo programa de la reunión que nos convoca: Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, Francisco Madariaga, un conjunto de nombres con “cuyas partes más vigorosas”, escribió Kamenszain tres años después, se podría armar el “padre ficticio” que a la poesía argentina le faltaba, huérfana, pienso ahora que pensaba entonces Kamenszain, de la figura y de la voz de un poeta como César Vallejo, como Pablo Neruda o Nicanor Parra, todos ellos de inmediata y comprobable influencia continental².

2 Kamenszain, T. (1987). Ver también Kamenszain 1983.

En “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”, un artículo presentado en 1986 en un encuentro de literatura y crítica realizado en Santa Fe que funciona como la continuación del libro de 1983, Kamenzain encuentra que es en Osvaldo Lamborghini en quien se juntan las partes de ese todo disperso: “Si antes armamos un golem para convertirlo en padrino literario, hoy podemos decir que Lamborghini emerge de nuestro laboratorio como aquel tatita joven que nos tiene dominados” (139). Y más adelante: “Desde el hermetismo hasta la más extrema transparencia, desde el trabajo metafórico hasta la arbitrariedad metonímica, desde la rima hasta el hartazgo de la cadena narrativa: cuidado con escribir después de Lamborghini; él ya fatigó todos los conductos” (139). De este modo, Kamenzain suma al diagnóstico un programa y una tradición que son, naturalmente, neobarrocos: “Sobre este terreno arduamente alisado por el Tata Lamborghini, puede ahora retozar con toda tranquilidad la poesía joven de Néstor Perlongher”. Y, también: “Seguro, alimentado por un padre, avalado por una tradición, Perlongher correteará saludable hasta merodear cerca de un verdadero tabú argentino: el barroco” (141).

La novedad neobarroca en la literatura argentina, cuya potencia es Kamenzain la primera en entrever y la primera, también, en destacar que la herencia de Lamborghini, que era sobre todo narrador, la habrían de gastar los poetas, hay que buscarla en tres lados a la vez.

Por un lado, en el valor históricamente contradeterminante de su irrupción en la escena literaria. La expectativa, condicionada por la singular coyuntura política y cultural de finales 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 Raul González Tuñón. De algún modo, los primeros números (y sus correspondientes estudios, poemas, proclamas) de la revista *La danza del ratón*, de 1981, pare-

cían ser la avanzada, la preparación del terreno para el retorno con gloria del realismo, del coloquialismo, del tono bajo y de la poesía sentimental: es decir, una retórica sesentista (en cuanto a la prosodia y al diccionario) cuyo eje no fuera ahora la palabra-valija emblemática de los 60-70 (revolución) sino, más modestamente y, a su modo, más contrapoéticamente también, democracia.

Sin embargo, y contraria a esa expectativa, la novedad —que por definición es contraria a la expectativa— proviene de un grupo de poetas cuya tradición (señalada sincrónicamente por Kamenszain) hacía base en algunas de las proclamas, ideas y autores favoritos del grupo *Literal*, radicales impugnadores del gelmanismo y del gonzaleztuñonismo ya desde los años 70. Ricardo Zelarayán: “No tengo nada que ver con el populismo ni con la filosofía derrotista del tango” (1972: 84), Osvaldo Lamborghini: “¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse,” (1981, en un reportaje que le hace Alfredo Rubione en la revista *Lecturas críticas*).³ Pero esto no significa que la política (aun en términos de representación realista) estuviera ausente en la primera poesía neobarroca, como lo marca, naturalmente, el extenso “Cadáveres”, pero también aquel poema de Piccoli de *Si no enhestar el oro oído*, titulado y dedicado a “Hugo y María, desaparecidos”, que terminaba con esos versos famosos (para nosotros, entonces), que decían: “Sabré si persistís, en esa vehemencia, que estáis muertos” (25).

3 El escritor Ricardo Strafacce, el máximo especialista en la obra de Osvaldo Lamborghini, cuando le escribo para preguntarle sobre los versos de Tuñón en los que estaría pensando Lamborghini en el reportaje de Rubione, me contesta: “La alusión al albañil y los andamios no parece provenir de Tuñón sino de Vallejo: ‘Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¡Innovar, luego, el tropo, la metáfora?’ Strafacce me recuerda, además, que Daniel Freidemberg, en su blog, anotó que el verso atribuido por OL a Tuñón sería en realidad de Juan Gelman, del poema “Pedro el albañil”, de *Gotán*, cuyo motivo es, en efecto, un albañil que cae del andamio. Para D. G. Helder, en cambio, OL estaría haciendo referencia a un poema de Tuñón, “Epitafio para la tumba de un obrero”, publicado en *Todos bailan*, donde habla de un obrero de la construcción y escribe “Pero estuve pensando en el obrero caído y mi corazón está hecho pedazos.”

Y no significó tampoco que la biblioteca de *Literal* fuera la misma que la de los neobarrocos, siendo que esta excluyó a casi todos los narradores de la de aquella (elocuentemente a Borges y a Arlt) y armó una muy extravagante, compuesta a partir de la suma de una serie de elementos erigidos originalmente como antitéticos: el Modernismo de Rubén Darío, el vanguardismo del Oliverio Girondo de *En la Mas-médula*, —y a su través, los entonces devaluados poetas surrealistas Francisco Madariaga y Enrique Molina, que son leídos por una nueva generación de poetas después de treinta años que los vuelven a colocar en el centro de la escena—, el simbolismo de Juan L. Ortiz y hasta la lírica sencillista de Ricardo Molinari y aun, provocadoramente, sobre todo en el Carrera de *Arturo y yo*, el sencillismo prosaico de Baldomero Fernández Moreno (como una especie de emblema anti-borgeano) que se integran a la poética neobarroca como una suma que debido a su misma heterogénea (o sincrética) conformación, no da una voz unánime en todos sus autores sino un registro abierto, ancho, generoso que tal vez esté en la base de la productividad de estos autores y de esta poética cuyas marcas pueden rastrearse en la poesía argentina contemporánea.

En el segundo lado en el que hay que buscar la novedad que el neobarroco importa en la literatura argentina tiene que ver, precisamente, con el carácter de su biblioteca que es, como vimos, eminentemente nacional y no mixturadamente nacional y europea o nacional y norteamericana, como fueron históricamente las bibliotecas argentinas de vanguardia. Pero esa biblioteca eminentemente nacional está, a su vez, abierta al diálogo y a la conversación y a la confrontación con una biblioteca latinoamericana, diálogo que históricamente la literatura argentina después del Modernismo prefirió no mantener. Hay una anécdota, que yo creo que es falsa, pero que encierra una enorme verdad, que la cuenta Paco Urondo: Oliverio Girondo viajaba, supongamos que a Jaimaca, como si fuese Ricardo Güiraldes, en un barco por el Pacífico y queda en encontrarse con César Vallejo en El Callao. Cuenta Girondo, según Urondo: “Pensaba

desembarcar en El Callao y le había avisado a Vallejo que me estaba esperando en el muelle; pero mi barco no pudo arrimarse porque se había desencadenado una tormenta tremenda. Vallejo, enterado de esto, se arrimó con una lancha y yo no lo veía porque estaba muy oscuro, pero oía que me gritaba ‘Girondo, Girondo’, y yo le gritaba ‘Vallejo, Vallejo’, pero de ahí no pasamos.”⁴ Creo que esta anécdota (falsa o no) encierra la verdad del histórico desencuentro, del “de ahí no pasamos” de la poesía argentina con la latinoamericana a lo largo del siglo, con la excepción de esa casi involuntaria religación que puede verse a fines de los años 50, cuando alrededor de la palabra “antipoema”, no inventada por Nicanor Parra pero sí difundida por él con un sentido netamente antinerudiano (y anti, entonces, todo lo que abarcaba el nombre y la obra de Pablo Neruda, sucesivamente romántica, vanguardista y surrealista, y a veces todo eso a la vez), se reúnen un grupo de poetas de distintas nacionalidades: el mismo Parra, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el uruguayo Mario Benedetti, el cubano Roberto Fernández Retamar, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, y los argentinos Leónidas Lamborghini y, sobre todo, César Fernández Moreno quienes conforman un movimiento irregular, sin manifiestos, revistas, ni estandartes, conocido también por el nombre de “poesía conversacional” o “comunicacional”, debido a su permeabilidad al lenguaje coloquial, y llamado, en la Argentina, por el mismo Fernández Moreno “existencial”, en razón de su aspecto “circunstancial, momentáneo, histórico, perecedero, contemporáneo.” (1967: 399) Pero como la circunstancia y el momento histórico, en la Argentina y a mediados de la década del 50 tienen sobre todo valor político nacional, el de la revolución peronista, los grandes poemas argentinos del movimiento, como “Argentino hasta la muerte”, de César Fernández Moreno, *El saboteador arrepentido*, *Al público* y *Las patas en las fuentes*, de Leónidas Lamborghini, se despegan de

4 Urondo, Francisco, “En la masvida”, publicado originalmente en *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1971 y reproducido en Girondo, Oliverio, *Obra completa*, Madrid, Archivos, 1999.

inmediato del movimiento continental para replegarse otra vez hacia el interior de la literatura argentina.

Los neobarrocos, en cambio, muy rápidamente establecen vínculo con la biblioteca latinoamericana: el chileno Enrique Lihn, en el libro de Kamenszain de 1983, el cubano Severo Sarduy, entusiasta prologuista de *Ciudad del colibrí*, una antología de Carrera publicada en España en 1982, la uruguaya Marosa di Giorgio, el brasileño Haroldo de Campos y, en todos, el cubano san José Lezama Lima. Eso, hacia atrás. Y hacia los costados, los uruguayos Roberto Echevarren, Eduardo Milán, Eduardo Espina, el brasileño Wilson Bueno, autor de *Mar paraguay*, escrito en portuñol-guaraní, el chileno Diego Maquieira, el cubano José Kozér que es quien, por otra parte, en un reportaje, instado por el entrevistador a dar el listado del *who is who* de la poesía neobarroca, no duda en armar un combinado latinoamericano, prescindiendo de la nacionalidad de cada uno de sus actores.⁵

La provocación neobarroca, finalmente se valida como novedosa a partir de su carácter reactivo, de su capacidad para promover, casi de inmediato a su irrupción, una cadena de impugnaciones. La más famosa de todas y, a su vez, la más programática, fue la que firmó Daniel García Helder en el número 4 de *Diario de Poesía* bajo el título “El neobarroco en la Argentina”. Allí Helder contrapone, a la suntuosidad léxica de los neobarrocos, un diccionario restringido, y a la indeterminación del sentido posmoderno —presente sobre todo en la obra de Carrera—, una máxima de Ezra Pound: “La literatura es el lenguaje cargado de significado”. Es decir que ese artículo, que alcanzó el valor de un manifiesto, es simultáneamente opositivo y propositivo, en tanto no sólo impugna total o parcialmente el movimiento neobarroco sino que instala, simultáneamente, los principios de lo que un tiempo después, en la misma revista,

5 “Sobre el neobarroco. Fragmento de una entrevista de Josely Vianna Baptista a José Kozér”, en <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/neobarroco.html>. En 1991, además, en México se publica *Trasplatinos* (México DF, El tucán de Virginia, 1991), prologada por Roberto Echevarren, que es la primera antología continental del neobarroco.

se llamó “objetivismo”, cuya ambición, destacada por García Helder, es imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, “pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera implícita o explícita censura el neobarroco” (1987: 25).

Y el mismo dibujo de tres lados que pudimos trazar para valorar convenientemente lo de nuevo que supuso el neobarroco puede servir de plano o de modelo para trazar lo que importó el objetivismo en la poesía argentina.⁶

En primer lugar, su carácter contradeterminante, toda vez que la impugnación a los neobarrocos parecía que habría de provenir de los agazapados sesenta setentistas y no de las filas de una publicación que no iba a hacer ni del sesenta sesentismo un valor ni de Juan Gelman uno de sus poetas emblemáticos, como lo comprueba el hecho de que fue uno de los únicos “grandes poetas” de la segunda mitad del siglo XX cuya obra el *Diario de Poesía*, en sus años dorados, decidió programáticamente no visitar. Valga, tal vez, esta anécdota personal de aquellos años: estábamos con Helder en Buenos Aires, en un bar de calle Corrientes, y un entusiasta sesenta setentista se abalanza sobre mi compañero con un abrazo emocionado y lo felicita por haber “desenmascarado a esos hijos de puta reaccionarios” (se refería tan levemente a los poetas neobarrocos) y se ponía, militantemente, a disposición de *Diario de Poesía* para colaborar en la inmediata reivindicación de Juan Gelman que, entendía el exaltado sesenta setentista, era el segundo movimiento, el despliegue inmediato y obligado de la nota impugnadora de Daniel. Pero, como es notorio, esa nota, ese dossier, esa reivindicación, no formó parte de ningún sumario del *Diario* y la entusiasta colaboración espontánea de nuestro amigo de

6 Es verdad, que hoy tal vez no se vean tan tajantes las diferencias entre unos y otros, pero eso se debe menos a la inexistencia de diferencias conceptuales evidentes que al hecho de que los poetas que empiezan a publicar en los años 90, lectores simultáneos y desprejuiciados de *Diario de Poesía* y de los neobarrocos, construyen una obra tan tributaria de unos como de otros, con lo que es la herencia la que anula, o apacigua, las evidentes diferencias de la tradición.

la calle Corrientes, una elegía celebratoria de los 30 o 35 años de la publicación del primer libro de Gelman, nunca se publicó. Creo, entre paréntesis, que vale la pena aclarar, o destacar, que en la redacción del *Diario* había dos importantes seguidores y difusores de la obra de Gelman, como Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg, y que la decisión de NO publicar aquella colaboración espontánea fue el producto de un debate interno de la revista, que refleja en definitiva una decisión colectiva pero no opiniones individuales, carácter que, además refuerza su valor interventivo.

Esta anécdota me parece que es importante porque destaca, en primer lugar, la doble impugnación a la que la nueva poesía argentina sometió a la del pasado inmediato, y esa impugnación, de neobarrocos y objetivistas, los reúne a estos, por lo menos en principio, en esa “falta”. Los reúne lo que no hay: diminutivos (y los que hay —en Carrera, en Perlongher o en Piccoli— están terminados en illo y vienen de Juan L. Ortiz), compañeras y compañeros, cigarrillos (de golpe, se deja de fumar en la poesía argentina), cafetines, sentimentalidad tanguera, y todo el repertorio tropológico (comparaciones, metáforas, imágenes) que vincula lo íntimo (el amor, sobre todo) con lo social (la política, el combate, la revolución, la guerra), traficando conceptos de uno a otro territorio, y combinándolos poéticamente. Cito de memoria: “tu cuerpo era la única batalla donde me derrotaban” escribía Gelman, y Rafael Bielsa, uno de sus entusiastas seguidores de los años 70: “con estas manos de acariciar tu espalda tomaré un fusil tal vez mañana, con esta boca de besarte gritaré Patria...”

En segundo lugar, la biblioteca de los objetivistas que incluye a Eliot y a Pound, a Kavafis, a William Carlos Williams, a Edgar Lee Masters y aun a Rainer Maria Rilke en su versión objetivista, también tiende, como la de los neobarrocos, a la conformación de una nueva lectura de la poesía argentina y a la consecuente reformulación de una tradición nacional. Por un lado, los nuevos poetas incorporan a la biblioteca de la poesía argentina los relatos y novelas de Juan José Saer: *El limonero real*, *La mayor*, *Nadie Nada Nunca* y

Glosa, por su misma composición, tan próxima a Juan L. Ortiz como a Borges, han sido tan influyentes en los años 80 y aun entrados los 90 entre los prosistas como entre los poetas, influencia doble cuyo único antecedente en la literatura argentina es, como casi siempre, el mismo Borges cuya prosa era, recordémoslo, uno de los modelos de la poesía de Alberto Girri.

Pero seguramente la operación más valiosa de los objetivistas fue incorporar a la tradición la obra de Joaquín Giannuzzi, un autor hasta entonces más bien desconocido y marginal, sobre todo entre los jóvenes que, como escribió García Helder, le ofreció a la nueva generación de poetas “el gusto a la frase seca y sin vueltas” (1994: 13) y convirtió en programa la “revelación”, dice Daniel Freidemberg, que les produjo a él y a dos o tres amigos –entre los cuales no es difícil imaginar a Jorge Aulicino-, a fines de los años 70, el descubrimiento en librerías de viejos, de *Las condiciones de la época*, un libro que señalaba que era posible “tratar los temas vulgares y combinarlos con la reflexión intelectual desembozada, llamar a las cosas por su nombre y ser dócil al esquema sintáctico sujeto-verbo-predicado” (1992: 35). El realismo especulativo y metafísico de Giannuzzi, de gran factura técnica, sostenida retóricamente por un sistema metafórico tan austero como imaginativo, llevado a cabo con un repertorio léxico ceñido, próximo al habla común, pero no mimético ni populista, fue usado por los objetivistas como un catalizador que les permitió ensayar una nueva poesía realista, desprovista del sentimentalismo y el regodeo autobiográfico de la que practicaban en esos mismo años los seguidores de Gelman y, simultáneamente, aplicar un principio de restricción léxica al desbordado diccionario de los neobarrocos.

Sin embargo, la biblioteca argentina de los objetivistas tuvo notorios puntos de contacto y de reunión con la de los neobarrocos: el primero y más notorio: Juan L. Ortiz, sujeto del primer dossier de *Diario de Poesía* y autor de una obra imperial cuya traza es indisimulable tanto en la obra de Piccoli, Carrera, Perlongher como en la de D. G. Helder, autor, además, de uno de los prólogos a la

Obra completa de Ortiz publicada en 1996. Por otra parte, muchos de los poetas argentinos de los años 50 comienzan a ser programáticamente revalorados por los de los 80, indistintamente de su filiación: la obra de Leónidas Lamborghini deja marcas tanto en la de Perlongher como en la de Samoilovich; la de Alberto Girri, tanto en la de Carrera como en la Jorge Aulicino. Y algunos otros poetas, como Hugo Padeletti, Aldo F. Oliva y Arnaldo Calveyra, también de los años 50 pero casi inéditos entonces, empiezan a circular y a ser leídos recién treinta años más tarde, debido al oficio simultáneo de objetivistas y neobarrocos.

Como la de los neobarrocos, la biblioteca argentina de los objetivistas también establece vínculos inmediatos con la latinoamericana, según puede verse siguiendo, hasta distraídamente, los sumarios de los primeros diez o quince años de *Diario de Poesía*. Y ese manifiesto panamericanismo se dirige también, como el de los neobarrocos, hacia atrás y hacia los costados. Hacia atrás, *Diario de Poesía* publicó y entrevistó a algunos de los poetas latinoamericanos más importantes y reconocidos del último cuarto de siglo XX, como Haroldo de Campos, Antonio Cisneros, Marosa Di Giorgio o el nicaragüense Carlos Martínez Rivas. Pero seguramente el valor de su intervención habrá que buscarlo en el descubrimiento, para el público y para los más jóvenes poetas argentinos, de algunos poetas de la tradición latinoamericana parcial o completamente desconocidos en la Argentina hasta su publicación en el *Diario*, como fue el caso de los chilenos Oscar Hahn, Waldo Rojas, José Ángel Cuevas y Gonzalo Millán, todos presentados por Daniel Freidemberg en un anticipatorio dossier titulado “Poesía chilena hoy”, publicado en 1988, el también chileno Enrique Lihn, de quien se publicó “El paseo Ahumada” en 1994 y una entrevista de Edgar O’Hara en 2000, del colombiano José Manuel Arango, presentado por D. G. Helder, en 1991, del chileno Jorge Teiller, presentado por Jorge Fondebrider en 1995, del venezolano Juan Calzadilla, presentado por los colombianos Juan Manuel Roca y Claudia Arcila en 1994, de la uruguaya

Circe Maia, de quien se publican poemas por primera vez en 1989 y de los colombianos Arturo Aurelio y Gomez Jattin, presentados ambos por D. G. Helder, uno en 1992 y el otro en el 2000.

La novedad objetivista, finalmente se valida, como la de los neobarrocos, a partir de su carácter reactivo, de su capacidad para promover, casi de inmediato a su irrupción, una cadena de impugnaciones. Algunas de ellas fueron publicadas en el correo de lectores del mismo *Diario de Poesía*, durante sus primeros años, pero sin dudas la más importante, programática y de extendidas consecuencias fue la que firmó en 1991 Ricardo H. Herrera en su libro *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, titulada “Del maximalismo al minimalismo”. Allí Herrera organiza una vigilante selección de textos de los primeros cinco años del *Diario de Poesía* (una carta de Jorge Aulicino publicada en una columna de Daniel Freidemberg, la presentación de Freidemberg al dossier sobre *el lagrimal trifurca*, el dossier completo dedicado por el *Diario* a Leopoldo Lugones –“un compendio de mala conciencia” (1994: 114), dice Herrera y, también: “una aproximación alevé y artera”- y la presentación que Elvio Gandolfo y Daniel Samoilovich hacen en el *Diario* de una antología de Raymond Carver) para concluir que el minimalismo objetivista del *Diario* es en verdad el negativo (antiprofético, rabioso y despreciativo) del maximalismo sesentista que sería lo que verdaderamente late en el corazón del *Diario de Poesía*.

Ocho años más tarde, en 1999, Herrera convirtió esa lectura intencionada y circunscripta de *Diario de Poesía* (que excluye, por ejemplo, las señeras lecturas que el *Diario* hizo de las obras de Aldo Oliva, de Hugo Padeletti, del mismo Giannuzzi) llamada *Hablar de Poesía* cuyo nombre simétrico con el del *Diario* (la única palabra no común entre ambos títulos tiene sin embargo también seis letras) marca, desde la portada nomás, la manifestación del carácter “especular”, así lo llama Ana Porrúa, de la publicación de Herrera en relación con la de Samoilovich, en tanto la de aquel, sigue Porrúa, “llega al campo literario para instalar ciertos nombres desaparecidos de la tradición (Banchs,

Mastronardi, incluso Molinari), pero también para demoler –por la *amenaza* que suponen– aquellas poéticas que el *Diario* venía rescatando como linaje propio” (59). Los dossiers dedicados por el *Diario* a César Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini y Juana Bigozzi y las reseñas que Herrera, Javier Ardúriz y de María Julia de Rucchi Crespo firman de las obras de esos mismos autores conforman, como señala Porrúa, una “inversión casi perfecta” (59) y donde el *Diario* ve innovación, *Hablar* ve verboarraigia, balubeceo, gritos.

De este modo, la intervención de *Hablar de Poesía* es eminentemente impugnadora, a partir del convencimiento (que ni los textos analizados ni la adjetivación exaltada con la que se los califica corroboran) de que el objetivismo es la continuación, por otros medios, del coloquialismo antipoético y sesentista; es decir, otra vez, la idea de que el “minimalismo objetivista” sería la versión oportunista del maximalismo sesenta setentista que es la verdadera bestia negra que *Hablar de Poesía* viene a exorcizar. En una reseña sobre *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, preparada por Arturo Carrera en 2001, Herrera señala que “lo nuevo, lo renovador y lo joven son categorías ficticias, arbitrarias y oportunistas. La aventura del hombre es siempre la misma: error y desamparo” (2002: 227). La inexistencia de “lo nuevo” no implica, sin embargo, como cabría suponer, la impugnación de lo viejo también, en tanto lo que no existiría sería “el tiempo” sino, más sencillamente, la impugnación del presente, y a partir de esa comprobación, *Hablar de poesía* instala en la poesía argentina, un paradójico nuevo valor: el valor de lo viejo, cuyas notas (equilibrio, forma, jerarquía, conservación, continuidad, sublimidad, interioridad y, sobre todo, lirismo) son las mismas que levantaban los poetas del 40, autodefinidos por Luis Soler Cañas como los “jóvenes serios” y “graves” completaba la idea León Benarós⁷ que renacen (*Fénix* se llama, precisamente, una de las revistas de la nueva-vejeza

7 Soler Cañas, Luis, *La generación poética del 40*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981

tendencia) 60 años más tarde como los jóvenes viejos.⁸ Uno de ellos, Pablo Anadón, director, precisamente, de la revista *Fenix*, formula,

8 Véase, porque puede resultar ilustrativa, esta ficha de lectura del número 2 de *Hablar de Poesía*, noviembre de 1999: ‘Luis. O. Tedesco, codirector, firma ‘La inactualidad de Carlos Mastronardi’, p. 21-33 -ya ahí nomás, inactualidad como valor- donde dice: ‘En aquellos tiempos de nuestra juventud -lo mismo les ocurre a los jóvenes de hoy- buscábamos adaptarnos al discurso del mundo avanzado. Nadie más lejos que Mastronardi del mundo avanzado. Sin embargo, su luz de provincia sigue ahí... De esa desesperada felicidad Mastronardi es hoy, a veinticuatro años de su muerte, la vanguardia, la vanguardia, al menos, de algunos de nosotros’. Esto conecta con la editorial del mismo número: ‘Rodeada de indiferencia o un vago prestigio necrosado -y de una crítica amiguista, arbitrariamente ofensiva cuando el texto escapa a los moldes oficiales, o frívolamente despectiva frente a la inactualidad de ciertas propuestas-, la escritura poética ha quedado a merced de convenciones fugaces que le ofrecen su apoyo momentáneo y luego la abandonan a su inexistencia, ya que las modas no poseen memoria y quien adhiere a ellas carece de pasado. Cada vez más vacilante desde que comenzó a desconfiar del lenguaje, la escritura poética convierte en propios los prejuicios de una actualidad que en realidad la ignora...’ (p. 7). El artículo siguiente al de Tedesco es un manifiesto de poesía órfica bajo el título ‘Arturo Marasso y la santidad de la sonrisa’, firmado por José Isaacson. Allí se lee, por ejemplo: ‘En el pensamiento y en la obra de Marasso, religiosidad es vocablo equivalente a religamiento. Se trata del religamiento del poeta con el cosmos’ (p. 36). En el mismo número, un artículo de Luis Gusmán dedicado a Edgar Lee Masters que lleva el significativo título ‘Lo indecible: el habla de los muertos’, termina así: ‘Como si la vida tuviera un último acabado verbal, suspiros, lamentos y murmullos son fórmulas para modular los vestigios finales de lo indecible. Ya no Spoon River, sino la tradición entera (y el presente EN ella) como un gran cementerio. De allí al estratégico ensayo traducido por María Julia de Ruschi Crespo, de la poeta italiana Cristina Campo, llamado ‘Hablemos de la perfección’, que mima sin duda el nombre de la revista, hablar de poesía es hablar de la perfección, ¿no? y que inicia sentencioso, como, precisamente, un epitafio: ‘La pasión por la perfección llega tarde’, para retomar más adelante: ‘Feliz espectáculo el poeta ya viejo que, habiendo recorrido todos los mares, habiéndose topado con todos los atolones, se cierra cada vez más, con el andar de los días, en formas inaccesibles y puras. Así Boris Pasternak; así William Carlos Williams, que concluye una vida de pionero literario escribiendo en tercetos’. ¡Qué cita, eh! En la sección reseñas, una de la Obra poética de César Fernández Moreno (buena elección), a cargo de Ricardo Herrera: ‘Siempre joven, siempre desprolijo, dio así origen a una expresión verborrágica, coloquialista, fácil, que en cierta forma se puede decir que liquidó la poesía entendida como arte de la palabra’ (p. 199). En la misma página, el argumento: ‘A mi juicio, sin embargo, la comprobable evidencia de que en poesía se pueden decir cada vez menos cosas no obedece al hecho de que desde Petrarca hasta Mallarmé los poetas se hayan empeñado durante quinientos años en considerar a las palabras como diamantes, sino en el formidable desarrollo que la prosa tuvo a partir del Renacimiento, desarrollo que corre parejo a la retracción del verso a la prosa’. Finalmente: ‘Cuando la identidad de la lírica se ha vuelto indiscernible, poco le cuesta al lector aceptar como poesía cualquier producto que se le presenta etiquetado como tal, de modo que (estoicamente) sigue adelante’. Rosario,

en una entrevista publicada en Rosario, un concentrado del ideario herrerista haciendo, además, un poco de historia literaria.⁹ Para Anadón, “la gran transformación en la poesía argentina se produjo en la década del 50, con el advenimiento de una especie de neovanguardia, que convirtió en norma lo que en las vanguardias históricas había sido experimentación. A partir de los años 50 en la Argentina el verso moderno por antonomasia fue el verso libre, prejuicio estético que tuvo una sanción política a partir de los 60: desde entonces, escribir en verso medido se juzgó reaccionario”. Sin embargo, ya Raúl Gustavo Aguirre y Nicolás Espiro, en 1953, en *Poesía Buenos Aires* apostrofaron de “reaccionara” a la generación del 40 y directamente no la reconocieron dentro de los dominios de la poesía por, entre otras cosas, el “uso de formas retóricas clásicas concebidas apriorísticamente, es decir, como ejercitación verbal”, algo que, decían Espiro y Aguirre, suponía “una actitud superficial y un artificioso retorno a épocas donde estas formas eran expresión natural y legítima”.¹⁰ Por cierto, quien introduce la palabra “política” en esta conversación es Pablo Anadón para decir, además, que “nada tiene que ver una cosa con la otra”, es decir, en la superficie, escribir en verso medido con ser reaccionario, pero en el fondo la cosa y la otra que, pretende Anadón, no tengan nada que ver son la poesía y la política. “Pero —sigue Anadón— si los poetas argentinos de las décadas del 50 y del 60 tenían una educación auditiva formada en la lírica clásica, los autores de los años 70 se educaron, salvo rarísimas excepciones, en la escuela del versolibrismo y de las traducciones de poesía. Los poetas posteriores a menudo han tenido como maestros, asistiendo incluso a sus talleres literarios, a estos autores de *oído atrofiado*. Tal fobia antimétrica, o informal, ha hecho bastante daño, tanto a la poesía

Diario La Capital, domingo 16 de abril. Disponible en http://archivo.lacapital.com.ar/2006/04/16/seniales/noticia_285137.shtml

9 O. A. (2006). “Crítica de la razón poética”. Entrevista a Pablo Anadón, en www.lacapital.com.ar/2006/04/16/seniales/noticia_285137.shtml

10 Aguirre, Raúl Gustavo y Espiro, Nicolás, “Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, en *Poesía Buenos Aires* número 13 y 14, Buenos Aires, 1953.

como a la crítica sobre poesía. La tradición dominante, pues, es la de la transgresión sin fin, como quien dice una infinita colocación de bigotes a la Gioconda, una enésima proposición de la artísticidad del mingitorio. Si la transgresión, por cierto, es útil y necesaria cuando la norma se ha vuelto asfixiante, una vez que la norma hace tiempo que no es concebida como tal, la transgresión continua se resuelve en banalidad, en insignificancia. *Creo que ha llegado la hora de olvidarnos de ser novedosos*. Por cierto: en el inconsciente auditivo de cualquier lector de poesía argentina (menos, tal vez, en el de Anadón, que parece no tenerlo) la frase, su frase, se inscribe sobre la proclama lugoniana de 1924: “Ha llegado para el bien del mundo la hora de la espada”. ¿Y cuál es la cabeza que haría rodar la espada de Anadón? La de los confluente neobjetivistas y neobarrocos que, dice Anadón, “prácticamente monopolizaron el campo poético” y cuya “confluencia” dejó “poco resquicio para la difusión de otras poéticas” siendo que, además, según Anadón, la tendencia dominante neobjetivista y neobarroca dio “escasos poetas más o menos perdurables” (los nombra: Fabián Casas, Gabriela Saccone y Beatriz Vignoli) se produce, dice, “una confusión entre la presencia pública y el valor real de los autores más citados del período.” Dejemos de lado el hecho de que Anadón crea que en la Argentina hay poetas que tienen “presencia pública” y volvamos a dejar de lado que, además, se ocupe de censar esa presencia pública en los suplementos culturales, en las revistas, en las antologías y, aun, en los subsidios culturales, para concluir en que “el monopolio neobjetivista-neobarroco sigue funcionando a las mil maravillas, también en el plano crítico, editorial e institucional”. Pero veamos que a Anadón, además, le parece “muy clara la influencia profunda -y nefasta- de la mezcolanza neobarroca-neobjetivista” en los nuevos poetas argentinos, nacidos a partir de los años 70, “sólo que empleada con un tono más liviano, sin la carga programática que tenía en sus maestros”, a quienes, dicho sea de paso, como el amor de Anadón y de Herrera es sobre todo a lo viejo, ahora, que son viejos,

se les reconoce por lo menos una virtud: la de la carga programática. Y anotemos, a un costado: “mescolanza: mezcla rara, o mal hecha”.

Para la misma época de la entrevista, Anadón participa en el sitio *laseleccionesafectivas.blogspot.com*, una encuesta, a la manera de la “bola de nieve” de Roberto Jacoby, a la que se le rinde tributo, cuya lógica es que un poeta elige o nombra a otros, estos a su vez nombran o eligen a otros, que nombran o eligen a otros y así se va armando una especie de mapa autogestionado de, en este caso, la poesía argentina contemporánea. Allí, el joven viejo Anadón, escribe: “Dado que, a juzgar por como viene este interesante blog hasta ahora (22-VII-06), casi nadie hoy pareciera leer o recordar a los viejos poetas del país (aproximándonos sospechosamente a nuestros funcionarios y al mundo de la moda y del espectáculo de masas), querría mencionar al menos a algunos que me parecen imprescindibles, además de a otros autores más jóvenes que creo que aún no han sido incluidos. Es una pena, sin embargo, que muchos de los poetas mayores que nombro carezcan de computadora, y por lo tanto no puedan enviar sus textos (con lo cual la técnica se vuelve, paradójicamente, un medio de exclusión), porque el solo contacto luminoso de sus obras probablemente incineraría virtualmente tanto borrador silvestre, tanta hojarasca prematuramente amarilla que venimos acumulando aquí”¹¹. Y luego, “por orden cronológico de nacimiento”, larga una extensa lista de 39 poetas.

Como vemos, otra vez, el valor para Anadón es el mismo que instala Herrera en la poesía argentina: la vejez. Pero la vejez cronológica (y Anadón hace de la cronología una jerarquía: los primeros de la lista son los más viejos) es a su vez una metáfora: lo viejo –de la que los viejos reales son su símbolo– es todo aquello que lo nuevo niega, obtura, no ve ni deja ver. De hecho, el reclamo de Anadón al sitio de Alejandro Méndez no es por la ausencia de poetas buenos, o de determinada corriente estética, o de los que conforman, fuera este

11 Ver <http://laseleccionesafectivas.blogspot.com.ar/2006/07/pablo-anadn.html>

cual fuera, su “gusto” como lector, sino que es su mera ausencia la que los califica: son los que no se pueden ver, los que no están. Y en una sociedad “juvenilista”, emparentando, Anadón, juvenilismo con sesenta setentismo (suponemos que cuando habla de “funcionarios” se refiere al kirchrenirismo, siguiendo la línea editorial de, por ejemplo, el diario *La Nación*, antikirchenrista, antijuvenilista, anti sesenta setentista), lo ausente es sobre todo lo viejo y lo viejo es sobre todo lo ausente, lo que la “hegemonía” (otra vez, una palabra de *La Nación* para referirse al kirchnerismo) no deja ver.

Y el valor de los viejos, y lo que los convierte en símbolo, es su durabilidad, en tanto esta se constituye como la base del ideario de Herrera y de Anadón, en contra de lo que perece, lo que no dura: “tanta hojarasca prematuramente amarilla”, dice Anadón de la obra de los jóvenes que sería fulminada por la luminosidad de la obra de los viejos, si es que estos tuvieran computadora para mandar sus trabajos a *laseleccionesafectivas* y no fuera entonces, como sostiene Anadón, que la tecnología se ha vuelto, en vez de un medio de inclusión (social, política, de participación ciudadana, como parece) uno de exclusión... Sin embargo, no es la de todos los jóvenes la obra candidata a ser fulminada por el rayo de la de los viejos. Porque en la lista de 39 de Anadón y entre los colaboradores regulares de la revista de Herrera los hay que, contrariamente a la hegemonía, o a lo que ellos suponen que ésta viene a representar, sostienen, en sus obras, valores diferentes, que Anadón reduce a dos: “lirismo crítico” y “una atención inusual al ritmo del verso”. Dejemos de lado el segundo, porque basta leer el promedio de los poetas incluidos en la antología preparada por Anadón en 2004 para comprobar que se trata sólo de una voluntad del antólogo que los textos, otra vez, no corroboran. En cuanto al lirismo crítico, Anadón lo explica a través de la reunión de dos conceptos en tensión: “Lo crítico sería la conciencia de que la época, por múltiples razones, ha puesto en entredicho toda sublimidad”, y lo lírico contemporáneo sería según palabras del italiano Sergio Solmi retomadas por Anadón, “una suprema ilusión de canto que milagro-

samente se sostiene después de la destrucción de todas las ilusiones” (Anadón, 2006: s/n). Se trata, otra vez, de la impugnación del presente, en tanto pone en entredicho toda sublimidad y es destructor de todas las ilusiones. Y el lirismo ahora adjetivado como “crítico” es, entonces la figura, la fuerza, utilizada por el herreranadonismo para impugnar el presente y entonces al género que lo interpela y que lo abarca más cabalmente: el realismo.

En la última novela de Carlos Martín Eguía, *La plancha de altibajos*, hay un personaje, un escritor, que dice que querría ser poeta pero que solo puede escribir en prosa: “en prosa realista”. Realista, dice, “porque las acciones ocurren en un escenario y un tiempo que cualquier contemporáneo conoce” (187). Es decir, hay un realismo (pensemos en Flaubert o en Horacio Quiroga, en Dostoievsky o en Roberto Arlt) que trasciende las coyunturas de tiempo, de nación y de lengua y deviene clásico (y aun esa misma condición está pautada por el tiempo, el cambio de público, de los criterios de la crítica y de los de legitimación: pensemos en el olvidado y ahora recordado Elías Castelnuovo, o en el en su momento central y ahora olvidado Manuel Gálvez). Pero no hay ningún realismo que pueda prescindir de la época en la que se lo formula, en tanto el realismo *es*, sobre todo, su época. Y el horror del herreranadonismo es concentrado y doble: al presente y, entonces al realismo. Y su antídoto es simple: la lírica, la sublimidad. Herrera, sobre Edgardo Dobry: “cabría señalar que la propuesta de Dobry logra conseguirle un salvoconducto a la palabra sublime en un medio y un momento cultural que le es poco propicia...” (2000: 210). Osvaldo Bossi, en diálogo con Alicia Genovese: “¿Cómo ves la lírica en estos momentos, y si es posible dar un sentido renovador a la misma, cuando tantas poéticas y estéticas actuales la dieron por terminada?” (13). Emiliano Bustos, en una reseña en *El fin del verano* de Carlos Battilana: “Battilana es decididamente lírico en una plaza gobernada por la antilírica” (219). Anadón, en el prólogo de *Señales de la nueva poesía argentina*, publicada en 2004: “Mientras los objetivistas extraen de la existencia de la TV por cable

y la FM una excelente razón para la extinción de la lírica, sus contemporáneos líricos ven en ello un buen motivo para hacer de la poesía una experiencia menos ficticia, más honda y firme que la que transmiten los medios masivos de comunicación.”¹² Y Rodrigo Galarza, en el prólogo a *Los poetas interiores (una muestra de la nueva poesía argentina)*, publicada en 2005: “Hemos seleccionado autores que tienen cierta tendencia a lo lírico, de cuyos verbos se desprende la expresión de los pasajes internos en relación con lo externo, son poetas que no pretenden hacer una descripción objetivante de la realidad (...) poetas a los que llamamos epifánicos (...) en contraposición a la tendencia objetivista que, en las últimas décadas, al menos en los principales medios de difusión de literatura, ha predominado en la Argentina” (13). Exiliados del presente (los asuntos de los líricos o epifánicos son trascendentes, universales, atemporales: el amor y la infancia perdida, la muerte, la lluvia y la noche como metáforas y no como representación), lo están también de la lengua (el castellano de uso también es atemporal, universal, culto, a veces insertan alguna palabrota (¿las definirán así?) pero apenas como un exaltación y el tuteo, como en los 40, le dobla el brazo al voseo, pero no es un tuteo dialógico (no podría serlo, prácticamente no hay gente en los poemas epifánicos) sino autorreferencial: el poeta habla de él, consigo mismo, y se trata de tú. Y ambos exilios, simbólicamente, se manifiestan en los pies de imprenta de las dos grandes antologías de la coalición: Gijón, la de Anadón; Madrid, la de Galarza.

Mientras tanto, en la antología de Carrera, publicada en Buenos Aires en 2001, Alejandro Rubio, en su ars poética, escribió: “La lírica está muerta. ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laud de un joven herido de amor?” (260). En verdad, lo que hace Rubio es darle a la lírica carácter histórico (la lírica no fue un espíritu, dice, sino una manifestación social) e incorporarla a la tradición. El cadáver de la lírica, dice, puede abonar una tierra

12 Anadón, Pablo, “Prólogo”, en *Señales de la nueva poesía argentina*.

baldía. Y dice también que el poeta contemporáneo debe hacer una utilización de recursos, temas y métricas. Es decir, de la tradición entera, que naturalmente no excluye a la lírica, pero teniendo en cuenta el carácter histórico de esa apropiación: “poner en relieve el presente contra el fondo del pasado.” El objetivismo, finalmente, para Rubio, no es la ausencia de la subjetividad, como lo leyeron machaconamente los ideólogos del lirismo y de la epifanía, sino “una actitud donde la subjetividad esté presente por ausencia, yacente para ser leída en las entrelíneas del texto” (161). Un año antes, en 2000, Martín Gambarotta había publicado *Seudo*, un libro que venía con la poderosa carga extratextual de ser el libro posterior a *Punctum*, su primer libro, con el que había obtenido el primer premio en el primer concurso del *Diario de Poesía* y que se había convertido en una suerte de emblema del valor de lo nuevo –de eso que aun no se sabe bien cómo debe leerse, como señalaba Samoilovich en su reseña del libro (“bello en un género de belleza desconocido: 35”)– que era el que el *Diario*, como conjunto, venía a promover y a instalar, en la tradición de las vanguardias. Y es en *Seudo* donde Gambarotta escribe una estrofa que tiene el valor de un arte poética retroactiva, que sirve tanto para leer *Seudo* como para leer *Punctum* y, sobre todo, para despejar malos entendidos en cuanto a una posible adscripción de su obra a un realismo político o a un objetivismo elementales, puramente referenciales: “No es lo que quiero/ decir es casi lo que/ quiero decir es/ lo que está al costado/ de lo que quiero decir”. Sí, por supuesto: Mallarmé. Sí, por supuesto, una traducción del ideario simbolista, antiparnasiano y antiobjetivista de Mallarmé de 1891: “Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del disfrute del poema que uno tiene al adivinar poco a poco: sugerirlo, tal es el sueño” (49). El realismo terrenal desestabilizado por el simbolismo volado. O el simbolismo volado enraizado en el realismo terrenal, como esos cardos aéreos, rusos, les decían en la Patagonia, que chupan de la tierra y se van. Ese es el régimen impuro –el objetivismo, sí, pero como una subjetividad yacente entre líneas, la lírica sí, pero histórica, como manifestación

social, el realismo, sí, pero por contigüidad, como lo que está al lado de la representación— que promovió la reacción, en teoría y en acto, de la avanzada epifánica que formula un afirmativo aparato teórico y publicitario (revistas, reseñas, prólogos, antologías, reportajes) construido, sin embargo, con un tono plañidero, sobre el que se monta, además, un sistema de selección áulico que sólo incluye o acepta a los resistentes, a esos ángeles puros de presente, de política y de referencialidad en los que vive aun la Poesía, inmaculada de todo.

Naturalmente, obligadamente, en la literatura argentina, en la poesía argentina, el antirrealismo, por tradición es, también, un antivanguardismo. De hecho, la extensa polémica, europea sobre todo, entre realismo y vanguardias, reseñada minuciosamente por María Teresa Gramuglio en su ensayo “El realismo y sus destiempos”, que ocupó a críticos y teóricos de la literatura tan inconciliables como Georg Lukács y Roland Barthes, no tuvo lugar en la literatura argentina, salvo en ciertas crepitaciones de los ensayos de Héctor P. Agosti y de Juan Carlos Portantiero que, por otra parte, prácticamente no involucran a la poesía.¹³ Esto no sucedió sólo porque en todas las polémicas sobre el realismo va de suyo que la novela es el género literario por excelencia, ni porque el de la poesía sea, en principio, el menos referencial de los lenguajes literarios, ni tampoco porque en los destiempos característicos de nuestra historia literaria sean medianamente sincrónicas la aparición de las vanguardias y del realismo. Creo que el verdadero asunto por el cual no hay polémicas potentes entre vanguardia y realismo en la poesía argentina es porque uno de los componentes esenciales de la vanguardia poética argentina es, precisamente, su emergencia realista. Lo percibió Octavio Paz en uno de los antecedentes importantes de las vanguardias, como es el Leopoldo Lugones del *Lunario Sentimental*, de 1909, al señalar su

13 Gramuglio, María Teresa, “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, en Jitrik, Noé (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 6, Buenos Aires, Emece, 2002; Agosti, Héctor P., *Defensa del realismo*, Buenos Aires, Lautaro, 1963; Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961.

notable “reacción coloquialista, crítica e irónica, contra el cosmopolitismo antirrealista de Rubén Darío”. Dice Paz: “Cuando Lugones habla del peluquero de la esquina, ese peluquero no es un símbolo, sino un ser maravilloso a fuerza de ser el peluquero de la esquina” (200). Y lo dijo también Borges, reconociendo los méritos de otro de los antecedentes notorios de las vanguardias antimodernistas, Baldomero Fernández Moreno: “Fue el primero en mirar alrededor” (160). *Fervor de Buenos Aires* o *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, para citar sólo dos ejemplos emblemáticos de la poesía argentina de vanguardia, los mismos manifiestos ultraístas firmados por Borges y hasta la elección, como elemento retórico primordial, de la metáfora racional (“en un quinto piso alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana”, escribe Gironde) cuya eficacia está basada en sus posibilidades de reconstrucción semántica, en lugar de la imagen, son algunos de los elementos que confirman esta hipótesis. Bajo esas coordenadas -“vanguardia y realismo” y no “vanguardia versus realismo”, como se leyó muchas veces este episodio de la historia de la poesía argentina, seguramente bajo el influjo del poderoso componente antirrealista del Borges narrador de ficciones (que hizo metástasis en todo el sistema borgeano y llevó, entonces, a una lectura errónea, antirrealista, del ultraísmo y del martinfierrismo)-, es posible establecer una lectura de la poesía argentina a partir de lo que podríamos llamar la “emergencia del realismo”.

Parafraseando a Lukács, que hablaba de ficción y no de poesía, podemos preguntarnos (y estas preguntas y la conformación de un mapa en donde fuera posible desarrollar algunas respuestas las realizamos con Nora Avaro y Analía Capdevila mientras armábamos el programa del 2006 de Literatura Argentina II de la Universidad de Rosario): “¿Qué es la realidad? ¿Es posible dar cuenta de ella a través de la poesía? ¿A partir de qué recursos? ¿Es posible producir desde la poesía efectos de verdad acerca de la realidad?” Esas preguntas, referidas a la ficción, que conforman para Georg Lukács la ética del gran realista (“sed de verdad, fanatismo de realidad”) atraviesan la historia

de la poesía argentina desde sus primeras manifestaciones originales —los poetas gauchescos Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi y, con matices, el Esteban Echeverría de *La Cautiva*— hasta los dos máximos proyectos realistas del presente: *Tomas para un documental*, de Daniel García Helder y *Poesía Civil*, de Sergio Raimondi.

De este modo el realismo, más como lo veía Erich Auerbach, esto es, como una variable que recorre toda la literatura occidental, que como un paradigma confinado a la segunda mitad del siglo XIX, traza una línea que permite realizar una lectura productiva de la poesía argentina del siglo XX, desde el tímido realismo descriptivista de los postmodernistas (esas apocadas plazas de provincia de Baldomero Fernández Moreno, esos dientes amarillos del amante de Alfonsina Storni) hasta la elección de los martinfierristas de la ciudad de Buenos Aires como escenario privilegiado (y reconocible) de su obra —en tanto poseer, simbólicamente, la ciudad era poseer la nación y, simultáneamente, poseer la lengua: y esto, naturalmente, en franca disputa con los boedistas, quienes adjetivan, por primera vez en la Argentina, a su realismo como de izquierda o, aun, de extrema izquierda o, aun, “revolucionario”. Estos dos modelos, el del postmodernismo y el de las vanguardias, establecen tempranamente los dos extremos del realismo, mientras queda pendiente, en suspenso, una definición abarcadora y acaso imposible: por un lado, el realismo como representación y, sobre todo, como anti-simbolismo y, en el otro extremo del arco, el realismo sólo entendido como realismo político o como “instrumento” para comprender —en lo más bajo— o directamente, en lo más alto de la expectativa, para cambiar la realidad, en general nacional. En el medio, la elegía combatiente de Juan L. Ortiz, el realismo romántico de González Tuñón, toda la poesía peronista. Y cuando hablamos de poesía peronista, no hablamos de la poesía partidaria de Perón —que casi no es literatura, según puede verse leyendo la *Antología poética de la Revolución Justicialista* (1954) preparada por Antonio Monti y, cuando lo es, es elegíaca, lírica, epifánica siendo su sujeto, sin embargo, Eva Perón, el caballo del general o, aun, el

aguinaldo– sino esa poesía que, más allá de su inscripción ideológica de base da cuenta de la conmoción que el peronismo importa en el mismo cuerpo de la literatura argentina, más allá de las valoraciones y aun más allá de los “posicionamientos” de los escritores en el campo intelectual en su relación con la política. Y en ese orden son tan peronistas el gorila *Argentino hasta la muerte*, de César Fernández Moreno (“no crean en lo general, en el general”, “eviten a evita”, etc.) como el peronista *Las patas en las fuentes*, de Leónidas Lamborghini. También, en el medio, todo lo que hay de todo eso (de Ortiz, de Fernández Moreno, de Lamborghini) en la obra concentrada, sincrética, de Paco Urondo, y aun las esquirlas de realidad, de exteriorismo, que se cuelen en la poesía egocéntrica del sesenta que vuelve a darle estatuto al “yo lírico” cuarentista, despreciado por los invencionistas y por *Poesía Buenos Aires*, ahora, es verdad, un poco manchado de tabaco, de café, y de smog.

Sobre esa tradición, convertida en pasado o, como señala Rubio, en caja de herramientas, se construyen los dos grandes poemas del menemismo de la poesía argentina contemporánea: *Tomas para un documental* y *Poesía civil*. Otra vez, como en el peronismo, no se trata de adjetivar “menemista” para implicar una adscripción o un rechazo a una política, sino de percibir cómo esas obras fueron, más que ninguna otra, sensibles a la contrarrevolución (o revolución liberal, como se prefiera) que importó el menemismo en la sociedad y en la política argentina. Ese será el motivo de otra exposición.

Rosario, 2006

Bibliografía

Anadón, P. (2004). “Prólogo”. En *Señales de la nueva poesía argentina*. Gijón: Llibros del Pexe. Disponible en <http://www.ventanalatina.co.uk/2015/01/senales-de-la-nueva-poesia-argentina/>

Borges, J. L. (2000). “Después de las ‘Iniciales del misal’”. En *Borges en El Hogar 1935-1958* (pp. 159-162). Buenos Aires: Emecé.

Bossi, O. (2004). “Diálogo con Alicia Genovese”. *Hablar de poesía* 11.

Bustos, E. (2000). “Lírica y medida”. *Hablar de poesía* II(4), 218-220.

Carrera, A. (Selecc. y pról.) (2001). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Eguía, C. M. (2006). *La plancha de altibajos*. Buenos Aires: Paradiso.

Fernández Moreno, C. (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid: Aguilar.

Freidemberg, D. (invierno 1992). “Terca persistencia de la especie”. *Diario de Poesía* 23 - 35.

Galarza, R. (2005). “Prólogo”. En *Los poetas interiores (una muestra de la nueva poesía argentina)*. Madrid: Amargord.

García Helder, D. (otoño 1987). “El neobarroco en la Argentina”. *Diario de Poesía* 4, 24-25.

- (invierno 1994). "Giannuzzi". *Diario de Poesía* 30, 13.
- Herrera, R. (1991). *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea* (pp. 101-118). Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (2000). "Del movimiento a la inmovilidad". *Hablar de Poesía* II(3), 210-212.
- (2002). "Los invictos". *Hablar de poesía* IV(7), 226-230.
- Kamenzain, T. (1987). "La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher". En AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria.
- (1983). *El texto silencioso. Traición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: Universidad Autónoma de México.
- Mallarmé, S. (1994). "Sobre la evolución literaria". En Freidemberg, D. y Russo, E. (eds.), *Cómo se escribe un poema* (pp. 47-52). Buenos Aires: El Ateneo.
- Paz, O. (1987). *Los hijos del limo*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Piccoli, H. (1983). *Si no a enhestar el oro oído*. Rosario: La cachimba.
- Porrúa, A. (2005). "La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular", *Orbis Tertius* 11, 57-72. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv10n11a03>
- Rubione, A. (diciembre 1980). "El lugar del artista. Entrevista a O. Lamborghini". *Lecturas críticas* 1.

Samoilovich, D. (invierno 1997). “Un suspiro entre dos clichés”.
Diario de Poesía 42, 35-36.

Zelarayán, R. (1997 [1972]). “Posfacio con deudas”. En *La obsesión del espacio*. Buenos Aires: Atuel.

LA IMAGEN Y EL ARCHIVO DEL PASADO EN PRESENTE

ANA PORRÚA
UNMdP/ Celehis
CONICET

1. Cerrar el archivo: *Naturaleza y política*

el archivo no es de ninguna manera el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología

GEORGES DIDI-HUBERMAN
El archivo arde

"Agricultura de la zona tórrida" puede ser leído hoy como un archivo poético. Allí, en el momento en que Andrés Bello compuso sus silvas ("Agricultura"..., pero también "Alocución a la Poesía"), entre 1823 y 1826,¹ en una revista escrita para intelectuales latinoamericanos desde el exterior, desde el exilio londinense, hace un recuento, una mención de nombres de la nueva historia: "Tú tejes al verano su guirnalda/ de granadas espigas;/ tú la uva das a la hirviente cuba;/ no

1 "Alocución a la Poesía" se publica en 1823 en la revista *Biblioteca Americana*; "Agricultura de la zona tórrida", en 1826, en *Repertorio Americano*. Ambas son fragmentos, extensísimos, de una obra que nunca publicó, titulada *América*.

de purpúrea fruta, o roja, o gualda,/ a tus florestas bellas falta matiz alguno”. El vocativo inicial, típico de la literatura clásica, a la vez que anuncia una “perspectiva neo-pastoral de la naturaleza como artificio” (106), como dice Montaldo, es un modo de instalar una idea de la naturaleza productiva: “¡Salve, fecunda zona,/ que al sol enamorado circunscribes”. La belleza está en la variedad –fecundidad y abundancia son sus atributos–: “Tú das la caña hermosa,/ de do la miel se acendra,/ por quien desdeña el mundo los panales;/ tú en urnas de coral cuajas la almendra/ que en la espumante jícara rebosa;/ bulle carmín viviente en tus nopales,/ que afrenta fuera al múrice de Tiro;/ y de tu añil la tinta generosa/ émula es de la lumbre del zafiro./ El vino es tuyo, que la herida agave/ para los hijos vierte del Anahuac feliz;/ y la hoja es tuya, que, cuando de suave/ humo en espiras vagorosas huya,/ solazará el fastidio al ocio inerte./ Tú vistes de jazmines el arbusto sabeo,/ y el perfume le das, que en los festines/ y la fiebre insana templarà a Lioo./ Para tus hijos la procera palma/ su vario feudo cría,/ y el ananás sazona su ambrosía;/ su blanco pan la yuca;/ sus rubias pomas la patata educa;/ y el algodón despliega el aura leve/ las rosas de oro y el vellón de nieve” (Bello: 40-21).

Un paisaje productivo, entonces, “el diseño de un mapa económico” (113), dice Montaldo, bajo la forma del catálogo de cultivos y de materias primas: la miel, las tinturas, el vino, el tabaco, el algodón, la papa que “para tus hijos” *educa* sus “rubias pomas”. Decir una América emancipada supone listar sus bellezas; y sus bellezas son las de la emancipación económica, por eso en “Agricultura de la zona tórrida” se lee: “la manzana y la pera/ en la fresca montaña/ el cielo olviden de su madre España” (45), pero también las de la emancipación política, las batallas, los nombres de los próceres: “hijos son éstos, hijos/ (pregonará a los hombres),/ de los que vencedores superaron/ de los Andes la cima;/ de los que en Boyacá, los que en la arena/ de Maipo, y en Junín, y en la campaña/ gloriosa de Apurima,/ postrar supieron al león de España” (49). Otra lista, apretada sobre el final de esta silva, extendida en “Alocución a la Poesía”.

Señalar tempranamente los hitos de una nueva América, tal vez sea, ya en ese momento, un modo del archivo poético. O tal vez las silvas, entre muchos otros poemas de época, sean poemas-archivo. Porque desde el presente se crea un pasado (en los hechos bastante reciente), heroico, necesario. Para la poesía neoclásica, ilustrada, el pasado es absolutamente necesario. Es en este sentido que podría entenderse el significado doble que le da Derrida al archivo en su ya fatigado artículo “Mal de archivo...”: como origen y como modo de guardar y controlar ese pasado incipiente, inventado o recreado, en el caso de las silvas de Bello con premura. Se trata del archivo de lo propio, en donde la yuca, el café, el banano, el maíz (“jefe altanero/ de la espigada tribu: 41”) ingresen al catálogo de la nueva patria, con el mismo estatuto que Bolívar, San Martín, la batalla de Apurima, o la de Maipo o la de Boyacá.

También, y de manera inescindible, ese *arké* trae a los nuevos arcontes, a los nuevos americanos que deben llamar la atención de los criollos, someterlos a la ley de la independencia, y por esta razón predicar una serie de ritos que tomando la forma de las figuras clásicas -romanas para ser más precisos- viene a destituir antiguas figuras: “aquel que ya en la cuna/ durmió al arrullo del cantar lascivo,/ que riza el pelo, y se unge, y se atavía/ con femenino esmero”, deberá ahora tener “la mano robusta que tostó el sol/ y encalleció el arado” (Bello: 43). Ciertas figuras nuevas, recortadas de la tradición latina, de Virgilio pero también de Catón, y tendrán, junto a los frutos de “la zona tórrida”, la “fecunda zona” y a las luchas por la libertad, una sintaxis. La mirada del inicio del poema es aérea, lo que vemos es el sembradío. Se trata de una mirada imposible, porque además, la yuxtaposición que se da verso a verso, implica ver todos los cultivos a la vez, ordenados en fila. En ese orden hay un gesto ostentoso de construcción del archivo. Pero más que abrir el archivo, lo cierra porque se trata de un presente, de las luchas intestinas y fuertes diferencias

sociales, que debe tensarse hacia un modelo.² Un archivo nuevo que funciona como malla de contención, como espejo posible en el que deben mirarse los americanos, porque si bien al principio del poema puede pensarse en la ficción de un espacio disponible, una *tabula rasa*, como dice Mary Louise Pratt, luego vemos que el llamado hacia una ética y hacia ciertas tareas devuelve la verdadera cara de la nueva América. En este sentido, el poema, las dos silvas en realidad, alertan sobre lo que falta, sobre el presente y proponen una memoria de la emancipación desde sus hitos memorables.

Creo que en este caso, hay una traslación directa en la relación que la poesía clásica establece con la memoria, ya que en la versión más difundida, las musas eran las hijas de Zeus y Mnemosine, la diosa de la memoria. Entre las musas, además, están las asociadas a la poesía épica, a la epopeya histórica e incluso a la poesía didáctica y a las ciencias. Cantan, podría decirse, para el recuerdo, para la historia, para el futuro, ya que los himnos, dice Buch, son una “palabra épica” que “querría suspender su anclaje histórico para insertar estos textos en la intemporalidad de la patria misma” (Buch: 12). Las musas, entonces, también arman el archivo. La poesía era la sede de la memoria y, además, el espacio en que esta memoria se hacía pública. El orden público se vuelve más certero aun cuando pensamos que de esta época, aproximadamente, son los Himnos Nacionales de América Latina, y las *Liras patrióticas*, antologías que cumplieron un rol importante en la formación de las Naciones (dice Achugar) y que se caracterizaron por su poder “combativo”, dice Rosalba Campra.³

2 Dice Julio Ramos en relación a “Agricultura de la zona tórrida”: “Arte ahí es techne. Lejos de la epifanía romántica de una “tierra” prediscursiva, el discurso de la silva en Bello se legitima como control y explotación de la selva, como un dispositivo de la racionalización del “caos” americano.” (ver capítulo “VI. Maquinaciones: literatura y tecnología”: 279)

3 Entre las antologías que trabaja Rosalba Campra en su artículo están la de Juan María Gutiérrez (1854-56), *América poética* y (1866-67), *Poesía americana*; José Domingo Cortés (1863), *Poetas americanos* y (1875), *América poética*; Francisco Lagomaggiore (1883), *América literaria*; Carlos Rogamosa (1897), *Joyas poéticas americanas*. Aclaramos que en realidad, las silvas de Andrés Bello son anteriores a estas antologías y a la mayor parte de los himnos nacionales. Si bien el Himno Nacional

Como los himnos nacionales, las silvas de Andrés Bello son, como dice Esteban Buch, “una pieza del dispositivo simbólico estatal que debe contribuir a asegurar la fidelidad de cada ciudadano al pacto fundador de la comunidad nacional” (Buch: 8)

Se trata de versiones monumentales, en las que las formas de la subjetividad están encadenadas a la verdad emancipatoria. Bloques de historia monológicos, murallas o puentes levadizos (por qué no armas) contra los procesos sociales encontrados, contra el desorden político general.⁴

2- Abrir el archivo: *naturaleza y filiación*

*lo propio del archivo es su hueco, su
ser horadado*

GEORGES DIDI-HUBERMAN
El archivo arde

Argentino, con letra de Vicente López y Planes, es de 1813 (y se hace oficial en ese año), y el de Perú (con letras de José de la Torre Ugarte) es de 1821; el de Guatemala es de 1897 (con letra del cubano José Joaquín Palma); el de Uruguay, de 1833, con letra de Francisco Acuña Figueroa, autor también del Himno Nacional de Paraguay, de 1846. El de México, por ejemplo, es de 1854 pero recién se oficializó en 1943, el de Venezuela se oficializa en 1881 (si bien se trata de una composición patriótica de 1810, escrita por Vicente Salas). Buch destaca, por su parte, la supervivencia de la retórica (y de las formas musicales de los himnos nacionales) neoclásica aun tiempo después. En pleno Romanticismo, dice, Eusebio Lello escribe el Himno Nacional de Chile, en 1847.

4 Al respecto dice Graciela Montaldo: “En el comienzo de la literatura latinoamericana independiente pareciera que una reflexión sobre el espacio se impone, en una doble dirección. La primera dirección focaliza el problema de escribir la patria y el Estado -el momento de constitución del Estado- en sociedades que desarrollan, generan y viven la guerra de los caudillos, los bárbaros, los nómadas. Es decir, e incorpora la segunda dimensión, en un espacio que también es real y relativamente desconocido, resistente a la ley, que la escritura debe cartografiar para ubicar y organizar la acción política” (104).

Tratado de las sensaciones (2002) de Arturo Carrera es un libro sobre las relaciones filiales como redes sensibles: tíos, abuelos, el padre, tías y primos serán evocados y convocados en los poemas. En esa red está la ausencia, es decir la infancia y los que no estuvieron en la infancia. De todos los sentidos, los privilegiados son el tacto y el oído. De hecho es un libro en el que el pasado aparece como imposibilidad, “ya no recuerdo tu voz / `ya no recuerdo el contorno de lo que decía/ tu voz” (127), dice alguien en el poema “La Moda: última sensación”, y en un verso del poema siguiente se cierra sobre una imagen esta oclusión: “...víbora sin oído, la memoria.” (“Un grado de la sensación”: 130); pero también es un libro en el que el pasado adviene en la voz del otro, que se incluye repetidamente como registro de un testimonio oral, entre comillas, diferenciado. Lo visual, extrañamente, está puesto en el punto máximo de la sospecha:

*-Mirá a tus espaldas. ¿Qué ves?
-Una granja de plomo sobre una mesa oval.
Hay álamos, una casa, el corral, con vacas,
terneritos, ovejas, dos caballos, setas de girasoles,
un espejo que simula un charco con patos que
nadan. También hay gallinas, unos asustados
pollitos,
un burro, un gato;*

“Un primo”: 113

Este fragmento, en *itálica* en el original, es el cierre de un poema en el que alguien le cuenta al poeta cómo era antes la casa. Eso que se escucha se desdobra en una imagen metalizada, un paisaje de elementos aislados, que parecen no conectarse entre sí, el campo como una “granja de plomo” pero también como espejo, en referencia a esa mesa oval que parece enviar a uno de los espejos del inicio del

libro (el retrato o espejo oval del cuento de Poe, o el espejo convexo del poema de Ashbery). Allí en la primera sección de *Tratado de las sensaciones*, titulada “La construcción del espejo”, este objeto aparece atado a la simulación, a lo espectral, a lo que no devuelve la mirada. Lo que se ve, al menos como totalidad o como conjunto, es opaco: en su lugar las sensaciones que son siempre fragmentarias, como apariciones en un tiempo rajado; el presente rajado que deja entrever el pasado.

Pero hay un poema de este libro en el que voy a detenerme, porque es una figuración particular del archivo. Se trata de “Muestras”, y allí aparece “el mueble de los cuadraditos” en el que se disponían selecciones de semillas (recuerdo ahora algunas piezas de instalaciones de Christian Boltanski, esa paredes tapizadas de latas de galletitas con fotos de personas, o la fotografía –en un libro de Didi-Huberman– del mueble en el que se encuentra la colección de minerales de Goethe; y seguramente todos podemos apelar a un mueble de antigua farmacia, de esos que se conservan aún en algunas de ellas). En el poema está la voz, o las voces porque parece haber versiones, el archivo oral que reconstruye fragmentariamente un pasado familiar: “En el mueble de los cuadraditos,/ estaban por abecedario: en cada letra,/ guardaban unas bolsas de papel madera/ donde iba escrito el nombre del productor,/ el tipo de cereal,/ los kilos que entregaba de esa muestra/ (en letras y números),/ con firma del recibidor/ y un lacre sellado:// “Pensa (de El Pensamiento), Vanoli/ (de El Pensamiento), porque Antúnez era casado con/ una Pensa...” (105). Lo que se recupera, entonces, es el relato de las actividades familiares y, podría decirse, del pueblo ya que se suman relatos de la cosecha, del momento de embolsamiento, de los circuitos que hacían los cereales cosechados, como narración. El mueble, en estas voces, abre el pasado en sus prácticas y la mención de los cereales en este relato es genérica, o trae los nombres que instala el uso, “...el trigo Favorito/ y el Candeal”. Sin embargo, por fuera de esas voces y en tres ocasiones, aparece una voz en *itálica*: “*Hacía frío./ Fuimos a la loma. Agarramos*

una liebre/ viva, de las orejas. Tenía la piel como el/ tapado gastado de tía Anita./ Sangraba.// Cuando el Centauro nos vio, dijo, casi en silencio `¡Suélttenla, suélttenla!/ ¡Olvidenla!´” (106). Lo que aparece es otro tipo de pasado, un recuerdo de la infancia de quien escribe; no una narración sino una escena. Lo que abre en este caso la figura del archivo, el muestrario de semillas (o lo que abre el relato de esas voces filiales) está, además, desfasado, es pura irrupción de lo distinto; podría decirse que se trata de la imagen como síntoma, por el modo de hacerse presente (en un corte) y por la presencia ominosa de la muerte.⁵ Por otra parte, en *itálica* también habla el Centauro, una figura que, en relación directa con la de los faunos, funciona muchas veces en los poemas de *Tratado de las sensaciones* como un modo de la ley. El relato y la imagen como síntoma es lo que abre el archivo, y el síntoma es una huella, un vestigio del *inconsciente* espejo convexo del poema de Ashbery *del tiempo*, como dice Didi-Huberman.⁶

En este sentido resulta relevante la inscripción del poema, ya que se encuentra en la sección de *Tratado de las sensaciones* titulada “Carporrestos”; ésta abre con dos epígrafes, uno de *Arqueología de las plantas* de Ramón Buxó y otra del film *Medea* de Pasolini. La primera, que viene del lado de la ciencia trae la nominación, carporrestos, para “los restos de vegetales arqueológicos” (97); la de Pasolini abre la idea de agricultura asociada a la enseñanza, a cierta sabiduría que consiste en entender la resurrección a partir de la observación de los cultivos, pero indica, con voz entre elegíaca y epigramática que ya no sirve esa experiencia, o mejor dicho, que “no tiene ya significado, como un lejano recuerdo que no te ataña más” (97). En el ida y vuelta entre estos

5 Dice Didi-Huberman que la imagen-síntoma denota una doble paradoja, visual y temporal. La paradoja visual es la de la *aparición*: un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley (...). En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del *anacronismo*: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo (...) vuelve a importunar nuestro presente” (2006: 44).

6 “las huellas [dice Didi-Huberman] son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, ‘caídas’ o ‘irrupciones’, síntomas o malestares, sincopas o anacronismos en la continuidad de los ‘hechos del pasado” (2006: 138).

dos epígrafes, entre la huella petrificada y antigua y la experiencia cuyo significado deja de convocar al sujeto, puede pensarse la memoria en este libro de Carrera, las formas del pasado, del archivo como aquella discontinuidad a veces externa y siempre fragmentaria, en la que “Las imágenes [como dice Didi-Huberman] nunca son autorretratos tranquilizadores, siguen siendo siempre imágenes de lo Otro”.⁷

Pero además, la memoria está asociada a una arqueología; su recuperación o su irrupción no supone la mera rememoración, el asalto leve y fácil del recuerdo sino una tarea con tiempos que se han vuelto inaccesibles para el poeta. Por eso no puede reponer la experiencia de la agricultura, esa que comentan con una cercanía absoluta las otras voces. Y entonces, en otro poema, el tío Juancito y el abuelo son caracterizados como “arqueólogos ignorantes” (“Cereales”: 99).

Las semillas (no las pensamos como metáfora de origen, sería un error)⁸ son, para el poeta, vestigios, huellas de un pasado que también supone el gesto arqueológico. Sin embargo, la memoria tampoco es recuperada como en una excavación en la que se recrea, cuidadosamente, el contexto del objeto porque este contexto, en todo caso, es el que proporcionan los otros con sus relatos y cuando aparece la voz en itálica, la del poeta, vemos que ese “muestrario” abre una memoria discontinua, abre lo horadado del archivo y no su certeza histórica, arqueológica.⁹ En este sentido, y para cerrar querría retomar el principio del poema, aquél en el que las redondas y las itálicas se mezclan y sólo dicen nombres:

7 Didi-Huberman. “El archivo arde”

8 Tiendo a pensar la imagen misma como una forma del archivo que tramita tiempos heterogéneos pero también los produce. Como archivo de la memoria, de alguna memoria. Sin embargo, no es este el lugar para volver sobre esa obsesión. He trabajado cierto tipo de imágenes en la poesía de Arturo Carrera tomando una figura que le es propia (la que él utilizó para abordar la poesía de Juan L. Ortiz), la de “animaciones suspendidas”; lo interesante es que esta figura proviene del discurso científico. Ver “La cuenta de las sensaciones”.

9 En todo caso habría que hablar de una *arqueología psíquica*, aquella que describe Didi-Huberman hablando de Benjamin. No se trata, claro está, de una arqueología de la psiquis del sujeto, sino más bien de índole antropológica, de la cultura (2006: 138)

trigo vestido y
trigo desnudo

¡la escanda!

avena sativa y
avena fatua

y Vicia ervilia,
y Vicia faba

(*"Muestras": 105*)

Nombres de trigo que agrupan especies (vestido y desnudo); tipos de trigo (la escanda), especies y tipos de avena o de leguminosas. Los nombres, en su mayoría en latín, envían a la nominación botánica. Nombres solos que contrastan, en su aislamiento, con los bloques de relato encomillado que siguen. Restos, en la lengua, de aquello que el relato no repone pero estaría inscripto en las bolsas de papel madera del “mueble de los cuadraditos”. Nombres científicos, en fin, puestos ente signos de exclamación. Lo que resta, lo que queda y abre además el poema, es la pura sonoridad, es pura estancia poética. El vestigio aparece con sus nombres científicos pero el aislamiento de los términos y su puesta expresiva, lo saca del círculo de la ciencia, así como luego sabremos que tampoco están estas nominaciones en el círculo del relato. El poema no parece ser la reconstrucción de la memoria a partir del vestigio, sino el vestigio mismo. Porque el vestigio, además, envía al carácter espectral de las experiencias de la infancia, como se lee en el primer poema de *Tratado de las sensaciones*, “La construcción del espejo”

Carporrestos
fantasmas de semillas,
de cereales,

fósiles (20)

El archivo de la memoria, en Carrera, se abre en el contrapunto entre lo que informan las voces, la narración de los que transmiten una experiencia perdida, y el fósil, la marca de esa experiencia como un pasado remoto que irrumpe bajo la forma del relámpago de las sensaciones; el vestigio que no es legible como parte de un todo recuperable.

Hay un poema de Osvaldo Aguirre incluido en *Lengua natal* (2007) en el que la memoria de las filiaciones aparece también como vestigio vegetal. Se trata de “Páginas de un herbario”, del cuaderno de uno de sus abuelos, dice Aguirre en una entrevista. Otra vez la figura de un archivo de la naturaleza integrado ahora por el trébol, el tomillo, el poleo, el duraznito negro, las bolitas de paraíso, “el clavel llamado sunchillo”. Los nombres son los vulgares, pero también aparece, en una ocasión, la nominación botánica: “(...) del alfilerillo, / *eracium malacoides*,” (59). Tal vez los nombres comunes sean los que usa (como traducción) el que mira el herbario, el neófito, pero la inclusión de la signatura científica hace pensar más bien que ambas nominaciones estaban en ese muestrario que además está acompañado de los usos medicinales de cada especie vegetal, ya que lo precede la idea de una “tierra de los remedios” (59). Además, al principio del poema hay un armado de contexto para el archivo; se comienza por ese pasado que no es algo a recuperar, puede describirse y hacerse presente (a pesar del uso del verbo en pasado) en una escena: “En el camino/ del Consejo Agrario, / (...)/ armado de pala, tijera de podar/ y una libreta donde anotar, / buscaba

los ejemplares.” (57). Ese pasado, por otra parte, puede narrarse, por ejemplo en la mención de “las carreras del oratorio/ a Campo Guevara, ida/ y vuelta a ver quién ganaba,” (57) y la voz del otro aparece como retazo insuficiente, como un resto de lo oído: “-y cómo, en la mesa de casa,/ ah, no pronunció una palabra...” (58). La huella y el vestigio, en este y otros poemas de Aguirre, tienen una materialidad que envía directamente al pasado, son prácticamente metonimias temporales o sinécdoques, la parte de un todo; índices de la memoria. Por eso, la adversativa del final del poema refuerza la idea de un tiempo que está aun claro en el presente, que sobrevive incluso como experiencia: “Y aunque las piezas/ se corrompen y deshacen,/ a pesar de las cubiertas/ de papel manteca, su libro/ enseña todavía la pena/ por los daños del alfilerillo, (...) y entre las gramíneas/ la paragüita, `sospechosa/ de ser tóxica´, advertía.” (59)

3- Abrir el archivo: *letra y política*

*¿ (...) son posibles las letras mismas
después de Auschwitz?*

MARIO ORTIZ
Al pie de la letra

Al pie de la letra (2010) de Mario Ortiz abre con la presencia de un cuaderno de caligrafía, “un muestrario de tipografías: un alfabeto completo en mayúsculas y minúsculas por cada página, y en cada página un estilo distinto” (17). Un muestrario, como “el mueble de los cuadraditos” de Carrera, como el herbario de Aguirre. El lugar donde se despliega una serie que está relacionada en varios sentidos, también, con el pasado. Otra figuración del archivo a mirar/ leer; porque

si bien se usa el diminutivo para designarlo en ocasiones y su descripción habla de cierta precariedad (“No es gran cosa: más bien delgado, de papel amarillento y le faltan las tapas. Un cuadernillo alargado a lo ancho, del tamaño de un Patoruzito”), la primera oración que abre *Al pie de la letra* dice: “Hay un libro sobre el escritorio” (17). Más adelante sabremos que este cuaderno era de su tío Plinio, imprentero, artesano de la serigrafía, y que después de su muerte el que escribe lo toma del cuartito del fondo de la casa paterna,¹⁰ para hacer unos trabajos. Allí está entre papeles viejos y objetos abandonados.

La letra, en el libro de Mario Ortiz, envía primero a su propio pasado escolar y a otros abecedarios. La aparición de su maestra de primaria ya vieja vuelve a meterlo (junto con el cuadernillo) en el mundo de las tipografías, de las formas de las letras que serán, por momentos, pura materialidad, fascinación y descripción morfológica. La mirada presente se vuelve atenta sobre ciertos carteles, como el de PANADAERIA Y CONFITERIA LA PRIMAVERA; de allí a la infancia hay un paso tipográfico porque lo que evoca este registro desde el presente es una forma del pasado: DESAYUNO, MERIENDA, los nombres de las galletitas escritos en aquellos paquetes o los nombres inventados. Y también la madre cocinando, su juego de letras de plástico y los trazos del alfabeto en el mundo familiar, como las budineras que tienen la forma de la I y de la O.

Toda letra, leemos allí, “cualquier pedazo de diario, un cartel o un volante publicitario” (61), es equiparable a Piedra de la Rosetta. “Cada alfabeto encierra una historia que es preciso descifrar”. El desciframiento parte de la letra como objeto, “la vista, el oído y el tacto puestos en disposición de interrogar nos vuelven a cada uno Champollion” (61). El cuadernillo de caligrafía abre un enorme archivo, no sólo del pasado personal –mezclado con el presente– sino del pasado cultural de Europa, de América, de Argentina. La arquitectura, la pintura, los adelantos científicos, los procesos políticos y económicos

10 Ver *Al pie de la letra*: 59.

aparecen a partir de una exposición más o menos ordenada de las creaciones tipográficas, “las cuatro familias básicas”, gótica, romana, cursiva y sans serif, que “Orgullosas, forman como una especie de oligarquía o patriarcado que se distribuye el territorio de un país, la República de las Letras” (69) y también de sus modulaciones, la futura, la helvética, la casandra, los distintos tipos de times.

Quiero detenerme ahora en una sola escena de *Al pie de la letra*, que tiene que ver, justamente, con la serie de las sans serif, la letra “de palo seco” que “despojada de todo ornamento inútil, se convirtió en pura máquina de informar, cuya función es la transmisión rápida y eficaz del mensaje” (83): allí ingresan por ejemplo, el Monumento a la Bandera de Rosario: PROCURARÉ HACERME/ DIGNO DE LLAMARME/ HIJO DE LA PATRIA, transcribe o lee el poeta y dice que “Las humildes palabras del pobre Belgrano, transcriptas en sobrias letras de piedra sanserif, se descargan desde las alturas con la contundencia de un mandato bíblico, absolutamente lejanas de los seres humanos” (89); ingresa también *1984* de George Orwell, las palabras que el personaje principal miraba en el edificio de enfrente: “La Guerra es la Paz/ La libertad es la esclavitud/ La ignorancia es la fuerza” (90). Finalmente leemos: “Miro algunas fotos que pude encontrar en Internet. A la entrada de casi todos los campos de concentración de los nazis se erguía un cartel que proclamaba

ARBEIT MACHT FREI

Quedo pasmado. La consigna está escrita en sobrias letras de palo seco, sanserif. (...) *El trabajo los hará libres*. Eso es lo que le decían a los que habían sido arrancados de sus hogares para el exterminio. Imagino a uno cualquiera de ellos” (91).

Lo que sigue es, en principio, la imposibilidad de relato. Imaginarlo es transcribir algunos versos del Canto III del Infierno de Dante,

en la *Divina Comedia*. El relato es, en sí mismo, el de la fuga hacia el poema. El que entra a Auschwitz (también el que escribe, claro), imaginariamente piensa los versos: “Per me si va nella città dolente, / Per me si va ne l’ eterno dolore, / Per me si va ne la perduta gente// Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”¹¹ (92), e inmediatamente después la foto del cartel de entrada de Auschwitz. Allí vemos, constatamos, que se trata de letra sans serif, esa tipografía de “palo seco” que comenzó a usarse en la modernidad, diferente en extremo a la gótica (la tipografía del espíritu alemán, dice Ortiz) y a la romana; pero sobre todo a las “volutas vaporosas”, las “curvas y bucles sensuales” de las tipografías asociadas al Art Nouveau. La tipografía “adquirió los perfiles y la consistencia de la pieza de un motor” (82). Y, además, la misma letra, que la Bauhaus usó en su limpieza moderna, aquella que luego será percibida por los nazis como “potencial subversivo, en cuyos perfiles veían dibujarse escenas del mundo fabril con un proletariado que tomaba conciencia de sí y para sí” (87), será la letra del enemigo, del opresor, la letra de ingreso al campo de concentración. Toda una teoría tipográfica termina de armarse en este momento, frente al cartel de ingreso a Auschwitz. Pero luego, el que mira descubre que una de las letras del cartel está invertida. Hay una B cuya panza más delgada funciona como apoyo. Luego, un relato que repone la historia del herrero (uno de los prisioneros del campo) que fue obligado a hacer ese cartel y que decidió hipotéticamente (y aquí la imaginación hace su trabajo sobre la historia, incluso sobre la historia de la tipografía) soldar la letra al revés, romper la armonía del continuo, en un gesto de resistencia, de sublevación, “aprovechando un último instante de libertad”: “una sola letra invertida deviene en redentora de sus compañeras” (94). Didi-Huberman dice que hay situaciones en que las palabras deben archivarse para ser leídas en el futuro. Y recuerda la fragilidad del

11 Dice la traducción de Bartolomé Mitre (Buenos Aires, Centro Cultural ‘Latium’, 1922: 15): “Por mi se va, a la ciudad doliente;/ por mi se va, al eternal tormento; por mi se va, a la maldita gente/ (...) ¡Oh, los que entráis, dejad toda esperanza!”

archivo ante la destrucción casi total de los testimonios de los presos de los campos de concentración nazi. Dice, consignaron “los hechos, elaboraron listas, trazaron planos, describieron el proceso de exterminio”. Desde el presente, el que lee o ve una foto en internet mientras busca tipografías de carteles, entra por aquello del archivo que sobrevivió. No se trata de un documento de época, de su recuperación y reinscripción. Mario Ortiz hace esto constantemente en sus libros, sobre todo desde *El libro de las formas que se hundan* (2010); en *Tratado de fitolingüística* (2013) aparece el relato de la historia de gas del estado a partir del logo en un calefactor; en *Crítica de la imaginación pura* (2011) se introduce una serie “radial”, con el relato de la primera emisión argentina de radio, que puso al aire la ópera *Parsifal* de Wagner, y también con la historia de una radio de Bahía Blanca cerrada por la dictadura, y recuerdos de la voz del locutor y de allí se pasa a los cadáveres de los desaparecidos argentinos tirados al mar. Lo que media entre el relato y el poema en el que estos nuevos muertos aparecen es una verdadera rajadura o agujero temporal, pero sobre todo del tipo de espesor del lenguaje ya que desaparece el gesto de contar, del recolectar información y ordenarla aunque segmentada, de armar un continuo con la pauta de la historia y aparece el poema.¹² La vía de pasaje es, sobre todo, la ópera *Parsifal*, que genera una continuidad –el caballero que debe salvar los cuerpos– pero a la vez exhibe el vacío. Lo mismo sucede con el testimonio de Auschwitz en *Al pie de la letra*: llega intempestivamente por la ruptura de un continuo, por el desmonte de una letra en la palabra y su nuevo montaje, invertida.

12 Mario Ortiz. “un gusano/ penetra en el oído/ ondea/ vermicular/ entre los huesecillos/ del tímpano/ y genera música// y 4 locos siembran electrones en el mar/ donde flotan/ operadores de turno// por 3 horas la Edad Media/ fluye entre tubos de respiración// el caballero Parsifal cabalga sobre las olas/ salta/ por encima de los buques mercantes/ y se zambulle hasta el fondo del lecho marino/ donde están los cuerpos que los peces no se quisieron comer// uno por uno, los carga sobre la montura del caballo/ y los devuelve a la costa/ a la tierra// donde pertenecen”, “ESTUDIO N° 14 El motor 27- funciona a toda velocidad”, *Cuadernos de Lengua y Literatura VI. Crítica de la imaginación pura*: 39.

La letra (dada vuelta) abre una rasgadura temporal y abre el archivo como aquello que incumbe al sujeto; se trata de abrir aquello que nos mira en lo que miramos: “Me agacho para ver las letritas como si estuvieran alineadas en una cornisa/ (...) /lo que es ligeramente rosado asoma sobre el borde blanco./ Más acá, está el vacío/ Y debajo, yo./ Al pie de la letra./ La fascinación impide la mirada porque el ojo se ha convertido en el objeto mirado” (Ortiz, 2010: 28). Parece un cifrado de la teoría de Didi-Huberman y lo ineluctable de la mirada (cuando “ver es perder”, dice Didi-Huberman, 1997:17), un saber sobre la subjetividad del ojo y, podríamos decir nosotros, en este caso, un saber de la memoria. Es lo que hace posible, en la poesía de Ortiz, la recuperación como trayecto que va de la forma de una letra, de las tipografías, al genocidio, pero también a la redención. ¿Quién invierte la letra del archivo y así lo redime, poniendo de nuevo en circulación los sentidos? La respuesta podría ser el herrero de Auschwitz, pero también el que lee, el que escribe la memoria dejándose atravesar por los tiempos heterogéneos, impuros.

Si en “Agricultura de la zona tórrida” el archivo era una sintaxis oficial, fuerte, una cronología que se pensaba como intemporal pero surgía como necesidad de un pasado heroico; en el caso de *Tratado de las sensaciones* y *Al pie de la letra* parece haber un estallido del archivo, o una imposibilidad de reponer ordenadamente los elementos del mismo. En Carrera y en Mario Ortiz, pensando más que en la escritura del poema, en los modos de aparición de la memoria o el recuerdo, lo que prima es el montaje. La imagen que desmonta y abre el pasado para traerlo hasta el presente, como dice Didi-Huberman en relación a Benjamin. No hay linealidad y hay restancia, fuga permanente, rajaduras en la tela del tiempo. Por más que ambos vuelvan a la infancia, no se trata de un retorno al origen, o en todo caso, el origen es un “remolino”, como dice Didi-Huberman, una “especie de formación crítica” que restituye aquello que no está a la vista; es, entonces, sintomático (Didi-Huberman, 1997: 113). Hay, sin embargo, una diferencia cualitativa entre la poesía de Carrera y la de Ortiz,

porque mientras que en el primer caso la pérdida está siempre presente, en el segundo, el proceso de restitución es más continuo –Ortiz encuentra todos los vestigios materiales y los sigue– y existe, además, la posibilidad de redención del pasado.

Bibliografía

Aguirre, O. (2007). *Lengua natal*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Carrera, A. (2001) *Tratado de las sensaciones*. Valencia, Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. [(1997). 1992]. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. Traducción de Horacio Pons.

----- (2007). “El archivo arde”. En Didi-Huberman, Georges y Kurt Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*, Berlin. Kulturverlag Kadmos. p. 7-32 Traducción de Juan Ennis para la cátedra Filología Hispánica de la UNLP. Disponible en <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

----- 2006 [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes.

----- (2010). “Dispar(at)es ‘Leer lo nunca escrito’”. En *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, catálogo, (pp. 14-58). Madrid, MNCERS.

Garramuño, F. (2015) “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea”. En: *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (pp. 59-75). Buenos Aires, FCE.

Montaldo, G. (2010). “El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza

y cultura en Bello y Sarmiento”. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cuerpo-de-la-patria-espacio-naturaleza-y-cultura-en-bello-y-sarmiento/html/c943670c-bfa2-41d8-9f4c-d25803aaef54_3.html

Ortiz, M. (2010). *Cuadernos de lengua y literatura IV. El libro de las formas que se hunden*, Buenos Aires, Gog y Magog.

----- (2010). *Cuadernos de lengua y literatura V. Al pie de la letra*. Bahía Blanca: 17 grises.

----- (2011). *Cuadernos de lengua y literatura VI. Crítica de la imaginación pura*, Montevideo: La Propia Cartonera.

----- (2013). *Cuadernos de lengua y literatura VII. Tratado de fitolingüística. En Cuadernos de Lengua y Literatura. Volúmenes V, VI y VII*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Porrúa, Ana. (2006). “Prólogo. La cuenta de las sensaciones”. En Arturo Carrera. *Animaciones suspendidas* (antología) (pp. 11-3). Venezuela: El otro el mismo.

Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

II. DESAFUEROS

POR AMOR A LAS COSAS BRILLANTES:

Imágenes, reflejos, pantallas, y un nuevo paradigma verbal en las poéticas de Belleza y Felicidad

MARINA YUSZCZUK
U.N.S.

*Desde el 70 todo lo que pasa es irreal
dijo, un poco cansado porque venía de
una fiesta en la que habían bailado
mucho para despedir al mundo. ¹*

*Todo lo que hacen
ya fué hecho
ustedes son parte de un
experimento,
igualmente son muy capaces
y tenemos fe en ustedes. ²*

Belleza, felicidad: en principio, dos términos que designan cosas generalmente tenidas por buenas, por lo menos deseables, cuando no inofensivas. Pero es difícil, aunque no haya pasado tanto tiempo, recuperar hoy, en el 2013, las resonancias potencialmente irritantes que podían tener esas palabras levantadas como consigna y como

1 Pavón, Cecilia (sin fecha). *El festival de las lágrimas*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.

2 Laguna, Fernanda (1999). *Samanta*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad (los errores ortográficos y tipográficos están en el original).

nombre de una editorial, como declaración poética, inmediatamente después del menemismo y a la vuelta del 2000,³ cuando los poetas de los noventa (porque así se los llamaba, y porque con ellos vinieron a compartir el campo las poetas de Belleza y Felicidad) se preguntaban

3 Sobre Belleza y Felicidad y otros segmentos de la poesía y las artes plásticas de los noventa, se suscitaban debates en torno a la oposición arte político/arte banal, uno de cuyos ejemplos es la Mesa Redonda: Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo, realizada en el Malba el 12 de mayo de 2003 y en la que participaron Roberto Jacoby, Ana Longoni, Andrea Giunta y Magdalena Jitrik. Las ponencias que conformaron este encuentro pueden leerse en *Ramona. Revista de artes visuales.*, Buenos Aires, julio/agosto, 2003 (52-91). Disponible online en: <http://es.scribd.com/doc/48521316/ramona-33-Arte-Rosa-Light-Rosa-Luxemburgo>. Para otro ejemplo sobre las acusaciones de que fue objeto ByF, ver la nota de Daniel Molina “Belleza y Felicidad: festejo que terminó en velorio, Revista Ñ, Clarín, 1/2/2003. Allí Molina comenta cómo con motivo de celebrar su quinto aniversario se organizó una muestra en el local de ByF a la que se invitó al crítico Ernesto Montequin, quien en lugar de elogiar el proyecto y contra lo esperado, lo cuestionó con dureza. Reproducimos un fragmento de esta nota para ilustrar el tipo de críticas que recibió el proyecto ByF, en parte por algunas características que analizaremos a continuación como el infantilismo y la subjetividad, además del carácter de amateur con que se construyen las artistas (y que nosotros hemos llamado ingenuo), que aquí se valoran negativamente. Dice Molina: Montequin caracteriza “la estética ByF” como el reinado de la subjetividad. El artista ByF, sostiene, es: “un eterno principiante, obsesionado (y agobiado) por el espectáculo de su vida interior; es el amateur cuya sensibilidad desplazada o marginal y su heterodoxia estética bastan para calificarlo como artista a la vez que lo inhabilitan para triunfar entre los profesionales del arte”. Pero en verdad no son éstos los artistas que le interesa confrontar. Pero desperdicia lo mejor de su texto una tibia crítica al infantilismo cultivado por algunos de los artistas que menciona, al dispersarse en otros temas. Ese infantilismo, según Montequin, se caracteriza por producir obras en serie consistentes en pegar papel glacé sobre una cartulina, agregar una foto mejor si es del jardín de infantes y concluir estampando frases escritas en cursiva: “no me beses, tenés fríos los labios” o “me gusta tu café con leche”. Y se abstiene de profundizar su crítica al infantilismo porque el centro de su escrito se regodea en un lugar común que se ha puesto de moda entre varios artistas en el último año: que el llamado arte de los 90 es el gran enemigo cultural. Y lo sería porque esa “corriente” es “la expresión cultural del menemismo”. Montequin lo dice a su manera: “El apogeo de la sensibilidad sólo puede producirse con la bendición de un capitalismo cerril (como el que disfrutamos durante la década de 1990), y que las facilidades que éste le otorga no son sólo un recurso mendaz para desarticularla, sino que también acaban por convertirla en una forma del conformismo”.

En: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/01/u-00702.htm>

Por último, Cecilia Palmeiro lee esta concentración de ByF en la banalidad de las minucias cotidianas como un modo transgresor de “prescindencia frente a la cosa pública” que se impuso como parte de la “problemática vigente” (Bourdieu 1997: 361) del campo poético a fines de los noventa y principios del 2000 (Palmeiro 2011: 181).

por las relaciones posibles o imposibles entre poesía y política y estaban lejos de pensar en la belleza.⁴

El nombre Belleza y Felicidad designa en principio un local que existió en el barrio de Almagro entre 1999 y 2007; allí funcionaba una galería de arte y se vendían materiales para artistas plásticos, además de otros tipos de objetos, regalos y souvenirs. Este local también era la sede de la editorial Belleza y Felicidad, dedicada casi exclusivamente a la producción de plaquetas de poesía, y en el período sirvió para referirse por extensión a las creadoras del local, Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, y el peculiar estilo poético que rápidamente difundieron a través de plaquetas y performances.⁵ De hecho estas poetas (acompañadas de cerca por Gabriela Bejerman) fueron reconocidas

4 “Nada que ver con la belleza” fue, por ejemplo, la frase de Leónidas Lamborghini elegida por la redacción del *Diario de poesía* como título de una entrevista que le hizo Daniel García Helder al poeta, y versiones reformuladas de la misma premisa podrían rastrearse por ejemplo en el feísmo voluntario de la poesía de Alejandro Rubio y en las representaciones del conflicto social plasmadas en un lenguaje por demás crudo, en la poesía de Martín Gambarotta, Santiago Llach o Daniel Durand, por dar sólo algunos ejemplos. Ver García Helder, Daniel (1996). “Nada que ver con la belleza”. Entrevista a Leónidas Lamborghini. En “Dossier Lamborghini”, *Diario de poesía* N° 38, Invierno de 1996.

5 A continuación reproducimos un fragmento de una entrevista en la que Laguna misma describe las actividades realizadas en ByF, y el origen del nombre: “Realizamos encuentros de poesías (sic), muestras de arte, recitales de música; es un lugar de experimentación artística, vendemos libros de editoriales independientes, discos también independientes y obras de arte, materiales para artistas, pinturas, telas, etc. y también tenemos una editorial propia, llevamos más de veinticinco libros publicados. Se han realizado improvisaciones musicales con computadoras, fue un ciclo que se llamó “Juventud clandestina”^{*} y fue un encuentro entre artistas alemanes y argentinos. Realizamos desfiles de modas y espectáculos teatrales. Se realizan dos exposiciones por mes con artistas, algunos conocidos y otros que hacen su primera muestra. En este momento se exhibe “La Crista”, es una gran instalación hecha por un grupo de internas del penal de Ezeiza. Nos identificamos con lenguajes contemporáneos y con artistas que expresan su inquietud por los tiempos que nos toca vivir. P.C: ¿Y por qué el nombre?

E.L: Cuando comenzamos en 1999 éramos dos las que estábamos con este proyecto y se nos ocurrió “Belleza y felicidad” porque es en resumen lo que todo ser humano busca y desea y podían conseguirlo aquí adquiriendo las cosas que en ese entonces vendíamos.”

Revista *El Abasto*, n° 50, octubre 2003, http://www.revistaelabasto.com.ar/50_Belleza_y_Felicidad.htm

objetivamente como grupo literario, tal vez el único que verdaderamente fue percibido y pareció funcionar como tal en los noventa, si se entiende por tal “un instrumento de acumulación y de concentración del capital simbólico (con la adopción de un nombre, la elaboración de manifiestos y de programas y la instauración de ritos de agregación, como los encuentros regulares)” (Bourdieu 1997: 398). Aunque el adjetivo “literario” debería ampliarse, en este caso, ya que Fernanda Laguna proviene del campo de las artes plásticas y Gabriela Bejerman (que no formó parte de la gestión del espacio pero sí del círculo delimitado en los poemas, como veremos) incursionó también en las artes performáticas y la música electrónica.

Pero versiones de la belleza y la felicidad hay muchas y conviene especificar de qué tipo de emociones estamos hablando, qué clase de textos sustentaban una poética que parecía levantar el nombre de la editorial casi de modo programático. Escribe, por ejemplo, Fernanda Laguna, en su poema más citado por la crítica: “Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas.// Yo creo en su corazón./ Xuxa es hermosa.” (Laguna, *Poesías*).⁶ Frente a un texto como este, las preguntas tradicionales de la crítica literaria no la tienen fácil, y creo que ahí reside en parte la irritación que producen los objetos ByF: ¿quién dice “Xuxa es hermosa”? ¿Qué hay para leer ahí? Aunque hay todavía una pregunta previa, porque entregarse al ejercicio interpretativo implica tomarse un texto muy en serio y suponer que algo que tenga alguna relevancia puede desprenderse de la profundización de su sentido, del despliegue de sus modos de significar, o como quiera plantearse.

En este caso en cambio, el problema no es que Xuxa sea o no hermosa (de hecho lo es, y en ese sentido el texto no hace otra cosa que plantear una verdad por el lado de la redundancia) sino que alguien crea que semejante declaración, expresada en el lenguaje más directo posible, puede ser el contenido de un poema, y escriba un texto que

6 Laguna, Fernanda (2008). *Poesías*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, p. 15.

es el testimonio vivo de esa creencia. ¿Quién puede ser ese sujeto? En nuestra cultura, sólo de una adolescente o una niña puede esperarse semejante declaración, algo que una chica podría escribir en la carpeta escolar o en su diario íntimo, y de hecho el lenguaje repetitivo que sirve para desplegar la adoración a la figura televisiva remite al fanatismo por los ídolos de la cultura pop de los diarios adolescentes. Sólo que la autora del poema no es una adolescente, sino una artista: si se puede acordar con Kate Hamburger, para quien el yo del poema siempre se experimenta como un “yo” que le habla a un “tú” (Hamburger 1995: 182), lo que Laguna hace y no solamente en este texto es violentar cierto verosímil, nunca demasiado asumido, que es de la enunciación pero también puede llamarse realista, por el cual el “yo” que habla en el poema debe corresponderse con la persona biográfica del autor a menos que algún seudónimo o heterónimo indique lo contrario. Además, el texto sobre Xuxa también violenta el pacto de lectura moderno por el cual un artista es aquel que tiene una verdad, algo que decir que tenga cierta relevancia filosófica o humana, y que solamente puede decir por medio de una obra (Laddaga 2006: 7). Y lo violenta al tiempo que lo cumple a rajatabla, porque claro que hay una artista, y claro que hay una obra, y claro que esa artista tiene algo para decir: que Xuxa es hermosa.

A su vez, el modo de edición elegido por Belleza y Felicidad no hace más que reforzar la incertidumbre potencial de la lectura. Las plaquetas realizadas por Belleza y Felicidad entre 1999 y el 2000 son publicaciones de pocas páginas, editadas en fotocopias sobre papel o cartón, con ilustraciones cuyos autores generalmente no se consiguen.⁷ Muchas de las plaquetas presentan errores de tipeo y faltas ortográficas. El diseño es mínimo, y da toda la sensación de un objeto hecho de forma rápida y descuidada. La mayoría de los dibujos

7 En este sentido, las publicaciones de Belleza y Felicidad se diferencian de otras editoriales como Vox o Siesta, que muchas veces ilustraban sus libros con obras de artistas plásticos contemporáneos, pero explicitaban el nombre del artista en la primera página. El gesto supone, en este caso, reconocer la colaboración entre artistas de distintas disciplinas y constituir a su vez el libro en objeto de diseño.

están realizados a mano, con trazos desprolijos, o a veces con figuras muy simples hechas por computadora. Algunas plaquetas contienen un solo poema, aunque una parte menor consta de varios textos y constituye casi un pequeño libro. El uso ocasional de las cursivas en las tapas es también importante, porque por momentos la estética se acerca visualmente a la del cuaderno de un chico de primaria.⁸ Las plaquetas parecen estar hechas bajo el lema “Hacelo vos mismo”, y son voluntariamente descuidadas, lo que las acerca a esa consigna que proviene del movimiento punk. La prioridad está puesta en el hacer y en la circulación rápida y eficaz de los poemas, por eso el diseño está más cerca de los fanzines del mundo del rock que de los libros de poesía. En ByF, se trata de una clase de poesía que se escribe y se publica al mismo tiempo para ponerla a circular en el grupo de artistas y amigos, o artistas-amigos, que aparecen nombrados una y otra vez en los textos.

Todo esto modifica parcialmente el modo de concebir el discurso poético, que ya no puede pensarse sólo en relación al campo literario sino a los intercambios más amplios de una comunidad interdisciplinaria de artistas en la que el énfasis está puesto más en el “hacer” que en el producto final. Este rasgo se articula con la construcción de sí mismas como autoras-personajes que las poetas llevan a cabo en sus

8 Se trata de una estética que proviene de las artes plásticas, como puede verse en la presentación de una muestra realizada en el año 2009 en la que participó Fernanda Laguna. La selección de dibujos, pinturas, fotografías, videos, objetos e instalaciones presentes en la exposición pone de manifiesto la presencia de un catálogo de recursos formales propios de la escuela, que Ricardo Martín-Crosa define como una “retórica de la enseñanza primaria argentina”. Las obras ponen en escena un imaginario vinculado al repertorio escolar y también “una tendencia a la manualidad; un armar perfecto, ajustado y pulcro; el gusto por pegar, recortar, plegar, hacer collages; una obsesión por la repetición y el uso de iconografías relacionadas con lo infantil, los juegos para chicos, los libros de cuentos, los manuales de lecturas escolares, los mapas, las figuritas; un misterio poético, cierta ternura y belleza, una tensión entre el individualismo y el apiñarse, estar solo y en muchedumbre, todos modos característicos de la escuela.” Ver Martín-Crosa, Ricardo (2009), “Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura Argentina”. En Pacheco, Marcelo (comp.). *Escuelismo, Arte argentino de los noventa*. Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini.

textos. En este sentido el uso de seudónimos es relevante porque, si bien dentro del ámbito de circulación de los textos era conocida la correspondencia entre los seudónimos y los autores (Dalia Rossetti corresponde a Fernanda Laguna, y Lirio Violetsky a Gabriela Bejerman), el gesto remite explícitamente a una construcción ficcional que establece una distancia entre el autor y la voz que habla en los poemas, al mismo tiempo que las poetisas se refieren a sí mismas por sus nombres reales en los textos. ¿Se trata aquí de personajes literarios? Quizás, pero la abundancia de rasgos autobiográficos envueltos en su construcción –como la mención del propio local de Belleza y Felicidad, a novios y amigos, etc.–, da lugar, en todo caso, a un estatuto de indecibilidad entre personajes y autores similar al que se encuentra en los textos de Washington Cucurto, Dani Umpi, y otros poetas y narradores contemporáneos.

Otro rasgo que suma a la impresión de estar escribiendo por fuera de los límites de lo literario es el uso del lenguaje, porque como adelantamos, en ByF los poemas se arman como pastiche de estilos que incluye escrituras menores como el diario íntimo, las cartas y las formas del discurso sentimental de la cultura de masas, además de recursos caídos en desuso como las rimas y el pretérito perfecto, y de términos altamente estilizados que denotan el esfuerzo por “escribir correctamente”, mezclado con las faltas de ortografía que se conservan en la edición final, sobre todo en Laguna. En consonancia con esto, los textos publicados por Laguna, Pavón y Bejerman en este proyecto remiten en su mayoría a un mundo adolescente en el que un grupo de amigas cuentan sus aventuras, sobre todo sexuales y amorosas, y se dedican poemas unas a otras.⁹ Algunos textos de Fernanda

9 Esto no se da solamente en los textos de estas tres poetisas, que aquí trabajamos en particular, sino que es general en lo publicado por la editorial, en textos como los de Pablo Pérez, Mariano Blatt, y otros. Por otra parte, Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón en cambio presentan poéticas divergentes cuando publican en otras editoriales o en libros de poesía (y no plaquetas) más parecidos a la producción de los noventa que hemos analizado hasta aquí. Así, Bejerman por ejemplo procesa la escritura de Perlongher y de Marosa di Giorgio en un libro como *Crin*, donde el énfasis está puesto en la materialidad de la palabra en elaboraciones que detentan rasgos

Laguna contienen además una marca performativa, porque remiten a una escena de lectura frente a un público: “-¡Hola!/ Mi nombre es Samanta y/ he venido a este planeta/ a contarles un cuento” (*Samanta*); “Este es un cuento/ muy bonito y muy simple” (*Salvador Bahía, ella y yo*); “Les voy a contar una anécdota triste” (*Licor de café*).¹⁰ En estos casos, los poemas parecen estar concebidos para ser presentados ante una audiencia y muchas veces, como sugieren estos versos, toman la forma de un cuento infantil leído ante un grupo de niños.¹¹

Lo que surge de los aspectos mencionados es cierta construcción de poeta analfabeto, que escribe sin saber escribir, por fuera de la cultura literaria, y que adopta en este caso una modulación infantil que sustrae la poesía a las reglas de juego propias del campo (Bourdieu 1997: 361). El gesto puede pensarse a partir de lo que Bourdieu

del neobarroco: “Cuando me seduzco en las melodías del piano de mi voz planeo sobre lagos turquesas y arena volcánica y pareciera entonces que nunca volveré a devorar carne, suelto alas, pájaros y adolescentes llorosos, todos se zambullen en el cielo aéreo o en el cielo acuático, y yo floto convertida en un puñado de plumas que se dispersan en la inmensidad”. En Gabriela Bejerman (2001). *Crin*. Buenos Aires, Ediciones Belleza y Felicidad, p. 31. También hay poemas de este libro que tematizan el funcionamiento del sentido en relación a la escritura (“siento que viene el sentido/ como una ola/ apenas llega/ la marea baja/ no sé si queda alguno/ en mí/ sólo hay colores”, p. 18). Pero este tipo de escritura más autorreflexiva, impensable en Laguna como no sea bajo un gesto paródico o por lo menos ambiguo, ya estaba presente en algunos poemas de Bejerman publicados como plaquetas en ByF: “no hay más prosa que la sintaxis rítmica del verso” (*Judía*).

Sin embargo, en este caso optamos por trabajar únicamente la producción en plaquetas de ByF (con menciones ocasionales a otros libros) centrándonos en la figura de Fernanda Laguna puesto que su escritura y su construcción como poeta, en tanto constituyen la propuesta más radical de las nucleadas en ByF, condicionaron el modo en que el grupo fue percibido desde el exterior, como lo demuestran los artículos de prensa citados anteriormente donde se lo criticaba a partir de rasgos presentes sobre todo en la obra de Laguna.

10 En el caso de las plaquetas no especificaremos el número de página de la cita puesto que casi ninguna de estas publicaciones tiene páginas numeradas.

11 La voz de enunciación en los poemas de ByF puede ser alternativamente infantil o adolescente, sin que resulte posible fijar una “identidad”, puesto que se trata, como vimos en el capítulo anterior, de construcciones performativas que eluden la posibilidad de ser fijadas en una u otra categoría. En este sentido, se acercarán más bien a la noción de sujeto no-unitario y nómada propuesta en Rosi Braidotti (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.

llama una concepción ingenua de la poesía (aquella de las personas que desconocen las convenciones de escritura vigentes en el campo literario en un momento dado), que intentara adecuarse con esfuerzo a lo que se considera un discurso “bello”, y es significativo que al momento de publicar, que aquí coincidiría prácticamente con el de escribir, se mantengan ciertos rasgos como las faltas de ortografía que ponen en escena esta falta de capital cultural específico. De esta manera, la escritura remite menos al trabajo de un poeta que se concibe a sí mismo como tal, que a los ejercicios escolares y la práctica de registro del diario íntimo.

Efectivamente, muchos de los textos remedan el diario de una adolescente, por eso hay todo un campo semántico asociado a los sentimientos que se repite sin matices: “En casa tengo al osito-mono/ que me satisfacería bastante/ si no fuera tan parecido a un muñeco./ El amor se me revela de a pedacitos/ como un cristal facetado;/ un ojo, un brillo, una caricia, un cuerpo, un sonido,/ una sonrisa,/ etc.// Ay.../ El amor, el amor, el amor...” (*Poema IV*). Los gustos que manifiesta el “yo” que habla en los poemas, así como su modo de relacionarse con los amigos y con los productos culturales de su preferencia, se caracterizan asimismo por la ingenuidad: “¿cómo será Madonna?/ Será buena y simpática/ ¿existirá?/ A mi me gustan mis amigos/ que los puedo tocar,/ que me abrazan,/ me miran y yo siento/ su presencia en el corazón./ De Madonna me gusta “Like a virgen”/ “Open your Heart” y “Thief of hearts”/ y alguna de sus bailarinas” (*La señorita*). En consonancia con esto, en Fernanda Laguna, pero también en Bejerman y Pavón, la relación con las amigas toma la forma del enamoramiento.

Lo mismo puede decirse de las plaquetas de Cecilia Pavón. Una de ellas, sin ir más lejos, lleva por título *a fernanda* (por Laguna) y otra se llama *Gabriela, los hombres y yo* (por Bejerman). *El festival de las lágrimas*, *La euforia* y *Primer beso* son los títulos de otras publicaciones, que remiten una vez más a un mundo de emociones tan intensas como efímeras similar al de Laguna. Tanto el amor romántico y la

alegría –aunque sería más preciso hablar de euforia– como la tristeza y la angustia, se presentan “sin que (las obras) parezcan rendirse ante la emoción más que como un concepto abstracto”, según señala Marcos Livingstone a propósito de los cuadros pop de Roy Liechtenstein (1992: 19). *Gabriela, los hombres y yo*, por ejemplo, es un poema de Pavón dedicado a Bejerman en el que se cuentan las conversaciones telefónicas entre las amigas por la noche. El poema dice: “Sonrisas, sonrisas, sonrisas/ Gabriela, Gabriela, Gabriela/ ¿sos consciente?: la naturaleza ha nacido/ para mostrársete y nada más/ Creo que el amor es un sueño que tienen/ tus animales”. De nuevo, junto a un vocabulario acotado en el que se repiten términos como “sonrisa”, “naturaleza”, “amor” y “sueño”, que formarían parte de un diccionario degradado y prácticamente ausente en el resto de las poéticas de los noventa, aquí aparece puesta de relieve la importancia de una operación que atraviesa estos poemas: la de nombrar, no sólo a las amigas poetas sino al grupo más amplio de novios, amigos y conocidos.

Pero acá no se trata de la mención de los contemporáneos en tanto poetas a los que se lee, sino sencillamente en tanto amigos. Si bien nos encontramos frente a los intercambios simbólicos de una comunidad de artistas, las representaciones de dicho intercambio de poemas y dedicatorias que hacen estas poetas remiten más a la práctica común de enviarse cartas y tarjetas que realizan las adolescentes entre sí. Los poemas, por eso mismo, adoptan un carácter doble: son publicados y vendidos como literatura, pero a la vez hacen el gesto de ser cartas, páginas de diarios íntimos, pequeños cuentos para ser contados entre amigos (de ahí que estén plagados de guiños al interior del grupo). Desde esta perspectiva cobra sentido el diseño que, como dijimos, remite por momentos a la apariencia de los cuadernos escolares y las tarjetas que se regalan las adolescentes. Esta idea de la poesía como objeto de intercambio entre un grupo de amigas concuerda con las representaciones de un tipo de escritura no institucionalizada ni profesionalizada que estas poetas construyen en sus textos.

Como puede verse, la producción de ByF representa un cambio de paradigma en relación a los valores vigentes en el campo poético en todos sus aspectos: en primer lugar, porque la figura de poeta ingenuo supone el abandono de la vinculación entre poesía y crítica (unida a la reflexión sobre el lenguaje) que es consensuada por la mayoría de los poetas de los noventa, con especial énfasis en la zona representada por el *Diario de poesía*.¹² Pero también, porque aquí es posible leer un gesto de tabula rasa con respecto a la tradición que reside en el empleo de materiales degradados y desprestigiados, asociados fuertemente a lo infantil y adolescente, y a un culto de los sentimientos que proviene de sectores de la cultura de masas y de ningún modo de la tradición literaria. Por el contrario, hay en ByF cierta ideología de la inespecificidad que atañe por un lado al carácter multidisciplinario del proyecto y, en lo que tiene que ver con la escritura, al hecho de pasar de la poesía a la prosa o viceversa, no sólo en las plaquetas en general sino dentro de una misma plaqueta o texto. Esto, que puede encuadrarse en lo que Reinaldo Laddaga llama una cultura postdisciplinaria de las artes (Laddaga 2006: 19) implica también al lenguaje, que ya no se concibe como instrumento de comunicación o como objeto sobre el cual un poeta trabaja de modo peculiar, y ni siquiera como un elemento socialmente connotado.¹³

Por el contrario, aquí el lenguaje se asimila más que nunca a las superficies de los objetos de la cultura tecnificada, y puede ser motivo

12 No me refiero solamente a Daniel García Helder y Martín Prieto, que participaron en la redacción del *Diario* y a los que puede aplicarse fácilmente la figura de poetas-críticos, sino también a Fabián Casas, Alejandro Rubio, y a todos aquellos que por medio de reseñas o notas sumaron el ejercicio de la crítica al de la escritura poética, como Marcelo Díaz, Sergio Raimondi, Romina Freschi y Karina Macció por medio de *Plebella*, Anahí Mallol con su libro de ensayos *El poema y su doble*, y así sucesivamente. Podría decirse sin temor a equivocarse, que las únicas poetas que en el período no practicaron alguna modalidad de la crítica fueron las que estamos considerando.

13 Es por eso que una lectura más pertinente del proyecto Belleza y Felicidad, en la que me encuentro trabajando actualmente, debería incluir no sólo el análisis crítico de los textos sino los modos de presentación y circulación de los mismos, además de los otros tipos de intercambios entre la comunidad de artistas a los que dieron lugar la existencia del local y la editorial.

de fascinación para un sujeto pero en todo caso no mantiene ningún vínculo referencial con lo que otros poetas señalaban como “realidad” en sus textos. Es por eso que Pavón, al contar un cuento con un vocabulario que remite por momentos a los cuentos de hadas (como sugiere el uso del término “personas malvadas”) puede decir:

A la puerta, donde contábamos el dinero, venían personas
malvadas
que nos querían robar,
pero teníamos la plata escondida por todo el cuerpo,
Fernanda y yo,
los billetes eran nuestra segunda ropa
y nadie nunca nos quitaba nada.
Era como volar sobre el dinero,
poseer todo el dinero del universo
para repartirlo entre los pobres (*a fernanda*).

El texto pone en escena una fantasía, en la que términos como “los pobres” o “dinero” (en un uso por otra parte altamente artificial) ya no tienen correspondencias con un referente histórico y social sino que se convierten en pura superficie de un lenguaje que se lee como cita de discursos previos, ya sea el de los cuentos o las telenovelas.¹⁴ Así, a fuerza de repetición y de usar las palabras de una manera plana que las esencializa y las vuelve casi abstractas (“la tristeza”, “el amor”, “los pobres”) parecería alejárselas de la experiencia para convertirlas en puro significante vaciado de sentido, una operación que encuentra su figura en el momen-

14 De hecho en los noventa “los pobres” es “el negro”, como lo atestigua la lectura de Martín Gambarotta y Santiago Llach, que de este modo sitúan la marginalidad en una época y su lenguaje propio. Ver Gambarotta, Martín (1995). *Punctum*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, y Llach, Santiago (1998). *La raza*. Buenos Aires, Siesta.

to en que las emociones y las palabras mismas se convierten en ondas, imágenes, pantallas.

Porque tanto la imaginación como las emociones adoptan formas tecnológicas en Laguna, que en *La señorita* sueña con organizar una revolución pero se pregunta, “Revolución ¿de qué?”, y acto seguido se imagina esta utopía difusa, desprovista de contenido (y por supuesto de toda connotación histórica) y en clave tecnificada: “Sí una revolución.../ Siento la presencia del deseo del amor/ y me entrego como en un video”. Más adelante en el mismo poema, lo que se pone en escena es la versión tecnificada también –pero no sofisticada, sino al contrario– de las emociones y hasta de la propia idea de “alma”:

La música es mi amiga
porque sus ondas
llegan a mi corazón
(...)/
Las ondas existen
como la onda del amor
y es por eso que no puedo evitar
enamorarme
porque las ondas del amor son
como las de la música
y en el corazón no hay ninguna tapa
para evitar que entren.
¡Lo he descubierto!
Por eso me enamoro.
En el mundo todo son ondas
y somos cuerpos de ondas
porque si hablo con Cecilia por teléfono
llego hasta allí

a través del cable
y cuando me muera
seré otro tipo de onda.

Una onda negra.

FERNANDA LAGUNA,
La señorita

En este caso lo que se imagina es la desmaterialización de los cuerpos, y hasta el “yo” se asimila a las ondas eléctricas en su versión más simple y cotidiana, más banal (las ondas del teléfono).

En *Poema IV*, también de Laguna, la que habla dice que está enamorada de una foto: “Yo sé muy bien que esa foto no tiene vida/ (...) Pero en realidad/ creo que amo la foto en general./ Amo el papel brillante,/ esa suavidad rozando mis labios./ En la intimidad de la noche/ la ilumino con una vela/ y siento al verla vibraciones muy especiales”. El amor, en este caso, no reclama como objeto algo “vivo”, como dice el propio texto, sino que se concentra en los brillos de la foto impresa, en la textura del papel, que se presenta incluso como objeto erótico, y no en la imagen que contiene el soporte. Dicho de otro modo, la foto no se percibe como representación sino como objeto real, y es eso lo que se ama. En *Amigas*, un cuento sobre cuatro mariposas que viven “En un jardín muy lindo”, aparece una computadora en medio de ese jardín nada natural: “y era mentira/ que necesitaba electricidad/ y que dependía del hombre./ Ella era libre/ porque lo deseaba/ y la tierra era su alimento/ agua y abono”. También se dice que las mariposas “se reflejaban/ en la pantalla/ y ponían videos de Madonna”. En la pantalla de ese objeto tecnológico aberrante que tiene comportamiento vegetal se fusionan las mariposas con la figura del ícono pop, y esta imagen puede valer como figura del poema y de su operación con el lenguaje. En este caso, la palabra “mariposa” que deviene reflejo (no de la realidad, puesto que estos usos están lejos de la mimesis)

como continuidad de la superficie verbal en la superficie brillante y tecnificada del monitor de una computadora. Al mismo tiempo que usan el lenguaje de modo no representativo, los poemas ponen en escena una fascinación por el objeto técnicamente reproducible y por las imágenes que adopta incluso matices religiosos, y que se suma a la fascinación por las propias emociones.

Fredric Jameson se refiere a esta experiencia de los sujetos en relación a la tecnología como un nuevo “sublime tecnológico”, donde la exaltación que en otros tiempos se daba frente a “lo otro” (es decir, lo irrepresentable) encarnado por la naturaleza, la divinidad o la propia tecnología de las máquinas de producción se desplaza ahora hacia las máquinas de reproducción, es decir, las computadoras y la televisión, que constituyen la parte experimentable de una red más amplia de poder y control imposible de imaginar (Jameson 1991, 79-86). Por eso los textos de ByF, aunque podrían tildarse de “irreales” sin más, ponen en escena una nueva experiencia del sujeto en relación a la tecnología, que fusiona incluso las imágenes técnicamente reproducibles con las imágenes mentales. En efecto, en *Los celos no ayudan, la culpa tampoco (Autoayuda)* el brillo de las imágenes aparece asociado a la creencia: “Yo deseo ser feliz/ (...) Y al acostarme/ soñar imágenes preciosas/ con mucho brillo/ y desear creer en ellas”. Esta serie de sentido que se arma entre imágenes, felicidad y creencia habilita la idea de que hay un nuevo tipo de sublimidad e incluso de sacralidad en las imágenes – las mentales pero también las imágenes tecnificadas, que en ocasiones pueden ser intercambiables, así como en este poema el sueño adopta el carácter brillante que antes se atribuía a la foto.

En *César Aira y Cecilia Pavón*, Laguna describe un “momento de iluminación” en el subte –de nuevo, como en el caso del teléfono, una experiencia cotidiana que remite a la vida en una gran ciudad–. Se trata de un instante de “realidad extrema” que se describe en estos términos: “La situación en el subte/ ese momento de iluminación/ donde la inspiración/ o la realidad extrema/ se mete dentro de los pulmones/ y de allí va a la sangre.” En este caso, la realidad extre-

ma y la irrealidad se confunden totalmente, especialmente porque la “iluminación” puede referirse tanto a un instante de lucidez mental o espiritual como a las luces artificiales del transporte público. Por eso la fusión entre espiritualidad y técnica, que produce un momento alucinatorio propio de la experiencia cotidiana de viajar en una metrópolis, es total. El poema sigue hablando de este estado, al que denomina “trance” y que hace decir al sujeto: “Adoro a todos,/ amo a todos,/ no me importa nada”.

Fredric Jameson se refiere a este tipo de estados cuando describe el punto de indecidibilidad entre realidad y fantasía que implica la “ruptura de la cadena signifiante” (término del que se vale el autor para describir las obras posmodernas).¹⁵ Esta ruptura deja librado al sujeto a “una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo”. Además, esto va acompañado de sensaciones de irrealidad: “inmensidad sin límites, luz brillante, y la lisura y el lustre de las cosas materiales” (Jameson 1991: 64, 65), que se aplican perfectamente al poema de Laguna que acabamos de citar. Sin afirmar de ningún modo que las poéticas analizadas deban pensarse a partir de la categoría de “posmodernidad”,¹⁶ lo cierto es que lo descrito por Jameson coincide con las sensaciones que ponen en escena los poemas de ByF. Porque aquí hay un presente intensificado que, según Jameson, puede producir angustia y sensación de pérdida de reali-

15 De hecho, Jameson toma esta noción de la descripción lacaniana de la esquizofrenia, pero en este caso no haremos alusión a este término por las connotaciones de normalidad/patología que supone.

16 El término “posmodernidad” con el que Jameson intenta vincular un estado de la cultura con la situación del capitalismo avanzado en las grandes metrópolis nos parece poco apropiado para pensar las poéticas de ByF, si bien coinciden en muchos rasgos con lo descrito por este autor, puesto que se trata de un fenómeno cultural de una ciudad donde ciertos rasgos que podrían pensarse como posmodernos (sobre todo después de la implementación de las políticas neoliberales de la década del noventa) coexisten en un entramado particular con modos de hacer y condiciones culturales propias de los países no globalizados –no debe olvidarse, además, que las poéticas que aquí abordamos surgen en torno al derrumbe de la era neoliberal que supuso la crisis del 2001.

dad, pero también “puede imaginarse en términos positivos como la prominente intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia” (Jameson, 1991: 66). En los poemas de ByE, éste es precisamente el signo que adopta la experiencia del puro presente, experiencia que a su vez aparece ligada a la vida en la gran ciudad y a la interacción del sujeto con la tecnología.

Así, la “realidad” se menciona y redefine de modo recurrente en los poemas de Laguna y Pavón, que pueden tanto decir “la bella realidad” (Fernanda Laguna, *Salvador Bahía, ella y yo*, donde también se dice que es la Virgen quien hace a la que escribe “enamorar me,/ entregarme,/ escribir y ver/ la bella realidad”) como afirmar que semejante cosa no existe más. Tal es el caso en *El festival de las lágrimas*, un poema de Pavón en el que se imagina el fin del mundo con una mezcla de miedo y euforia:

Cuando estaba tan emocionada a la
tarde por la venida del fin del mundo
no sabía si era miedo o excitación.
El miedo tenía que ver con agonizar, la
excitación con ver el cielo encendido.
Ver fuego en el cielo y sentir la fuerza
de miles de siglos detenerse por un
solo instante en un solo lugar.
El lugar tenía como nombre “Fin” y
también se llamaba “Yo”.
A las cuatro de la mañana me despertó
el teléfono, era Gary que decía que el
mundo ya se había terminado hacía
dos décadas.
Desde el 70 todo lo que pasa es irreal

dijo, un poco cansado porque venía de una fiesta en la que habían bailado mucho para despedir al mundo.

CECILIA PAVÓN,
El festival de las lágrimas

Aquí, el fin del mundo –y del tiempo– coincide con el fin del “Yo” (prefigurado en el grupo de amigas que intercambian poemas y que se nombran en ellos al punto de volverse casi intercambiables), ese “Yo” con mayúsculas que ha sido siempre el centro del discurso poético moderno como lugar de enunciación que organiza la subjetividad. La pérdida del yo como límite, temido y a la vez deseado, se hace presente también en las preguntas de Pavón en otro poema: “llegará la locura alguna vez? la convulsión? la epilepsia?” (Cecilia Pavón, *a fernanda*).

Lo que se lee en los poemas de Laguna y Pavón publicados en el marco del proyecto ByF es la fascinación con el brillo de las imágenes que alcanza también al modo de experimentar el lenguaje como superficie. Ellas conforman una nueva realidad desrealizada que tal vez no sea otra cosa que el lenguaje convertido en imágenes planas, que brillan pero nada reflejan. Por eso las emociones y las mismas palabras que las nombran, que también son objeto de adoración, se convierten a su vez en imágenes, reflejos en una pantalla o en la superficie de una foto, al punto de que en *Amigas*, el poema de Laguna antes citado, se dice que “Las pantallas/ también saben dar/ y recibir amor”. De más está decir que, así como el lenguaje pierde su especificidad como material privilegiado de la literatura moderna y objeto de reflexión y trabajo permanentes, en ByF la fusión entre literatura y cultura de masas tecnificada es total.

Esta serie de modificaciones tienen su correlato, por supuesto, en la temporalidad que se deriva de estos textos. El modo de experimentar el tiempo cambia porque, como señalaba Jameson, la ruptura

de la cadena significativa supone que el sujeto se fragmenta y queda librado a “una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo”. Bajo esta condición, no hay posibilidad de construir una vinculación entre pasado, presente y futuro que unifique al sujeto y por lo tanto de continuidad a su experiencia. Así, en un poema de Cecilia Pavón, leemos:

El pasado no es doloroso, el pasado es lindo
cuando voy en el colectivo, ex novio, qué lindo es recordarte
siento que navego por el mar de autos y que mis percepciones son
ligeras
Si el amor es lo único que puede darle contenido a la vida,
qué lindo es haber vivido y ahora estar liberada (...).¹⁷

Si el texto puede plantear un pasado sin dolor y desprovisto de conflicto, y hasta “lindo” (es decir, sin heterogeneidad y sin matices), es porque lo que surge aquí no es una memoria que presentifique una experiencia vivida, sino que se trata más bien de un recuerdo en alguna medida despersonalizado. De ahí que el poema contraste el “haber vivido” con el “ahora estar liberada”, como si nada hubiera quedado del pasado más que un recuerdo tan ligero y en alguna medida ajeno como las percepciones de la ciudad a las que se alude.

Esta desconexión entre pasado y presente en la mente del sujeto de hecho anula la posibilidad de que exista la historia, y este dato está estrechamente vinculado con el juicio sobre la realidad que se plantea en el poema de Pavón ya citado, *El festival de las lágrimas*: “Desde el 70 todo lo que pasa es irreal/ dijo, un poco cansado porque venía de/ una fiesta en la que habían bailado/ mucho para despedir al mundo” (aunque este comentario sobre el fin de la realidad, que constituye

17 Pavón, Cecilia (2001). *¿Existe el amor a los animales?* Buenos Aires: Siesta, 39.

casi una reflexión teórica, está puesto en boca de otro personaje llamado Gary, mientras que la que enuncia el poema dice “No sé, le respondí, yo nací en el 73 no/ he vivido tanto tiempo”). En *Samanta* de Fernanda Laguna se presenta una variante de esta idea que adopta la forma del *déjà vu*: “Todo lo que hacen/ ya fue hecho/ ustedes son parte de un/ experimento,/ igualmente son muy capaces/ y tenemos fe en ustedes”. Para Paolo Virno, el *déjà vu* se define como una repetición puramente ilusoria, aparente: se cree haber vivido algo que en cambio está sucediendo por primera vez (Virno 2003: 15). Según el autor, este es un estado de ánimo extendido que caracteriza las formas de la vida contemporánea, ligado al tema filosófico del fin o la detención de la historia (que puede leerse en la afirmación de que “Desde el 70 todo lo que pasa es irreal” del texto de Pavón), y en este caso podemos ligarlo con el carácter ilusorio de la “realidad” que se construye en los poemas.

En esta forma de experiencia prevalece la impresión de que el futuro está cerrado (Virno 2003: 17), y esto se relaciona con la presencia recurrente del motivo del fin del mundo (vinculado en ocasiones con el motivo de la fiesta como, de nuevo, en *El festival de las lágrimas* de Cecilia Pavón) en los textos de ByF y en publicaciones posteriores de las mismas autoras. Así, en la novela *Presente perfecto* de Gabriela Bejerman, el relato se refiere a una fiesta en la casa de una baronesa. En un cuarto significativamente poblado de pantallas, la baronesa monitorea su propia fiesta por televisor, y está preocupada porque el fin de la fiesta será también el fin del mundo (Bejerman 2004: 40).¹⁸ En un momento este mismo personaje, aburrido de la fiesta, quisiera poner la mente en blanco (volver a “la pantalla blanca”, dice en realidad el texto) para que las imágenes de la fiesta la impresionen y en-

18 Es interesante observar, como variante de esta idea, que un relato de Fernanda Laguna publicado bajo el seudónimo de Dalia Rosetti donde se cuentan las desventuras de una chica neurótica e insegura que se siente fracasada, siempre en clave cómica, termina con el suicidio de la protagonista, que en el momento de morir se siente feliz y satisfecha. Ver Rosetti, Dalia (2005). *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva, 44.

canten por primera vez (Bejerman, 2004: 44). Ese adelgazamiento del tiempo tiene como consecuencia que el deseo de una vuelta al origen coincida con la experiencia del fin del mundo como una inminencia que asedia de modo recurrente, por más que al final de esta novela breve, que tiene lugar a la mañana siguiente de esa noche de fiesta, los invitados que quedaron desayunen juntos y se diga que “creaban el ambiente perfecto para presentir que todo puede siempre continuar” (Bejerman, 2004: 76).

Lo que ponen en escena estos textos es una experiencia del tiempo constituida por “puros presentes”, para decirlo en términos de Jameson, o de un tiempo fragmentado, de bloques de sensaciones y estados autónomos que apenas guardan conexión entre sí. Esta percepción del tiempo se vincula con lo planteado por Virno, para quien el *déjà vu*, como fenómeno propio de la sociedad del espectáculo caracterizada por una inclinación a “mirarse vivir” (Virno, 2003: 63, 64), hace percibir el presente como repetición ilusoria de un pasado que nunca existió. Por todo esto, ByF representa para los noventa una salida de la poesía tal como se la concebía hasta el momento, y hasta de la literatura (sin pasado no hay literatura, porque no hay tradición). Después cambió la década y todo cambió, como lo muestra esa especie de extremo del arco que hemos recorrido señalado por la publicación de los poemas reunidos de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón (Laguna 2012; Pavón 2012), en ambos casos por Mansalva, y especialmente porque, aunque una coma o una “h” de más o de menos pueden parecer una nimiedad, en esta nueva edición más durable de los poemas de Laguna las faltas de ortografía que aparecían en las plaquetas fueron corregidas. Y quizás esas correcciones estén marcando el fin de una era, o más apropiadamente, un momento en el que se sustrajo la poesía a la literatura como institución, para tratarla en cambio como parte de un conjunto de prácticas constituidas a partir de apropiaciones siempre fragmentarias de la cultura de masas como un todo, efectuadas por consumidores-productores que

desjerarquizaron el lugar de privilegio otorgado por otros poetas de los noventa a la literatura.

Bibliografía

AA.VV. (2003). "Arte rosa Light/ Rosa Luxemburgo". En *Ramona. Revista de artes visuales*. Buenos Aires. Julio/agosto. 2003, 52-91.

Disponible online en: <http://es.scribd.com/doc/48521316/ramona-33-Arte-Rosa-Light-Rosa-Luxemburgo>.

Bejerman, G. (2001). *Crin*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (2004). *Presente perfecto*. Buenos Aires. Interzona.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.

Gambarotta, M. (1995). *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

García Helder, D. (1996). *Nada que ver con la belleza*. Entrevista a Leónidas Lamborghini. En "Dossier Lamborghini". *Diario de poesía* Nº 38. Invierno de 1996.

Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Laguna, F. (1999). *Samanta*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (1999). *Amigas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (1999). *Salvador Bahía, ella y yo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (1999). *Licor de café*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (1999). *La señorita*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (1999). *César Aira y Cecilia Pavón*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (2000). *Poema IV*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (2008). *Poesías*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- (2012). *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
- Livingstone, M. (1992). *Una tecnicultura gloriosa*. En Arte pop. Muestra del Museo Nacional Reina Sofía. Madrid: Electra.
- Llach, S. (1998). *La raza*. Buenos Aires: Siesta.

Molina, D. (2003). *Belleza y felicidad: festejo que terminó en velorio*. En *Revista Ñ*, Clarín, 1/2/2003. En: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/01/u-00702.htm>

Pacheco, M. (2009). *Escuelismo, Arte argentino de los noventa*. Buenos Aires: Malba-Fundación Constantini.

Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.

Pavón, C. (sin fecha). *El festival de las lágrimas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (sin fecha). *Gabriela, los hombres y yo*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (1999). *La euforia*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (2000). *a fernanda*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (2000). *Primer beso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

----- (2001). *¿Existe el amor a los animales?* Buenos Aires: Siesta.

----- (2012). *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva.

Rosetti, D. (seud. Fernanda Laguna) (2005). *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva.

Villamayor, J. (2003). *Entrevista a Fernanda Laguna*. Revista *El Abasto*. N° 50. Octubre 2003. Disponible en: http://www.revistaelabasto.com.ar/50_Belleza_y_Felicidad.htm

Virno, P. (2003). *El recuerdo del presente*. Buenos Aires: Paidós.

CLOWN, TRAVESTISMO Y POESÍA.

Para una “biografía pulverizada” de Batato Barea

IRINA GARBATZKY
U.N.R / CONICET

¿Qué relación entre performance y poesía pudo desprenderse de las declamaciones poéticas de Batato Barea? ¿Qué tradiciones se activaban y qué zonas delimitaron? ¿Cuál fue su punto de teatralidad, entre la poesía, la puesta en voz y el travestismo? ¿De qué cuerpo se habla cuando se hace referencia al *under* de los ochenta? En el presente ensayo intento trazar algunas respuestas, a través de la forma de viñetas, como aquella “biografía pulverizada” que apuntaba Severo Sarduy para pensar la historia de vida escrita en el cuerpo. La superposición de los nombres “clown-travesti-literario”, para Batato (Walter) Barea, señala, en el marco de la recuperación de la democracia en Argentina hacia comienzos de 1980 y del circuito *paracultural* de Buenos Aires, menos un encuentro entre sexualidad y política o entre sexualidad y poesía que un *diagrama* entre teatralidad, política (sexual) y poesía; una escenificación del cuerpo y de la voz que hacía retornar al espectro declamador de comienzos de siglo como metáfora de una autoridad que se buscaba destituir.

El clown travesti

Walter Barea supo tempranamente de las posibilidades que otorgaba el procedimiento del renombrarse. Aunque surgido como el nombre de “su” clown, en un momento específico del aprendizaje de la técnica de Jacques Lecoq que enseñaba Cristina Moreira, “Ba-

tato” fue el apodo performativo tanto de la *loca* como del payaso. De hecho, una serie de seudónimos prolifera antes de fijarse en “Batato”. Así, primero está Billy Boedo, el nombre que llevaba en *Los peinados Yoli*, y ocasionalmente, Batato será alternado por Sandra Opaco. “Clown-travesti es como me defino, si es que hay que dar idea de algo” mencionaba hacia 1989 en las gacetillas de prensa, cuando su trabajo lo llevó del grupo “El Clú del clown” hacia las performances en discotecas.¹

De hecho, en la biografía de Batato, el fracaso es recursivamente estructurante. El fracaso del alumno (Walter dejó la secundaria cuando le faltaba una materia), el fracaso del reclutado al servicio militar (“hacía de tontín, con ese papel de tonto, me salvaba de todo” [Punk 1991]) y el propio fracaso como actor (en tanto no era un gran intérprete de personajes de ficción). El fracaso, que le permitió la concreción de su estilo como libre de sujeciones normativas, y que resultó una vía que permitió el cuerpo como parodia, ciertamente podría ser pensado, de acuerdo con Butler (2002), como uno de esos casos en los que el travestismo como imitación del género en lugar de alivianar la norma heterosexual, la pone en tensión, develando los propios mecanismos imitativos.

No obstante, su efecto irreverente sería imposible de pensar solamente a partir de la lógica del género. Es necesario observarlo al mismo tiempo a través de la poética del clown. En principio, porque hay un engarce entre su gestualidad y la “máscara neutra” del clown, que Batato confrontaba con el cuerpo hiperbólico. Como los cuerpos barrocos de Giancarlo Marmori, donde la esencialidad de lo accesorio trascendía la función del recubrimiento, en *El cuerpo poético* (2001), el libro donde relata la pedagogía de la técnica del clown, Jacques Lecoq comenta que aunque al principio se utilicen verdaderas máscaras de cuero blanco, éstas debían abandonarse después de algunos ensayos, porque el objetivo no era tanto ocultar el rostro como lograr

¹ Gacetilla de prensa reproducida en el Dubatti (1995: 100). Más tarde agregó “literario” en su tarjeta de presentación.

la distensión total del mismo, la incorporación de la máscara como estado de no conflictividad e inocencia. Dice Lecoq: “Se entra en la máscara neutra como se entra en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje, sino un *ser genérico neutro*. Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Inversamente, la máscara neutra permanece en el estado de equilibrio, de economía de movimientos” (2001: 51). Para Lecoq, entonces, el cuerpo opera de forma escindida. A la neutralidad del rostro se le contrapone un cuerpo desequilibrado y detallado, cuyo trabajo descubre y enfatiza las torpezas, lo cotidiano como inusual.

De esta configuración corporal clownesca se desprendió el núcleo productivo de las performances de poesía de Batato, las cuales, antes de estar volcadas estrictamente al teatro o al travestismo, suponían ese espacio ambiguo de cita, confrontación y parodia entre las palabras, neutralizadas por la máscara, y la gestualidad desorbitada del cuerpo.

La consagración de lo obvio

*Diario de poesía, cada vez mejor y mejor. Los felicito de alma.
Me parece que un trabajo sobre Alejandra Pizarnik falta,
y poemas de Fernando Noy y Marosa di Giorgio. Si de eso necesitan
algo, les mando mi teléfono.
Gracias. Batato.*

*DIARIO DE POESÍA,
Primavera de 1989, p. 30
sección “El correo”*

Si provoca ternura el ofrecimiento de Batato a los directores del *Diario* para conseguir los libros de Pizarnik, queda más o menos claro que posiblemente el destinatario de esa nota sea otro, más allá de los directores de la revista. No se trata de tergiversar la intención del

mensaje sino de entrever en ese ofrecimiento una forma particular de circulación de la literatura, en la cual la fotocopia de *Clavel y tenebrario* de Marosa Di Giorgio pasaba de mano en mano, o en la que una salida nocturna podía incluir un recital de poesía. Como si en aquella nota hubiera escrito: “Para quien le interese lo que aquí falta, le doy mi teléfono, venga al Rojas”, siguiendo una de las tantas estrategias de difusión del trío de *Las coperas*. “Klaudia con K dice a María Elena Walsh, Lizzie dice a Enrique Chame, todos dicen a Néstor Perlongher, Marguerite Yourcenar”, aparece escrito, de manera dispersa, en el programa de mano de *La desesperación de Sandra Opaco*, un “espectacular recital en base a textos de: Pizarnik, Perlongher, Laiseca, Gumier Maier, Walsh, Rimbaud, Chamenoy, Thénon, Bache, Andrés, Ritzos, Marichiko y Yourcenar”, tal cual detallaba el afiche del Rojas.

Para Jorge Dubatti (1995) las puestas escénicas de Batato se inscribían en una renovación del teatro argentino y, formalmente, se alejaban tanto de la vanguardia como del teatro de corte realista, abocado a la memoria y a los problemas sociales. El tipo de interrelación generado en el teatro posdictatorial era el de la multiplicidad, la atomización y la coexistencia de microelementos diversos, dentro de las mismas poéticas y entre sí. El concepto que el crítico utiliza es el de “pastiche”, en el sentido al que se refiere Linda Hutcheon (1991), al recuperar los aportes de Frederic Jameson sobre lo posmoderno. Lejos de oponerme a los aportes de Dubatti, insoslayables para pensar el teatro argentino de la posdictadura, me gustaría llevar el enfoque sobre Batato Barea hacia la poética señalada a partir de sus repertorios y sus dinámicas de circulación.

En una entrevista realizada a Fernando Noy, frente a la pregunta sobre si era innovador leer poesías en discotecas, advirtió:

Era una innovación previsible. Es el fin no de la utopía pero sí del obvio sueño, porque los poetas institucionalizados por gruperos, ya ellos pagaban sus ediciones, todo bien, no necesitaban hacer nada más que seguir creyéndose. Pero nosotros necesitábamos *difundir* no sólo nuestra poesía sino a Alejandra [Pizarnik], que estaba olvidada en ese momento, y había muerto, la llegada de Marosa [Di Giorgio], de Adelia Prado y bueno ¿qué otro mecanismo hay? Nosotros hicimos la *consagración de lo obvio*. Porque al fin y al cabo es eso. Éramos jóvenes, teníamos energía, podíamos robar queso, hacíamos una fiesta y de cien libros vendíamos noventa. Pagábamos la edición. *Es el espíritu del anti-marketing*, pero también *de una obviedad*, al fin y al cabo, no hicimos algo tan excepcional. Hicimos lo que los demás hacen pagando. Nosotros encarnamos una desobediencia hermosa que fue *no sentirnos marginados por el sistema* armando nuestro propio sol, nuestra propia estrella, nuestro propio universo.² [El énfasis es mío]

Sin la voluntad de transportar al plano de la teoría un testimonio personal, esta caracterización del mentado *underground* porteño en términos de una “consagración de lo obvio”, resulta merecedora de interés. En primera instancia porque lo obvio, según se dice, es la producción y difusión de la literatura dentro de un mercado paralelo: “hicimos lo que los demás hacen pagando”, se trató de una “desobediencia hermosa” al sistema. El punto de partida, entonces, no fue ni una búsqueda afectiva, ni conceptual, ni revolucionaria, sino una búsqueda comercial: generar una forma de circulación de produc-

2 Entrevista tomada en Octubre de 2009. Ver Garbatzky (2012).

ciones que no ingresaban en las revistas de literatura, ni en los movimientos poéticos emergentes.

Descartar la peripetia que puede imaginarse a la distancia respecto de la innovación de leer poesía en discotecas resulta, además, una intervención del entrevistado respecto de las reducciones del periodismo cultural sobre “el under”. Debido a esto, la “consagración de lo obvio” tiene más connotaciones, si se tiene en cuenta que consagrar lo profano (lo guarango, lo ordinario, lo banal, lo abyecto) resultaba el procedimiento medular de las performances de Batato. Y en este sentido, su objetivo se desplazaba del hecho de popularizar a poetas que ya no se leían o que no eran conocidos, para elaborar una agrupación de textos poéticos que proponían una determinada experiencia de la sexualidad y sobre todo de la autoridad. Lo llamativo es que si bien aparecen en su lista algunos poetas contemporáneos (especialmente compañeros del teatro, como Noy o Urdapilleta), las performances poéticas de Batato realizaron una operación de lectura de las poetas femeninas modernistas (Juana de Ibarborou, Alfonsina Storni) y otras más cercanas, como Marosa di Giorgio o Alejandra Pizarnik; y su lectura, de manera general, se formuló de manera amplia, dentro de las coordenadas de lo *camp* y de lo kitsch.

En el relato de Noy, además, “la consagración de lo obvio” recurre a la idea de que los modos de vinculación del under no habían comenzado en los ochenta, sino mucho antes, en un período anterior a la dictadura militar. Batato, Urdapilleta, Noy, y el circuito de producciones paraculturales, activaban una pulsión que los precedía, actuando a partir de las esquivas del hippismo de finales de los sesenta y los setenta. Una generación que quedó ausente de la historia literaria y de la historia política; descartada de la alta cultura y efímera, sostenida en torno a experiencias corporales, sexuales y lisérgicas. Los paraculturales establecían un puente entre la experimentación y la militancia de los sesenta, con el vértigo democrático de los ochenta. Sigue Noy:

Entonces Omar [Serra] tiene un libro que se llama *Generación descartable*, que no lo editó. Y con él tenemos la vivencia de esos 10 años, y luego yo en Brasil, pasamos un tiempo totalmente soslayado por la historia. Tiempo en el que la anfetamina, el pervitín, el metedrín, todas las drogas hoy fuertes, se compraban sin receta en la farmacia y a dos pesos. Éramos como 50. Una pléyade. En ese tiempo yo escribí un libro que se perdió y que se llamaba *Peregrinación a los dioses sin templo*. Y en ese libro yo ya había tenido la noción de la verdadera santidad, que no está en los templos, especialmente los católicos. Sino que está en la vida. Está en las putas, en los taxi-boy.

Lo colectivo, de este modo, alternaba entre la bohemia, como período de fraternidad en la miseria y la marginación, y la contracultura, como momento positivo de experimentación e intervención. En el relato de Noy, el imaginario modernista, –la “pléyade” de poetas, “anarquistas, aristócratas del alma”, o “los dioses sin templo” de la noche– se mezcla con las figuraciones de la ciudad posmoderna (la “macdonaleada”, “el engrudo”, “la mǐdia”). Los viajes, los exilios, el descubrimiento de la homosexualidad, el deambular evadiendo la represión, habrían formado parte de una experiencia histórica anterior, una comunidad distinta y perdida en la memoria, a cuya dinámica los artistas de los ochenta se sumaron. Sería en esta hermandad “descartada” donde se inscribiría el imaginario del underground traducido como “engrudo”: menos el rechazo al mercado, a la profesionalización, a los modos de masivización artísticos, que a la reabsorción de la mitología bohemia, con sus escritores sin obra y sus artistas fracasados (Bernabé: 2006),³ y de la relación entre poesía y errancia, la

3 Pienso en la definición de Mónica Bernabé sobre la bohemia peruana del siglo XIX y me resulta coherente para trasladarla a esta figuración que propone Noy. Dice Bernabé: “bohemia como agrupación de escritores sin obra o con finales trágicos y

cual, si bien se remontaba a las *flaneries* de Charles Baudelaire, había encontrado una recepción generacional en la contracultura norteamericana de la *beat generation*.

Se trató de una traslación de estos sentidos hacia la fabricación artesanal, precaria y autogestiva de nuevos circuitos de intercambio para la poesía. En verdad, suponía menos una resignificación que una persistencia invisible, que permitía establecer conexiones secretas, -similares a las que Greil Marcus ubicó entre los punks londinenses de los setenta, el Situacionismo y el Dadaísmo en *Rastros de carmín* (1993)-, entre aquella “generación descartable” y una poética montada de forma casera y con elementos de descarte. ¿Qué fue sino el despliegue del movimiento juvenil, ambiguamente tomado como objeto de consumo y cultura alternativa, lo que permitió la formación de estas prácticas culturales sustentadas en cierto grado de experimentación y marginalidad? Desde la resonancia del aullido ginsberiano sobre nuestras costas, se iluminaba notablemente la comprensión de la nueva “generación del ochenta”.⁴

cuyos nombres persisten gracias al anecdotario de los testigos de la época. En este sentido y contra la imagen de escritor profesional, el bohemio es sinónimo de las misteriosas dolencias de la voluntad, visualizadas como avatares demoníacos que irían a formar parte de la mitología popular y folletinesca del artista fracasado” (2006: 46-47). El libro *Generación descartable* de Omar Serra se encuentra inédito. Algunos fragmentos fueron subidos al blog: www.omarteum.blogspot.com

4 Este desembarco *beat* en la literatura rioplatense tuvo algunas resonancias entre los setenta y los ochenta importantes de ser mencionadas, además de la traducción de *Howl* publicada durante la década del sesenta en *Los huevos del Plata* y *Eco contemporáneo* (ver nota 19 de la Introducción). En el primer libro de Tamara Kamenszain, *De este lado del mediterráneo* (1973), la influencia de los *beatniks* (sobre todo de Ginsberg) es explícita, además de las citas de los Beatles y las menciones a lo vagabundos y los errantes con ese marco de referencias (Garbatzky 2009). El propio Perlongher, a su vez, versionó “Aullido” en “Gemidos”, su poema que comienza diciendo: “He visto a los más bellos cuerpos de mi generación...” (en *Chorro de las iluminaciones* de 1992). Las derivas del deseo y de la noche serían articuladas posteriormente por Perlongher en su tesis acerca de los recorridos nocturnos de la prostitución masculina en San Pablo (1993); en ella defendía como método el internarse en la misma noche; (“no hay mejor manera de estudiar el callejeo que callejeando”, 21). Y antes de Perlongher, esos aullidos estuvieron en el trabajo de Omar Serra y Fernando Noy, sus viajes interurbanos, el cruce a Brasil, la obra de teatro “erótico-poético” llamada *¡-la exhalación*, de la cual no quedan más registros que la propia publicación casera, en fotocopias, que se repartió en el estreno (la obra es de los años setenta y se estrenó en

Ahora bien, esta “obviedad” en cuanto a la necesidad de conformar un mercado alternativo de poesía y en lo concerniente a la explosión de vínculos ya generados en una época previa a la dictadura, realizó modulaciones, relativas a una serie de fenómenos de fin de siglo. En este punto, interesa volver al correo de lectores del *Diario de poesía* y revisar la biblioteca que el clown propone.

Batato elegía los poemas que recitaba en función de los lazos de amistad y a partir de un “repertorio” que recordaba las declamaciones y los manuales escolares. También allí se oía una consagración (paródica) de lo obvio. Sólo eventual y fragmentariamente aparecía la poesía actual (algunos textos de Perlongher, de Sergio Bizzio o de Alberto Laiseca), y poco tenía que ver con las búsquedas que rondaban la poesía joven de entonces. En la poética del clown insistía el modernismo y sus usos estereotipados, afectados, solemnes; los maquillajes, los jardines, las flores, los animales, los rostros, los espejos. Una ubicación kitsch y *camp* que desde una doblez interpretativa, yuxtaponía a un significado dado el simulacro de lo frívolo.

Sin embargo, como prototipo de sensibilidad gay del siglo XX, lo *camp* se ligaba a su vez con las batallas libradas por los grupos de minorías de la década del sesenta en Estados Unidos. José Amícola señala que se trataba de una estrategia de producción y recepción que

Rosario en 1998 y está basada en *Nuestra señora de las tinieblas* de Charles Baudelaire). Una última referencia sobre dicha bohemia reactivada en lo paracultural aparece en el poema de Noy publicado en *Dentellada*, (Último Reino, 1990), un libro del cual Batato extraía poemas para llevar a escena. ARTISTAS DE LA VIDA Vía caminata de ballerina troppo evolucionada / errando desde sus celajes / y los cuadros de la Schvartz dispuestos a nacer // Somos los comediantes de paupérrima/ de cualquier forma igual celebraremos/ Divas cleptómanas/ Malabaristas de fe// Somos los comediantes de tercera/ y queremos/ a propósito/clasificarnos al final de todo eso/ Cuenta regresiva que al final van a hacer/ Somos los de siempre/ Los casi capicúas// Todos atentos en los pliegos de nuestros moños/ mientras la victoria aplaude/ con guantes de arpillera/ Algunos ocultos fuman en los vestidores/otros se muerden detrás de algún perchero/ La cita es en escena/ al concluir la prueba de efectos especiales (Noy 2006a: 97-98). Finalmente, es interesante aportar el dato de que textos como *On the road* y *The Subterraneans* de Kerouac, de 1958 y 1959 respectivamente, fueron publicados en español por primera vez en 1986.

reutilizó y transformó la cultura de masas en una crítica a la cultura dominante, pero que la cuestionó en los mismos términos de dicha cultura (2000: 52). Por lo tanto, la “consagración de lo obvio” también apuntaba a la inversión de la alta cultura, la entronización de lo ordinario y la escucha de lo combativo de las mujeres que escribían poemas. En el feminismo de Storni, la violencia de Pizarnik, el erotismo de Di Giorgio, estas mujeres se elevaban como estandartes –aunque sin nada de solemnidad y siempre a través de conjunciones insólitas, figuras ambiguas de lo alto y de lo bajo–, de una resolución poética que enfrentó al autoritarismo en términos de género. De este modo, las dos vertientes del *camp* se daban cita en Batato: la duplicidad de los gestos, entre la complicidad con el conocedor y lo impersonal para los extraños, y el reclamo político.

Un ejemplo. Al mismo tiempo que el público se desternillaba de la risa con el doble sentido sexual de los versos “Hombre pequeñito, hombre pequeñito / suelta tu canario” de Storni, al leerlo Batato repone un texto de denuncia feminista. “Yo soy el canario”, dice el poema, “estuve en tu jaula/ qué jaula me das”.⁵ En la performance, lo seguía un texto paródico contra el machismo:

El hombre es un ser inferior. Ustedes se preguntarán con respecto a quién. [...]. Son brutos, insensibles, estúpidos, infantiles y ante todo tienen la mente corta. Ante un par de piernas, un culo gordito, se pierden como en el bosque de la China. Es verdad yo lo confieso, tengo un *cool magnetism*, pero eso no me amedrentará [...] Hay que tenerlos un ratito en la cama y después que se levantan, a la

5 Hombre pequeñito, hombre pequeñito./ Suelta tu canario que quiere volar.../ Yo soy el canario, hombre pequeñito,/ Déjame saltar. // Estuve en tu jaula, /hombre pequeñito,/ Hombre pequeñito que jaula me das./ Digo pequeñito porque no me entiendes,/ Ni me entenderás.// Tampoco te entiendo, pero mientras tanto/Ábreme la jaula que quiero escapar;/Hombre pequeñito, te amé media hora,/No me pidas más. (del libro *Irremediamente*, 1919).

concha de su madre. Es lo único que buscan: la madre que les haga un churrasquito o un caldito cuando tienen dos líneas de fiebre. [...] Así que les voy a leer un testimonio de Alfonsina Storni.⁶

Algo similar ocurría al recitar “Lacería”, de Juana de Ibarborou, donde entablaba un diálogo con un muñeco de goma en el hombro, a quien le explicaba, erróneamente, que “lacería” significa “un hombre, un ser miserable”.⁷

No se trata de una denuncia o de una intervención política desde un punto de vista didáctico y programático. El pasaje apunta a los propios cuerpos de los espectadores y a su emotividad, en absoluto a una iluminación revolucionaria. Cuando el clown-travesti recita poemas que hacen referencia a las madres, a los padres, los maridos, los oficiales o los curas, toca lo opresivo que hay en estas figuras, en tanto autoridades de instituciones. El modo de tocar es inapresable: un gesto, una entonación, una pausa en la lectura, la repetición de una palabra.

El clown literario

Especificando la función escénica que puede otorgársele a la poesía en teatro, Patrice Pavis advierte que en la puesta teatral de un poema existe un nivel de distanciamiento, vinculado a la autonomía del

6 El texto, posiblemente de Urdapilleta; no se encuentra publicado en su *Vagones transportan humo* (2008), Adriana Hidalgo, Buenos Aires. 3º ed. Transcribo el texto directamente del video.

7 “No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza/y es un hueco sonido de campanas mi risa.// No me oprimas las manos. Son de polvo mis manos,/y al estrecharlas tocas comida de gusanos.// No trences mis cabellos. Mis cabellos son tierra/ con la que han de nutrirse las plantas de la sierra.// No acaricies mis senos. Son de greda los senos/que te empeñas en ver como lirios morenos.//¿Y aún me quieres, amado? ¿Y aún mi cuerpo pretendes/y, largas de deseo, las manos a mí tiendes?//¿Aún codicias, amado, la carne mentirosa que es ceniza y se cubre de apariencias de rosa?//Bien, tómame. ¡Oh lacería! ¡Polvo que busca al polvo sin sentir su miseria!” (de *Las lenguas de diamante*, 1919).

texto poético que resiste a subsumirse a la objetividad de un drama. La voz que recita ingresa en la ambivalencia de pertenecer tanto a un personaje como a la figura del poeta que se encarna en el actor, hablando directamente. En esa ambigüedad quien sale ganando es el poema, que se figura para los espectadores como “un espacio mental que se abre en el lector o el auditor y hace resonar el texto sin necesidad de ilustración y de representación de una situación o de una acción” (2008: 344).

Batato llevó al límite este extrañamiento en el cual el vacío producido por la irrepresentabilidad de los poemas se intensificaba a través de las técnicas de clown. La confrontación entre la palabra poética y la acción teatral se correspondía con la corporalidad clownesca, sus abismos entre el rostro inefable y el cuerpo hiperbólico y torpe.⁸ La “máscara neutra” traspasada al tratamiento de los textos poéticos, operaba en ellos una *literalización* general que redundaba en la caída de su solemnidad, de su rebajamiento. Vale la pena transcribir la cita completa de un fragmento del guión de *El puré de Alejandra* (1987) para verlo:

Tomo muñequita de papel y me tiro al suelo.
Casette: recitado grabado por mí mismo. “Muñequita de papel...” Con música, entra Lizzie. Antes de irse: “¡¡Restos!! Restos. Restos restos restos restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor hay: cenizas y manchas de sangre (Muestro dibujo) pedacitos de uñas y rizos púbicos (Muestro)

8 La máscara que Lecoq hacía utilizar a sus alumnos buscaba una expresión desde el interior, similarmente al modo en que la mímica silenciosa de Marcel Marceau extraía su expresión profunda de los movimientos de la columna vertebral. La neutralidad o la fijeza del rostro hacían que el cuerpo debiera ponerse de relieve y en movimiento, para compensarlas de manera amplificadas. Ver Pavis (2008: 281-282), Lecoq (2001: 52).

y una vela doblegada que usaron para fines oscuros (Que-
mo dibujo con vela prendida)

y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo
(Muestro)

y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de pa-
peles perfumados que fueron cartas de amor (Papeles rea-
les) y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas
y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impoten-
tes entre los asfódelos (Muestro cartel con definición de
asfódelos: planta de color lila de hermosas flores)

y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y polleras en el
fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano
que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y es-
puma negra que salpica a un espejo que nada refleja y una
niña que durmiendo asfixia a su paloma preferida y pepi-
tas de oro negro resonantes como gitanos de duelo tocan-
do sus violines a orillas del Mar muerto. Y un corazón que
late para engañar (Muestro)

Y una rosa que se abre para traicionar (Muestro)

Y un niño llorando frente a un cuervo que grazna y la ins-
piradora se enmascara para ejecutar una melodía que na-
die entiende bajo una lluvia que calma mi mal. Nadie nos
oye por eso emitimos ruegos

Pero mira mira el gitano más joven está decapitando con
sus ojos de serrucho a la niña de la paloma.

Tiro papel picado.

Apagón.

Rosario lee Janis Joplin.⁹

⁹ *El puré de Alejandra*. Guión. (1987), Ciclo "Lengua Sucia" Centro Cultural Ricardo Rojas. Publicado en Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta, Buenos Aires: 128-133.

Se trata del segundo párrafo del fragmento II de “Los poseídos entre lilas”, pieza “teatral” de Pizarnik, publicada en *El infierno musical* (1971) y escrita en 1968. Cristina Piña (1999) entrecomilla esta definición de teatral debido a la transgresión genérica que se opera en lo poético, donde las acotaciones atentan contra la representabilidad escénica del texto (15).

Sin embargo el problema de lo no representable de la palabra poética fue llevado por Batato al escenario justamente en relación a su representación *literal*, con lo cual, lo que se deparaba era que, caídas las metáforas de la proliferación del resto y el vacío, el poema de Pizarnik quedase en el absurdo choque de objetos cotidianos y residuales. El método de lectura del clown literario navegaba por los poemas con el mismo ojo inocente con el cual intentaba hacer aparecer lo risible sobre sí. El hallazgo literario se basaba, de este modo, en el encuentro con la genuina ridiculez humana que atravesaba los poemas; un ademán teatral perdido, que la performance desfiguraba. El clown encontraba el momento de enmarque autofigurativo y definitivo del poeta y lo amplificaba para su exhibición.

De manera que, siguiendo la clave de Tamara Kamenszain (2007), Batato se encontraba con Pizarnik en ese pasaje entre la inocencia y el *nonsense* que corroía su poética para destruir, mediante el humor, la saturación de sentido. “Pinchar la saturación del sentido con una risotada de repeticiones”, marca Kamenszain, “no supone tanto hacer reír como reírse” (90). Y si bien este *nonsense* aparece recién en los últimos textos de Pizarnik, la operación humorística es igualmente posible a través de la inocencia, esa cualidad que compartían ambos como factor corrosivo.¹⁰

10 Los textos de Pizarnik de tono *nonsensical* a los que se refiere Kamenszain (2007) son aquellos que se publicaron después de su muerte, especialmente en la reunión del volumen *Prosas completas* (2002), publicados parcialmente en el tomo compilado por Piña (1999), *Hilda la polígrafa o la bucanera de Pernambuco*, entre otros. Los textos que leyó Batato eran anteriores, sobre todo aquellos que pertenecieron a *El infierno musical* (1971). De todas maneras, me interesa observar que dicho cruce entre *nonsense*, inocencia y humor es ya entrevisto por Batato incluso aunque tal vez no haya podido leer los textos referidos por Kamenszain.

“Creo que si de algo estoy dotada”, escribió Pizarnik en una entrada a su Diario de 1961, “es de un extraño poder de metamorfosear en materia risible todo lo que miro y toco” (en Kamenszain 2007: 99). Una manera de ver el mundo desde una perspectiva de la risa similar había sido adoptada muy tempranamente por el clown Batato.¹¹ Una búsqueda que no centraba como objetivo la representación de un personaje sino el transparentar la propia rareza y llevar a la escena, sin demasiada previsión, algo del orden de la sinceridad y el interior silencioso.

Lo ridículamente conmovedor del poeta leído a través de la mirada del clown se ve también, particularmente, en el contraste que aparece en otro fragmento de *Los poseídos entre lilas*, llevado a escena en *Tres mujeres descontroladas* (Parakultural, 1990). El “numerito” se compone de Batato vestido como una mujer joven, con minifalda, de pie al lado de una radio. Abre un abanico japonés y empieza a abanicarse con vigor. Recita el fragmento de Pizarnik y cuando dice “viento” el público estalla en risas:

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres
esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué vive
en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si
callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber po-
dido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.

Batato llevaba la operación al límite, terminando de recitar el texto mientras se abanicaba el rostro y luego el pubis. Después, al escucharse de fondo el tema “Puerto Montt”, bailaba con los espectadores, sosteniendo el rostro en calma.

11 Guillermo Angelelli –su compañero del Clú del Claun– recordó en una entrevista lo difícil que se había vuelto para ellos (para Batato especialmente) ir a ver teatro convencional, porque cualquier detalle los llevaba a reírse. La mirada se había subsumido a la mirada del clown: “se nos había corrido la óptica, el registro. Tomamos otra perspectiva, otra mirada que era esa mirada del clown y [...] no podíamos entender cuándo teníamos que ponernos algún límite” (Grandoni 2006: 162).

El humorismo, que mediaba entre la distancia histórica, los textos trágicos de Pizarnik y las carcajadas del público, como afecto que se distingue de lo cómico, de la ironía y de la sátira, y que se funda en lo doloroso, en la risa de sí y las preguntas sobre los misterios, también se relacionaba con el travestismo.¹² Además de las alusiones sexuales, las referencias escatológicas o rebajadoras, la risa muestra una conmoción muy profunda que los recitales poéticos de Batato manifiestan, marcada por el autoritarismo y la violencia de género, la soledad y el suicidio, la explotación sexual, la aparición del SIDA. Como la Manuela, –el travesti de *Un lugar sin límites* de José Donoso–, en el simulacro y el barroquismo de la vida como teatro, se deja entrever, sin desaparecer, el costado de falsedad, (lo “goyesco”), una resquebrajadura del artificio.

El “Texto para que diga mi amigo Batato”, de Urdapilleta, llevado a escena en diversos espectáculos como *Las locas que bailan y bailan* (1991), puede leerse desde esta sensibilidad humorística. En él, las locas que ironizan sobre el sistema abren paso a una pregunta que pone en entredicho al artificio y al mismo tiempo lo afirma:

Me pregunto si este vivir el momento y nada más, si esta existencia alocada y alucinante, si este vértigo y este maremágnum de cosas, este ganarle a la vida y absorberla y sorberla y sobarla y mamarla será en definitiva una buena razón para seguir adelante, para dejarme estar por ejemplo en la carcajada, para de repente ir al almacén dignamente, para que me traten como a una señora, para que me den el asiento en el colectivo, y para no parir nunca.

12 Sobre la distinción entre lo cómico y lo humorístico ver *La risa* de Henri Bergson y “Humorismo” de Chesterton. Las conceptualizaciones y caracterizaciones del humor como operación separada de la ironía, la sátira, la comicidad y la parodia pueden leerse en Sergio Cueto (1999, 2008).

Porque adentro de mi corazón hay sangre, y adentro de mi sangre hay cosméticos.

Y a veces me pregunto, cuando tengo las patas en la palangana, llenas de llagas de tanto taconear por murgas y baños públicos, me pregunto a veces si alguna vez tu sonrisa... tu sonrisa de chongo de cloaca... tu sonrisa como una flor alada y rosa... tu sonrisa redonda y pequeña...

PIZARNIK
(2002: 295)

URDAPILLETA 2008: 81-82
transcribo la versión del video

Estas preguntas –que podrían parafrasearse como “¿será la intrascendencia de la vida una buena razón?”– se elaboran en la vía de una autofiguración *camp*, que Batato, en su performance, enfatiza, subiendo el tono de una señora de barrio que se sienta en el “living room” a decir que “son verdades” las de Canela, o que exagera la seriedad que le provoca la “gimnasia protoneomolecular”. Sin embargo, además del tono irónico del texto, el clown abre un espacio ambiguo entre la risa, la tristeza y sus contrastes: el silencio entre frases y la serenidad del rostro, el catsuit rosa, los aros colgantes, las pulseras, el collar-resorte de plástico, la vincha con pañuelos de colores, el baile y las piruetas impulsados por un bolero de fondo. “Tocado” por la payasada, el texto va de la ironía al humor, de la pregunta por el sentido a la caída absoluta del sentido.

El clown declamador

La galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas se inauguró, en 1989, con una performance de Batato Barea que abrió la muestra de Liliana Maresca, titulada, melancólicamente, *Lo que el viento se llevó*. La instalación de Maresca estaba compuesta por sombrillas rotas, mesas y sillas esqueléticas esparcidas por la sala, junto a bloques de cemento; ruinas del Galeón de oro, un recreo del Tigre devastado en los años setenta.¹³ Batato recitó el poema “Sombra de conchas”, de Urdapilleta.¹⁴ Envuelto en el traje de declamadora, la túnica y el tocado blancos, con un largo collar y extrayendo el poema de un baúl antiguo, el clown comenzaba a recitar pausadamente, con el mentón apuntando hacia arriba, utilizando la mano libre para acentuar las

13 Algunas descripciones pueden leerse en Battistozi 2008, Moreno 2003 y Lauría 1997.

14 Publicado en Urdapilleta, Alejandro (2008): *Vagones transportan humo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. 3º edición. SOMBRA DE CONCHAS// Conchas con olor a teatro/ camarines con olor a concha/ ¡conchas! ¡conchas!/ Breteles de corpiños y caireles/ copa va copa viene/ y el bulto magno que me enceguese/ desde tu entrepierna almiarada/ gloria de tu bragueta/ parsimonia de transeúntes/ carroña que masco/ y leche/ y al final telones/ y cenitales/ pelucas de pétalos/ alas de cuarzo/ bambalinas en el alma/ rímel en el culo/ 130 putos frente a un espejo/ todos descuartizados/ vocación de concha/ ¡conchas! ¡conchas!/ Libre albedrío/ y una montaña/ y atrás el fuego/ y la huella de tu chupón en mi nalga cruda/ medialuna de árabes/ matanza de chinos/ saqueos de fiambrierías/ 4 conchas que arrastro con mi changuito/ más 5 que llevo puestas/ son 9 conchas/ leche condensada/ pan lactal/ y esperma/ como un pulpo esa concha enorme/ se va acercando/ ya cubre todo el Parque Lezama/ ¡conchas! ¡conchas!/ Potras de crines blancas/ cayendo en los precipicios/ ¡conchas! ¡conchas!/ Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes/ conchas que se derriten/ conchas ruborizadas/ conchas famosas/ ¿concha peluda?/ ponele spray/ y atrás de todo mi muerte negra/ dientes de raso/ pestañas grises/ aplausos para las conchas/ ¡vivas y vítores y clarines!/ aplausos para el deseo/ como una baba/ aplausos para la luna/ que tiene concha/ aplausos para el becerro/ y el vellocino de oro/ y para tu concha/ tan elegante/ tu concha de firmamento/ de algarabía/ y de sentimiento/ ¡aplausos para la concha de tu madre!/ ¡y para la de T...M...que todavía ruge!/ aplausos para mil conchas de camarines/ conchas postizas/ conchas de llantos/ conchas de risas/ conchas que crujen/ conchitas diminutas liliputienses/ y grandes conchones profundos/ ¡en fin!/ ¡A la Gran Concha Argentina Salud! (69-71). La performance de Batato Barea puede verse en el video *Frenesí*, video catálogo de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de noviembre de 1994, realizado por Adriana Miranda. Remasterizado y reeditado en DVD en Febrero de 2008, en el museo Castagnino-macro, Rosario.

palabras, una pierna delante de la otra hasta subir el brazo derecho, en un movimiento firme, como si siguiese al pie de la letra las lecciones de los manuales de declamación.

“La actitud de todo el cuerpo”, decía, por ejemplo, Juan Marzal en *La declamación académica*, de 1918, “debe ser noble y varonil” (54-55); la pronunciación, agregaba García Velloso en 1926, “no ha de ser defectuosa; convendría que el orador no tenga defectos en sus dotes físicas [...] que los movimientos de la boca, los ojos, etc., no sean violentos y sí que estén conformes con lo que se diga [324-328]”. La declamación como práctica enmarcada en la homogeneización de la identidad nacional, orientada a limpiar las diferencias tonales, fue utilizada por Batato, Urdapilleta y Tortonese a partir de la enseñanza de los conservatorios de arte dramático, los rituales escolares y sus performatividades identitarias. Si a lo largo del tiempo la declamación había excedido el contexto puntual del aluvión inmigratorio, la impostación de un cuerpo firme y una voz viril, el ocultamiento de los defectos físicos, la neutralidad de los gestos, seguramente aludieron a las tecnologías disciplinarias de un contexto histórico más obvio y cercano (la reciente dictadura, la conscripción militar, la guerra de Malvinas). El fantasma de la declamación era reincorporado con la intención de ser destituido; no obstante, la codificación disciplinaria de la lengua y del cuerpo se desmontaba a partir de su uso.

La función de la parodia fue algunas veces señalada como parte de la ideología “light” del “ochentismo”, desde un punto de vista que tendía a desautorizar lo festivo o desligarlo de su poder corrosivo.¹ Ciertamente lo paródico en el clown-travesti se acercaba menos al humor intelectual que a la *payasada*, una alternancia de afectos que,

1 Según Daniel Freidemberg, “juego, gratuidad, inmanencia, amoralidad, atención puesta en la superficie textual y en los procedimientos, revalorización de la retórica, gusto por lo menor y lo trivial, lo ambiguo y lo intrascendente, rechazo de la intensidad y el vitalismo, una moral que positiviza el exceso y la transgresión” (2006: 161). Si bien en esta cita el autor se refiere a una serie que comienza en la literatura –aunque incluya algunas publicaciones y los espectáculos del Parakultural–, resulta interesante transcribirla ya que explicita y condensa un grupo de valoraciones sobre las performances de Batato y su grupo.

según Mijail Bajtín (1974) suponía “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado espiritual, ideal y abstracto” (24). En esa ambivalencia, de lo que se trataba era menos de una celebración irónica y una moral cínica, que de un desbaratamiento proveniente de una idealización. Las remisiones a las poetas de comienzos de siglo, como Alfonsina Storni o Juana de Ibarborou, sostenían a un tiempo, la admiración y la crítica, la ridiculización y el homenaje; y no sería arriesgado leer, junto a la destitución paródica del espectro declamador, su reutilización, ya no en los términos de una “voz política”, sino en los de una “política de la voz”; es decir, en la diferencia sustancial que se presenta, según Mladen Dolar, entre la asunción de la ley sobre sí misma como voz alta, totalitaria, demandante, y la representación de la ley escrita, que, incluyendo a la voz como algo exterior, en tanto *sonoridad* y no *logos*, precisa de ella para hacerse efectiva (los ejemplos son las instancias del parlamento, la aclamación, la votación).

Algunas huellas de este sentido performativo de la voz también podían encontrarse en un repertorio de declamaciones poético/políticas a lo largo del siglo XX, cuyo valor de intervención pública el clown reincorporaba, aun sin citar directamente su archivo.²

2 La idea de la puesta en voz de poesía como intervención política aparece vinculada a la vanguardia histórica, y podría rastrearse tanto en textos del futurismo italiano, como “La declamación sinóptica” de Filippo Marinetti como concretamente en las lecturas públicas que llevaron adelante algunos de los poetas latinoamericanos que participaron en la Guerra Civil española, por ejemplo Raúl González Tuñón. Tomo la noción de *repertorio* del trabajo de Diana Taylor, *The archive and the repertoire*, que permite conciliar el problema de la memoria declamatoria en una dimensión que afecta expresamente al uso de la voz y del cuerpo. Opuesta al archivo, como modelo de lo perdurable y arcóntico, por “repertorio” Taylor se orienta menos a la idea de un catálogo, depositario del conocimiento (*repertory*), que a una partitura a punto de ser ejecutada: “a stock of dramatic or musical pieces which a company or player is accustomed or prepared to perform” (*repertoire*) (281-282). El repertorio como sustantivo colectivo de las performances elabora un sistema de conocimiento correlativo a la escritura, y si bien su registro no lo reitera, éste se resguarda mediante una serie de codificaciones mnémicas, y es retransmitido a través de acciones, del pasado al presente (24). La idea de una intervención política y pública mediante la puesta en voz de la poesía, especialmente vinculada a los reclamos de las minorías sexuales, pudo verse, asimismo, en poetas como Pedro Lemebel y su “Manifiesto: hablo por mi diferencia” leído en un acto de la izquierda en Santiago de Chile, y la lectura de “Cadáveres” de Néstor Perlongher, a la que hago referencia más adelante.

La performance que inauguró *Lo que el viento se llevó*, operó entonces a través de dicha apropiación, entre lo laudatorio y lo educativo, para hacer entrar en ese registro a las “conchas con olor a teatro”. Mucho antes de llegar al grito “A la Gran Concha Argentina, salud!” Batato ya había desmoronado, paródicamente, la tarea patriótica de la declamación escolar.

A pesar de su carácter ritual, la “política de la voz” no reside enteramente en la pronunciación; su eficacia se encuentra en una fuerza de interpelación subjetiva que circula entre lo dicho y el decir. La política de la voz supone aquellos procesos subjetivadores no sólo referidos a una obediencia a la ley, sino, y sobre todo, los que responden a un aspecto no audible de la voz, que igualmente se juega en su materialidad. Dice Dolar: “la voz no sonora de la pura enunciación, [...]: la enunciación a la que hay que proveerle el enunciado, [...] algo que no podemos simplemente asumir mediante el cumplimiento y la sumisión, sino algo que demanda un acto, una subjetivación política, que puede tomar muchas formas diversas” (2007:147).

Es por ello que para escuchar, sería preciso, a un tiempo, oír y despegarse de las vicisitudes técnicas de la vocalidad. Para fisurar la voz nítida y rauda de la declamación como performance de la identidad nacional, Batato incorporaba, ambiguamente, en el tono suavizado o escolar, un elemento ronco semi-audible, un rugido soterrado que reverberaba entre las vocales abiertas y la pronunciación de la erre. La voz viajaba de la exaltación y el suspiro hacia un desborde gutural, de manera que ambos resonaban en la agresividad llevada hasta la “puteada” (“¡Aplausos para la concha de tu madre!”).

Es cierto que se trata de una vocalidad difícilmente apresable, ya que transita casi por debajo de la parodia declamadora, pero repercute en el oído, sobre todo si la comparamos con la dulzura de la voz de Noy o la rudeza de Urdapilleta. Esa condensación, que en el clown se figuraba en la tensión entre la máscara neutra del rostro y la exacerbación del cuerpo, en la voz trastocaba la exaltación declamatoria y femenina en una contaminación vibratoria y conflictiva.

Se trata, de nuevo, de una contraposición productiva de afectos. En una imagen del video que registra la performance, la cámara, en primera fila e inestable a causa de la marejada de asistentes que observan de cerca y de frente al artista, toma accidentalmente a una espectadora anónima, que atestigua la performance por detrás, y que nos devuelve, como en un reflejo, su rostro serio. Ocurre que la purpurina blanca, la lentitud de los movimientos en Batato, la neutralidad del gesto y la violencia de su *crescendo*, daban tan cerca de lo serio y lo triste como de lo festivo o lo escandaloso: “Y atrás de todo mi muerte negra”, “Cisnes que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes”, “Potras de crines blancas/ cayendo en los precipicios”, “130 mariconas frente a un espejo/ todas descuartizadas/ vocación de concha”.³ Lo laudatorio de la declamación se trastocaba en elegiaco y nuevamente en laudatorio, siguiendo el camino ambidiestro de las imágenes barrocas.

De todas maneras, cabría preguntarse hasta qué punto las posibilidades de la voz provenían solamente de la enseñanza declamatoria y el arte escénico, y si acaso Batato no había “escuchado” lo paródico también en la inflexión oral e imaginaria de las voces de la literatura (Monteleone 2006). En la edición que armó Omar Serra de las *Historietas obvias* de Batato, en una crónica de Mariela Govea, se menciona:

Con tres personajes de historieta (Araca, Cala y Jaca), Batato Barea armó una revista. Dice Batato: ‘Leí *Las viejas putas* de Copi. Me gustó tanto que a los tres meses estaba dibujando. Yo no escribo —ni quiero escribir—, pero dibujo y escribo al mismo tiempo.’ A partir de personajes ingenuos y de textos que se acercan al haiku, sobre páginas en blanco o sobre fondo de collage, Batato recrea en

3 En la versión publicada en el libro, “mariconas” aparece reemplazada por “putos/ todos descuartizados”, así como las T... y la M... de la escritura corresponden a Tita Merello: “¡y para la de Tita Merello que todavía ruge!” Coloco la primera versión, recitada por Batato, sin saber si era una modificación de él o si fue una modificación posterior de Urdapilleta.

historietas, poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca y Néstor Perlongher. El criterio con el que trabaja en esta revista es ‘sacar la poesía de los libros.’⁴

“Yo no escribo –ni quiero escribir–, pero *escucho* y escribo al mismo tiempo”: la paráfrasis permite delimitar una segunda modulación de la voz, que no provenía de la declamación y su parodia sino de las entonaciones propias de algunos textos literarios. No se trata de un oído atento a ciertas musicalidades de la poesía contemporánea, –aunque en “Sombra de conchas” resuenen ciertas enumeraciones estrepitosas del neobarroco–, ni únicamente de su teatralidad subyacente. Me refiero a la puesta en voz que atendía o expandía voces que la literatura ya había asumido sobre sí, como podría pasar, para mencionar las lecturas citadas por el propio Batato, con las entonaciones imaginarias de Copi.⁵ Como en el diálogo de las poetisas, en *Tres mujeres descontroladas*:

–Yo te tengo que decir que tu poema, está plagado de rimas. La rima es algo antiguo, antiquísimo. No sé tu edad,

4 Las *Historietas obvias* se publicaron en la revista *La Medusa* que diseñaba Seedy González Paz, quien recopiló varias de ellas en un fanzine de 1992 (ahora reeditado por Omar Serra en fotocopias). Batato tomó los versos libremente, sin ninguna referencia al poema ni mucho menos al libro.

5 Alberto Giordano (2001: 64-72) elabora una hipótesis en torno a la “narración de voces” en la obra de Puig como una “compleja máquina de transcripciones” en la que no hay un sí mismo de la voz o una representación de ella, sino la “presentificación de su escucha”, como último término de las resonancias de las voces en el cuerpo del escritor oyente, del advenimiento de las voces desde el pasado y de la escritura de ese recuerdo. “La máquina de transcripciones por la que el pasado y el presente, la voz y la escritura se comunican, funciona gracias al ejercicio de una facultad que define la perspectiva estética de Puig: su escucha literaria” (65). Habría en esa escucha un proceso de fascinación, una conversión de la voz en imagen: “La escucha literaria es una escucha fascinada, es decir, una escucha de ‘algo que es dado por un contacto a distancia (Blanchot 1992: 26), algo que se deja oír en una ‘proximidad inmediata’ pero que deja a la escucha ‘absolutamente a distancia’ Algo que se realiza imaginariamente en la escucha (la transformación de la voz en imagen de voz) y que la captura, porque se trata de algo que ya no se puede dejar de oír” (72).

ahora... pero... Y a tu poema le falta lo fundamental, ¡el periplo heroico! ¡Eso no está en tu poema! Y es fundamental en un poema que es de poesía actual; porque *ésto* es una cosa muy antigua...

–Bueno, pero escucháme una cosa: lo que yo creo es que está *así* de metáforas. No es la rima solamente.

–Pero ¡¿dónde está la metáfora?!. Yo no veo ninguna metáfora.

–¡Vos sos una metáfora!⁶

Junto a la impugnación de la solemnidad y la hipocresía, a través de las caracterizaciones de estas mujeres que compiten con un poema más ridículo que otro, la escucha de las entonaciones imaginarias de la literatura habilitó una puesta en voz tendiente a lo coloquial y lo banal que volvía a condensar el amor y el odio proyectados sobre el espectro declamador. Mientras que el uso desenfrenado de la voz, – del grito a la mudez–, en textos como “La paralítica” o “Las fabricantes de tortas” de Urdapilleta, siempre escenificaba una desigualdad de poderes; en la charla o en el recital del poema como motivo de conversación el diálogo ponía en escena, una vez más, las resonancias de una política de la voz en el insulto (“¡Vos sos una metáfora!”), como interpelación que exponía, mediante una fuerza imprevisible de lo “literal”, su efecto irrisorio: la metáfora desplazada de lo verbal hacia el cuerpo.⁷

6 Diálogo de entre Batato y Urdapilleta en *Tres mujeres descontroladas* (1990), donde las mujeres se reúnen en una tertulia literaria.

7 Cabría prolongar un análisis sobre las injurias en los textos de Urdapilleta y en general en las performances del trío, a partir de las observaciones respecto de la performatividad del insulto que realiza Judith Butler en la introducción de *Lenguaje, poder e identidad* (2004). Allí la autora propone cuestionar la libertad soberana de quien efectúa el acto de habla y colocar entre paréntesis las consecuencias directas de sus efectos, instalando un espacio para el fracaso del acto de habla o sus condiciones imprevisibles. Dado que la fuerza performativa del acto de habla no proviene de considerar al acontecimiento como episodio único en sí mismo, sino en relación con una historicidad, la posibilidad de dislocar el lenguaje de odio reside en la apropiación

Conclusión

Las performances poéticas de Batato Barea como clown-travesti-literario –la singularidad de sus puestas escénicas, sostenidas en la improvisación pero no obstante articuladas a partir de textos poéticos, de poemas–, configuraron un repertorio poético particular, recuperando diversas tradiciones y diseñándose en un ámbito de circulación cuya novedad consistió, como otros casos de la poesía argentina de los ochenta, en integrar procesos de producción autogestiva con la masividad, mercados inusuales y gestos políticos vinculados con las temáticas sexuales atravesados por la parodia y la idealización. El uso de la declamación fue tomado para hacer ingresar una voz ambigua y alterna en el imaginario acústico de la voz nacional junto al deseo de la charla, el tono coloquial y la escucha de las entonaciones imaginarias de ciertas voces de la literatura. Al mismo tiempo, de leerse la figura de Batato en relación a la emergencia de nuevas subjetividades sobre el comienzo de la democracia, se vuelve insoslayable colocar en primer plano la poética del clown como el principio articulador no sólo de las puestas teatrales sino de un pensamiento sobre el cuerpo y sus modos de vida.

inadecuada de la invectiva. Un ejemplo de esto ha sido la apropiación y reutilización del término *queer* por parte de las minorías sexuales (Ver Butler 2002).

Bibliografía

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Seix Barral.

Barea, B. (2010). *Historietas obvias*. Rosario: Edición de Omar Serra (fotocopias de la compilación hecha por Seedy González Paz para la revista *La Medusa*).

Battistozi, A. M. (2008). “Recordando a Liliana Maresca”. *Clarín. Revista Ñ*. Buenos Aires. 12 de Febrero.

Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui. Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Rosario-Lima: Beatriz Viterbo-IEP.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2004). “Prefacio”. *Lenguaje, poder e identidad*. (pp. 16-78). Madrid: Síntesis.

Cueto, S. (1999). *Versiones sobre el humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Cueto, S. (2008). *Otras versiones sobre el humor*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.

Freidemberg, D. (2006). “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)” en Fonderbrider, J. (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976–2006* (pp. 145-184). Buenos Aires: Libros del Rojas.

Garbatzky, I. (2012). “La consagración de lo obvio. Entrevista a Fernando Noy”. *Bazar americano*. Mar del Plata. n° 37. Actualización mayo/junio. Disponible online: <http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=10&pdf=si>.

Gatto, E. (2012). “El nuestro es un combate de creación”: la Revista *Eco Contemporáneo*, 1961-1969”. Revista CS No. 9, 169–198, enero–junio 2012. Disponible online: http://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/1219/1670

Giordano, A. (2001): *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Grandoni, J. (2006). (comp. y entrevistas). *Clowns. Saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Kamenszain, T. (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.

Lauría, A. (1997). “Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca”. *Nartex*, Año 1, N° 2, Noviembre.

Lecoq, J. (2001). *El cuerpo poético. Una enseñanza sobre la creación teatral*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Marzal, J. (1918). *La declamación académica: teórica y práctica*. Santa Fe: Colegio de la Inmaculada Concepción.

Moreno, M. (2003). “La generación del ochenta”. *Página/12 Radar*. Buenos Aires. 28 de Diciembre.

Noy, F – Serra, O. (1998). *ijjj La exhalación*. Rosario: Ediciones complejo cultural de la cooperación.

----- (2006a). *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires: Libros del Rojas

----- (2006b). *Hebra incompleta*. Buenos Aires: Ediciones del Paraíso.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Piña, C. (1999). “Prólogo” en PIZARNIK, Alejandra. *Textos selectos*. (pp. 7-17). Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, A. (1999). *Textos selectos*. Buenos Aires: Corregidor.

Pizarnik, A. (2002). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

Sarduy, S. (1999). *Obra completa*. Tomo II. Madrid: F.C.E.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Nueva York: Duke University Press.

Urdapilleta, A. (2000). *Vagones que transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Performances citadas

Lo que el viento se llevó, instalación de Liliana Maresca, performance del poema “Sombra de conchas” para inaugurar la galería de arte del CCR Rojas en 1989. Grabada en *Frenesí*, video catálogo de la exposición presentada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 4 al 27 de Noviembre de 1994, realizado por Adriana Miranda. Remasterizado y reeditado en DVD en Febrero de 2008, en el museo Castagnino-macro, Rosario. Disponible online: <http://www.youtube.com/watch?v=X3xYzu7PfvI&feature=youtu.be> (permiso de reproducción cedido por Almendra Vilela).

El método Juana. (Textos Juana de Ibarborou). Batato Barea. Alejandro Urdapilleta. Humberto Tortonese y elenco. Dir.: Batato Barea. Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA. Año: 1990. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea)

Tres Mujeres Descontroladas (Textos Adelia Prado. Alfonsina Storni. Alejandra Pizarnik). Batato Barea. Alejandro Urdapilleta. Humberto Tortonese. Centro Parakultural. Año: 1990. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).

Las locas que bailan y bailan (Textos Marosa Di Giorgio. Noy). Batato Barea. Humberto Tortonese y elenco. Dir.: Batato Barea. Centro Cultural Recoleta. Año: 1991. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).

Parakafé. Batato Barea, Alejandro Urdapilleta. Humberto Tortonese. Presentación: Omar Viola. Año: 1991. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).

14 pavos reales (Batato se Barea). Documental: Compilación de “El método Juana”, “Las locas que bailan y bailan”, “Tres mujeres

descontroladas”, “Parakafé”, “María Julia La Carancha”. Entrevista a Batato Barea. Dir. Peter Punk. 1991. Video. (Archivo Museo Casa Batato Barea).

III. DOMÉSTICO Y EXPERIMENTAL

POETAS Y VECINAS¹

NORA AVARO

U.N.R

Lo mío era doméstico

GABRIELA SACCONI

Quizá como en todas las escuelas argentinas, en la Juan José Castelli n° 70, de Arroyito, en Rosario, había a finales de los 60 un momento en el aula en que la maestra escribía en el pizarrón la palabra *Desenvolvimiento*, con una d mayúscula bien espiralada. Ningún niño supo entonces, ni ningún adulto correspondiente a cualquiera de aquellos niños sabe hoy, qué significaba, a dónde llevaba ese título, qué desenvolvía esa palabra larga, hexasílabo, ralentada por la manuscritura infantil y los rulos de la D mayúscula. Ahí, debajo de *Desenvolvimiento*, venían todo tipo de asuntos del rubro amplio y elemental de lo que podría llamarse, a tono con aquella época, “las ciencias humanas”.

Gabriela Sacconi iba a tercer grado cuando yo iba a cuarto de la Castelli, teníamos una amiga en común que no hizo la transitiva de acercarnos, éramos apenas conocidas, las amigas de la otra y, terminada la primaria, no volvimos a vernos, ni siquiera de lejos. De lejos, vista en el recreo o en la calle, por el valle del viaducto Avellaneda o

1 Este artículo fue escrito en el año 2013, tal como consta en la notación final. Ha sido publicado con anterioridad en su libro *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos*, de Nora Avaro, Rosario, Nube Negra, 2016.

por la avenida Alberdi, Gabriela llevaba su guardapolvo a tablas finas sujetado muy por debajo de la cintura. Como no pasaba el cinto por las presillas, las tablas se alteraban y alteraban en el acto la formalidad sarmientina. Para mí, que ignoraba a igual nivel raso que Gabriela ya fuera poeta y hasta qué punto llegaría a serlo, la cuestión del cinto era una notoria meta de intrepidez.

Gabriela me dice en estos días que, hasta donde la memoria le alcanza, en los poemas de la infancia ya tenía problemas para titular: “La palabra ‘título’ me da una sensación mala, como la palabra “desenvolvimiento”. Pienso, ahora, que tal vez por eso, pocas veces puse uno, alguno que aparecía claro, o para aclarar algo oscuro. Título, Desenvolvimiento (con el esfuerzo de la manuscritura del rulo de la “D” mayúscula incluido), escuela Castelli, avenida Alberdi, niñez”.

En el año 2000 Gabriela Saccone obtuvo el segundo premio del concurso de poesía Felipe Aldana de la Editorial Municipal de Rosario con su libro *Poemas*. En diciembre de ese mismo año, la editorial lo publicó bajo el título *Medio cumpleaños*. Los editores le pidieron a Gabriela que redujera un poco el vastísimo arco genérico de su *Poemas* y Gabriela entonces, que había fantaseado con ganar el primer premio en metálico, la cifra justa para solventar entera la fiesta de cumpleaños de 15 de Sara, su hija mayor, decidió en consecuencia con su segundo puesto y la mitad del monto: concretó un título literalmente de ocasión. Por su parte, Sara le hizo su propia justicia poética al premio municipal y se durmió en la mitad de la fiesta.

Como la colección original, la que Gabriela presentó al concurso rosarino —*Poemas* es mucho menos un título que la resistencia a poner uno—, tampoco los poemas de *Medio cumpleaños* están titulados, los editores frenaron sus exigencias en la portada y, ante la falta y como se estila, armaron el índice final con cada uno de los primeros versos. Requerida a compendiar, a indiciar o a introducir, a *desenvolver*, como se espera, tono y materia de su poemario en dos, tres o cuatro palabras, Gabriela fue aleatoria pero precisa y clavó la circunstancia doméstica en la pauta editorial. La foto de tapa del li-

bro, una superficie cuarteada, como de cal o tierra seca, es de Sara Tabora, la cumpleañera.

Medio cumpleaños es un gran título, tan hermético como receptor, pero ¿qué significa?, ¿a dónde nos lleva?, ¿qué introduce?, ¿está bien hacerle las mismas preguntas que a *Desenvolvimiento*? En principio sus asuntos pueden ordenarse en algunas series, algunas de varios poemas, otras de un único pero central poema. El carácter narrativo de casi todas las piezas del libro le da a las series parte de su espesor temporal, aunque sus elementos sean, de poema a poema, a veces dominantes y a veces esporádicos y accesorios. Ahí están, arborescentes y por orden de aparición, la serie de la naturaleza —y en ella la sub serie de los árboles (el saúco, los sauces, álamos, plátanos, higueras, robles), del cielo y las nubes, de los insectos, de las hormigas, de la tormenta, del río—, la serie de la entomóloga, de las vecinas y el vecino, de la casa, de la angustia, de la bañera, de la ventana, de los poetas potentes, de los viajes y senderos, de la infancia, del censista, de las metamorfosis, del sueño y el insomnio, de la Luna, de la vejez. Cada una de estas series se vincula indispensablemente con las demás, y un poema puede, y de hecho así pasa, concernir varias series, de modo tal que la unidad mínima de libro (y de toda la literatura de Saccone) no es el poema, como decir el poema o los poemas que tienen a la bañera o las vecinas, sino el motivo que los enlaza transversalmente y los anuda en un paradigma riguroso. Por esta razón, una antología temática sería difícil con la obra de Saccone porque si cada poema toca la mayoría de sus asuntos en una concentración extraordinaria del conjunto mayor, resulta casi imposible seleccionar. Y aunque *Medio cumpleaños*, como primer libro, sea justamente una selección de los escritos de toda la vida (Gabriela tiene 39 años cuando se publica) resulta una pieza íntegra, diagramática, no un acopiado lineal. La geometría de cada uno de los poemas, en los que bien puede distinguirse desde acá la materia autobiográfica, no se traza en rectilíneas, Saccone, que escribe desde chica, bien podría operar en evoluciones memoriales. Y no, aunque practique la prosa, y de hecho

lo hace, aunque la narración sea su plataforma y fije sus temporalidades, ella es sobre todo una poeta: la elipse, el círculo, son sus figuras; la órbita, los ecos, su vibración. Así, la noción de conjunto, con sus diagramas de Venn, con sus zonas donde los conjuntos comparten un sector parcial tan revelador de la totalidad que logran definir la serie completa y sus elementos, es central en este ideario estético.

En su libro inédito *Cuaderno de la angustia y otros poemas*, Saccone decidió que esos “otros poemas” que podrían atomizar su área, el área centrípeta de la angustia, y dañar la composición, se ordenaran en un avance calculado en sus, ahora sí, títulos: “En el balcón”, “En la calle”, “En el río”, “En la luna”, desde la linde radial de la serie de la angustia que todo lo interioriza (la angustia: “de unas ideas/ a las mismas otras ideas”) hacia cada vez más afuera hasta la serie de la luna —aquí en la minúscula celestial y no en la mayúscula astronómica de *Medio cumpleaños*. “Voy a comerme la Luna” trae una divergencia ortográfica de tono y grados de concreción —(37) Luna es el satélite en su condición material—que se corresponde con cierta tarea figurativa; tarea que, aunque emplace símbolos y connotaciones, pone, como siempre en Saccone, en la misma onda sustancial objetos e imágenes.

Un año antes, en la “Teoría” que abre su libro *La fragancia de una planta de maíz*, de 1999, Martín Prieto había declarado, junto a Leonardo Favio, “para mí la luna es un lugar” y agregaba: “Desautorizando cualquier aproximación al satélite a través de un sentido figurado, la luna es, para Favio, exactamente un lugar: *un espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera*” (1999: 7). A esta gestión literal que propone Prieto, Saccone le agrega, en el caso de la Luna, *la acción metafórica pero materialista* de comerla. Justo ahí, en mi subrayado, hay que empezar a idear cualquier comentario sobre su obra.

Por todo eso las series no pueden pensarse sólo como un desfile de contenidos, por fuera de la composición formal y material de los poemas, y esa estructura no existe sin el conector subjetivo que la sostiene, la viga maestra en la poesía y prosa de Saccone: el yo poético y su ejecución en imagen. “¿Qué más aburrido que el yo hablando de

sí mismo? /Y sin embargo no hago otra cosa” (2014: 23). El yo poético es voz, punto de vista, persona gramatical —que a veces modula perfectamente en tercera, como en la serie del censista— e imagen de la poeta menor con sus rasgos irónicos y menores, tal como se verá aparecen en la serie de la bañera y la serie de los poetas potentes. Pero sobre todo es cuerpo, el sino materialista de una poesía de la percepción que le mete física a las metáforas, a la sinécdoque y a las emociones: “Mi cuerpo hace instantes/ se sentó a escribir lo que veía”.

Hay cantidad de ejemplos. La angustia, en el *Cuaderno* que le corresponde, toma solidez en: “la cabeza no para de bullir/ allá arriba, en su techo”. En el “Diario de la dacha”, axones y dendritas hablan del amor. En “Acerca de la fabricación de los pensamientos” (ya ese título) la poeta menor espera escuchar unas campanadas y que “el sonido metálico llene el pabellón de la oreja, el tímpano, y los huesecillos del oído disparen sobre aquel centro nervioso ocupando el cerebro entero” (2007: s/n). En *Medio cumpleaños* “el impulso de entomóloga” busca el alma y los deseos del muerto en “la sangre, seca como harina” (2000: 13) y, en el mismo libro, “la luz del cielo”

igual a presión será incrustada
y avanzará por tus venas
hasta el plexo solar. Verás
a través de la carne tu corazón dormir" (2000: 40)

Hacer cosas con palabras

Aunque en parte menos narrativo, *Cuaderno de la angustia y otros poemas* retoma algunas series de *Medio cumpleaños*: la de la casa, la de los poetas potentes, la de las vecinas, la de la naturaleza, pero todas bajo el dominio de la serie de la angustia. Esta dominante arroja importantes diferencias con el primer libro, ya que el yo poético y

la poeta menor comprimen todo terreno en una inflexión circular y anonadada que le debe bastante a la línea Pizarnik de la poesía argentina, con su lista afligida de imposibles expresivos; una vía insólita hasta el momento en la obra sustantiva de Saccone, pero que, debido al tono de su tema, parece no poder dejar de visitar (“Lo que existe, afuera,/ animado y no./ Adentro, también animado, yo”). De todos modos, Saccone camina al filo de los trillados abismos de lenguaje y realidad y, con la ironía justa, conjuga los objetos del *Cuaderno* con su talante poético de coyuntura y su natural élan narrativo. Por caso, un encendedor, en un fragmento del poema VI:

Miro de este encendedor rojo
su forma, su color, su pestillo.
Bajo el cabezal plateado, una piedra
permite el chispazo,
pero este rojo, alargado, objeto de mi atención,
es también
el aire de mis pulmones,
la vez que dejaste de fumar,
las veces que fumamos juntos,
nosotros dos, antes,
encendidos, terminados,
las vestales,
lo poco que queda en el vaso.

Luego... me fui al carajo.

Me voy a fumar un cigarrillo,
ahora mismo.

El encendedor, el objeto de la “caligrafía objetivista”, según la designó Ana Porrúa, en su libro *Caligrafía tonal* de 2011, y la calibró Daniel García Helder en un cambio de poéticas datado en la década del 80: la suya propia, la de Oscar Taborda, la de Martín Prieto —“los muchachos”, los llama Gabriela—. “De lo indeterminado a lo determinado —dice Helder y enumera:— de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, del adjetivo al sustantivo, del nombre común al nombre propio, del sujeto al objeto (para volver del objeto al sujeto), del sentido figurado al propio, de lo ficticio a lo acreditado por los referentes, de lo universal a lo municipal, de lo atemporal a la coyuntura, etc.”² En ese coladero de todo eso volátil hacia todo esto otro macizo, se reconocen sin esfuerzos muchos rasgos de la poesía de Saccone y muchas de sus preferencias, pero hay en ella un desapego, que se cumple en tres pasos y en las tres estrofas de este poema, que la resguarda de la ortodoxia objetivista y la distingue de los poetas de su amistad y zona.

Primero está, como en la poesía de “los muchachos”, el objeto y la mirada (Ana Porrúa, en su libro citado, lo dice claramente: “la mirada como gesto compositivo”): “Miro este encendedor rojo” y etc., con un encabalgamiento tan perfecto allí “que permite el chispazo”. Pero segundo está todo lo que hay en el objeto además de su color, su forma, su función. El verso que marca este agregado, “es también”, es el más breve en un poema de métrica irregular, tiene tres sílabas más la cuarta que suma el final agudo, sobre medidas que llegan hasta las diecisiete con igual suma en el verso más largo, justo el que dice el objeto de la atención (“pero este rojo, alargado, objeto de mi atención”), y son todas de una aproximada media octosilábica. Después de este verso corto viene la enumeración de lo que hay en un encendedor, además del encendedor propiamente dicho. La enumeración se inicia en una figuración transitiva y contrastante pero bien concreta: del encendedor al aire de los pulmones, no al humo que sería la transición

2 “Episodios de una formación”, reportaje de Osvaldo Aguirre en *Punto de vista*, n° 77, diciembre de 2003, 21.

más indicada: al aire, lo que le falta al fumador de larga data. La larga data viene después, el encendedor “es también” ciertos recuerdos de la fumadora, pero no un recuerdo abstracto que abstrae en una ideal del fumar el sinfín de veces que se fumó un cigarrillo proustiano, sino “la vez que dejaste de fumar” y “las veces que fumamos juntos”. La elegía de la vez y de las veces abre la enumeración hacia el símbolo atemporal de “las vestales”, sacerdotisas que cuidan el fuego de Vesta, diosa romana del hogar.

Hasta prender la Roma antigua llega la poesía de Saccone si parte de un encendedor. Pero hay más, porque el poema da un tercer, último y brusco giro hacia el acto, y el acto cancela el ciclo que va del objeto denotativo (el encendedor) a la connotación imaginista (el aire, la vez, las veces, las vestales), en un ajuste deíctico del enunciado adverbial “ahora mismo” que mete acción al habla poética: “Luego... me fui al carajo.// Me voy a fumar un cigarrillo/ ahora mismo”.

El exabrupto como modo de finiquitar al poema lanzado a la figuración ya estaba en *Medio cumpleaños*:

El mundo a través de un mechón de pelos
se mueve, luego descansa y otra vez
de allá para acá, de acá para allá.
Es un pulmón que inspira y expira
sobre nosotros. Indefinidamente así.
Entran las ramas de roble
con sus hojas dibujadas sobre el cielo,
la claridad y sombra de esas hojas
y ahora el viento allá
distribuye la luz como una burla
entre las cosas y yo. El mar.
Y la cabeza es agua más sombras,
más hojas de roble verdes y amarillas.

Pero yo no quiero bailar este ritmo.
Chau, me voy. (2000: 41)

Aquí está el observatorio de la serie de la ventana propio de Saccone, luego lo trataremos en detalle, pero bajo el marco alterno “mechón de pelos” que desencaja la visión y rompe, en dos momentos, el esquema perspectivista del paisaje. El primer momento, por proximidad, de forma tal que el mechón de pelos adosa el mundo a la mirada en la disgregación de pocos elementos, ramas y hojas de roble bajo los efectos de las sombras y la luz y, fuera de cuadro, tan fuera de cuadro como lo marca un punto y seguido en la sílaba séptima del verso que rompe la sinalefa, el mar. En el segundo momento la grieta se da como burla: un importante hiato zumbón entre las cosas y el yo que define, como se marcará en el poema de la dacha, la conexión espástica con la naturaleza propia de la serie homónima. Pero además, en el vaivén respiratorio de la metáfora, el mundo imperial avanza sobre el observador, más específicamente sobre su cabeza, porque hay siempre en Saccone la intención evidente de darle un cuerpo, una física *literal* a las ideas, a los recuerdos, a las emociones. Esa delantera de cuño simbolista que podría armonizar yo y mundo se interrumpe de pronto, igual que en el poema anterior, en una performática de la lengua: “Chau, me voy”. Como si esta poesía se dejara llevar en sus enviones subjetivos hasta un punto en que, para detenerlos y marcar otro ritmo (“Pero yo no quiero bailar este ritmo”), necesitara meter un poco de acción: el verso último es de nuevo el más breve de todos, tres sílabas más la cuarta que suma el final agudo, en una media de diez, lo que le da, como corresponde, nervio métrico al exabrupto. Escribe Saccone en “Acerca de la fabricación de los pensamientos”:

Posiblemente el fracaso sea el camino para caer en la
cuenta definitiva de que no estoy ni quiero estar sujeta
a las cosas que veo: ni a los arbustos, candados, estrellas,

torres, calles, piedras, en pos de un mundo invisible que
desea ser bien cantado. (2007: s/n)

Los poetas potentes

La serie dominante en *Medio cumpleaños* es la de los poetas potentes —pero, como se dirá, la poesía de Saccone inutiliza y torna irónico mi rótulo—. Aunque un solo poema responda de lleno en su asunto a esta serie, la serie parece dominar espacio y visión, ajustar la tendencia lírica del sujeto y componer, por contraste, una imagen menor de la poeta que, por cierto, coincide con el yo, pero cuyo acato al poderío, “la voluntad y el genio”, al cabo, se vuelve ilusorio. La serie de los poetas potentes en “Sé de poetas que sueñan...” se vincula, en los diagramas de Venn, con la serie de la bañera, de la ventana, de la casa y de la naturaleza (en la subserie de los árboles: plátanos y saúco) y da inicio a la serie de la angustia que, según dijimos, tendrá su plenitud en el *Cuaderno* inédito posterior. Allí la serie de los poetas potentes y la serie de la angustia cumplen en sordina su dialéctica suave:

Si quiero escribir
que el cielo cambió de color
porque en la noche la luna
decidió que era bueno
encontrar una sombra, y allá fue,
¿voy a poder?

En su libro *Poesía civil*, de 2001, Sergio Raimondi planteó notorias divergencias entre el poeta civil, el poeta órfico y el poeta menor. El primero paga, en cada corte de verso, su gravamen político y económico; el segundo recibe, en sus “postulados etéreos”, una lección materialista y funcional; el último, el menor, descargado tanto de co-

yunturas históricas como de abismos metafísicos, atiende pormenores domésticos. En el libro de Raimondi prima el primero, el poeta potente y civil y en tercera persona, en una delantera hacia el par clásico poesía y capitalismo; el poeta menor, en tanto, está confinado a la parcialidad de la casa.³ Aunque con otro tipo de soltura, Saccone en *Medio cumpleaños* ya había planteado estos asuntos muy a su modo:

Sé de poetas que sueñan
con el tiempo que pierdo en lágrimas
sentada al borde de la bañera.
¡Si yo pudiera, si lo tuviera!
dicen, seguros de la voluntad y el genio,
disfrazando de piedad el reproche
y olvidando al que enseñó:
“pensad dulcemente en los mortales”.
Con Cronos sueñan, el tirano;
si lo poseyeran, frente a una ventana
donde la copa de los plátanos chocan
en un brindis seco y verde,
rápidos se pondrían a escribir
de algo tan ajeno como la fortuna.
Queridos míos, les pido perdón
por quedarme largos ratos
en el baño —lágrimas corriendo—
o soñando con la sombra del sáuco
para ser hechizada por las voz
de la serpiente, o extraviada
ante las carnes y las frutas
del supermercado. (2000: 10)

3 Para ilustrar las tres poetas-tipo de Raimondi, en *Poesía civil* están, entre casi todos los poemas del libro, “Poética y revolución industrial”, para el primero; “El plomero visita la casa del poeta órfico y le da una lección”, para el segundo; y “El poeta menor ante el nacimiento de su hijo”, para el tercero.

En el poema de los poetas hay otros ilustres además de los potentes. Está el muy alemán Hölderlin en “pensad dulcemente en los mortales” verso de “A los jóvenes poetas”. Saccone saca de allí además de la cita textual entrecomillada, la actitud vocativa: donde Hölderlin inicia sus imperativos consejos con “Hermanos” (“Detestad el arrebatado y la frialdad./ Guardaos de aleccionar y describir.”) Saccone se disculpa con “Queridos míos, les pido perdón”. La voz del súper poeta órfico mengua e invierte dominios: del púlpito lírico a la bañera. La maniobra es reveladora y de largo alcance, y hasta el punto en que podría afirmarse que aquí está el centro de gravedad de toda la obra de Saccone. Así, el poema dispone al yo en su tono y en su figuración menuda y, en simultáneo, afianza la imagen de la poeta menor y su ambiente en la serie de la casa; define una poética en el deslinde neto de sus asuntos y lo hace por contraste con los de los poetas potentes, de tal modo que esa divergencia objetiva de temas trae rayana una clara divergencia subjetiva. Se trata del vínculo vecino y casero que el yo de la poeta menor establece con los contenidos y el encuadre de los contenidos (aún con todos sus hiatos y viradas) en la serie de la naturaleza, sus especies, y en la de la ventana, su demarcación. Ambas series están en el “brindis seco y verde” de los plátanos que los poetas potentes y civiles ignoran para escribir “de algo tan ajeno como la fortuna” en el tiempo productivo del trabajo y no en el improductivo del llanto —“lágrimas corriendo”—. (Sergio Raimondi punteó estos dos tiempos sobre un fondo órfico y romántico en “Glosa a ‘Ode to nightingale’ de John Keats” de *Poesía civil*, donde confronta la labor y el ronquido de un jardinero con la indolencia y el sueño del poeta. Y en este campo semántico también está otro poema de *Medio cumpleaños* sobre temas y labores: “¡Voluntad enferma!/ No puedo despegar los codos de la mesa/ y olvido la política, la botánica lo que sea” (2000: 44); aquí, bien relevantes, “la voluntad y el genio” de los poetas potentes y “la voluntad enferma” de la poeta menor. Los versos de Saccone refutan en el lamento el método positivo y laborioso de Raimondi, su altivo estatus de “investigación”: “cada poema

implicaba en general muchísimas lecturas —afirma Raimondi sobre *Poesía civil*—toma de notas, charlas inclusive con este y con aquel, visitas repetidas a determinados lugares...”⁴).

Pero hay más, porque la serie de la naturaleza estira en el poema de los potentes, notable en el enlace diagramático, su trazo textual, interliterario antes que referencial; y con tal eficacia que, aun cuando el impulso artístico de la poeta menor se esmera en otro rumbo, no deja de propiciar tanto por resistencia como por analogía aspectos del “paisaje ideal” de los grandes románticos que, según afirma Albert Beguin en *El alma romántica y el sueño*, “será el que evoque a su vez nuestros estados de alma subjetivos, que nos revelan el infinito tras las cosas, y una visión objetiva, vuelta hacia el mundo finito y atenta a las formas” (166). Así, frente a los miméticos plátanos locales, naturales por naturaleza, está “la sombra del saúco”, extraño, extranjero, textual, menos una especie de la hermosa sub serie de los árboles que una completa tradición lírica. Con el saúco, el hechizo y la serpiente, un alemán más endosa el poema de Saccone: E. T. A. Hoffman, maestro del fantástico moderno, hizo descansar a Anselmo, el estudiante de su célebre relato “El puchero de oro”, a la sombra de un saúco locuaz en su primera fascinación con Serpentina. Pero ese gran curso del hechizo merece ser ajustado a las cláusulas Saccone, es decir: como el genio de los poetas potentes que surte apenas jactancia; como en la merma de Hölderlin, cuyo magisterio termina en la serie de la bañera; el extravío romántico se salda en el supermercado. Este declive brusco es irónico —y también en el sentido que le dio Friedrich Schlegel, como unión momentánea de contrarios—, pero nunca caricatural. Señala bien la caída del cosmos al suelo, del símbolo al objeto, de la magia a la mercadería, y para decirlo con una imagen intacta de *Medio cumpleaños*, del colibrí al gusano volador, de la noble figura a la figura vulgar:

4 “No hay mundo de un lado y versos de otro”, reportaje de Osvaldo Aguirre, *Diario de Poesía* n° 72, de mayo/agosto de 2006, 5.

“Mami, mami, vení a ver un colibrí”.
¡Apurados pies, denme el tiempo
a inflar pulmones,
incorporarme y ajustar los gestos
de quien corre hacia las flores
y soporta el eterno aletear de un gusano volador! (2000: 39)

Porque en Saccone, mucho antes del sueño romántico, es decir, a buena distancia de la asimilación del proceso onírico con la creación poética propio de los románticos, viene el insomnio. Y en lugar del sueño romántico viene el sueño de piedra. Dos poemas de *Medio cumpleaños* indican el desfiladero hacia la nitidez desde la vaguedad, hacia la solidez desde la ligereza. Aparecen enfrentados en las páginas 36 y 37 del libro, cumpliendo en contigüidad su propia serie en la serie de la naturaleza y en la serie de la casa, respectivamente. En el primero (que está en los fiordos noruegos como otros poemas están y no están en Rusia), no hay simbología ni metafísica onírica, tal como la estudió el citado Beguin, no hay tampoco ninguna fase de revelación interior que armonice con el exterior, por lo tanto: ni alma subjetiva, ni paisaje espiritual. Y aunque en la poesía de Saccone significativamente casi no hay sueños (computé unos tres o cuatro), si se sueña, como en este caso, es para contrastar con el dogma profundo, misterioso de sus cultores, es para arruinar la levedad ideal y toda su vaporosa cadena semántica a fuerza de cuerpo y claridad (“aunque en sueños corra detrás de un hijo/ que se ahoga, o descubra en el patio/ patas, cabeza y cola de un animal/ que como maldición descuartizaron” (2000: 33), escribe en *Medio cumpleaños*). Una sola figura y la más transparente, el símil, hay en el poema breve del sueño, de métrica menor, casi sin imágenes, sobre el que manda la imagen de la piedra.

Yo estaba de espaldas.
Rocas grandes y más
en los fiordos noruegos.
Mi cuerpo tan liviano
como el de una nena
y éramos en el sueño piedra,
el cielo invernal y yo
en medio del silencio. (2000: 36)

Y aunque en esa comparación del cuarto y quinto verso el cuerpo del yo soñado se aliviane, no llega a la ingravidez onírica, y sólo puede ser cotejado con otro cuerpo dentro de la órbita de las figuras retóricas en sus perímetros materiales, rocosos en este caso.

Sin embargo y dicho todo lo cual, la pieza funciona a su máximo bajo el designio paisajista tal como lo pintó el romanticismo, en ese estelar vínculo entre el yo, el sueño y la naturaleza. (Un detalle: como los personajes de los cuadros de Caspar D. Friedrich, el de Saccone está de espaldas. El yo soñado de espaldas al yo que sueña cumple aquí la morfología lingüística del sujeto en la diferencia enunciado/enunciación y también ilustra la doble contemplación propia de los pintores románticos, según la describió Rafael Argullol en su libro *La atracción del abismo*. Volveré a este punto en la serie de la ventana).

En el segundo poema de la serie del sueño y del insomnio están la serie de la casa, del vecino y de la Luna mayúscula —muy exenta aquí esta última de ejecutar la liturgia romántica del nocturno—:

Los ruidos de esta noche
prefiero engullir a soportarlos,
así del escalofriante caño de escape
saco un bocado de motor
que chasquea en la boca.

Entre la lengua y el paladar
fuegos artificiales, o si no
las carcajadas condimentadas con puteadas
del vecino a su hija muda.
Yo prefiero beberme las sirenas
a esos cocteles de camiones
que se arrastran por todo el aparato
sin parar en el estómago
sino allá en los intestinos.
Quiero dormir, somníferos,
voy a comerme la Luna. (2000: 37)

En el poema resuenan un poeta tan universal como argentino, el nicaragüense Rubén Darío, y tres poetas argentinos a secas, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni y Jorge Luis Borges. El primero porque en uno de sus “Nocturnos” de *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, le puso oído y tenacidad al insomnio: “Los que auscultasteis el corazón de la noche,/ los que por el insomnio tenaz habéis oído/ el cerrar de una puerta, el resonar de un coche/ lejano, un eco vago, un ligero ruido...” (680). El segundo porque comparó en *Lunario sentimental*, de 1909, a la luna con un queso y la volvió así rápidamente comestible (“Echaos a comerla,/ Y así mi estro os consagre;/ O bebedla en vinagre/ Cual Cleopatra a su perla.” 17). La tercera porque en el “Quiero dormir” de Saccone hay el exacto metro y acento de “Voy a dormir”, título del último poema de Storni de 1938, y porque me gusta traer aquí su carácter de poeta, ¡de poetisa!, menor, encuadrada por los otros tres poetas potentes (el vocativo de Alfonsina “Voy a dormir, nodriza mía” tiene también su eco objetual e irónico, aunque con otros acentos, en el de Gabriela: “Quiero dormir, somníferos”). El cuarto porque escribió el poema materialista argentino sobre el insomnio del que proviene la variación lugoniano-digestiva

de Saccone. Unas estrofas del poema “Insomnio” de Borges, de 1936, incluido en el libro *El otro, el mismo* de 1964:

De fierro,
de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la
noche,
para que no la revienten y la desfonden
las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto,
las duras cosas que insoportablemente la pueblan.
(...)

En vano quiero distraerme de mi cuerpo
y del desvelo de un espejo incesante
que lo prodiga y que lo acecha
y de la casa que repite sus patios
y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal
de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe.

En vano espero
las desintegraciones y los símbolos que preceden el sueño.
(1974: 859)

Para Borges aquí, en la estela del *Lunario* pero sin un ápice de su humor, está ya finiquitada la exaltación romántica de la noche y el nocturno genérico. El yo insomne tiene un cuerpo, más que un alma, y la noche “de fierro” tiene cosas, “duras cosas”, objetivistas cosas, (“the ‘thing’”, como escribió Ezra Pound), todas inalterables al trabajo desintegrador del símbolo y del sueño.

El insomnio es, por lo tanto, anti-lírico y, también, inflacionario: aumenta la energía referencial de las cosas y, si metaforiza, lo hace por potenciación de la mimesis, por hipérbole. Los ruidos de la noche, por ejemplo, pasados de decibeles en la ultra irritación del insomne, adquieren masa y no cualquier masa, una que, en la labor

del desvelo, pueda incorporarse al yo, o mejor, al cuerpo del yo, literalmente: pueda comerse, beberse, digerirse: “un bocado de motor”, “cocteles de camiones” (2000: 37), escribe Saccone, y en *Del pasillo*: “el zumbido tan denso como un cuerpo”. (10)

Cuerpos, de eso se trata en el insomnio. A diferencia del ensueño o el sueño, regiones dilectas del simbolismo, del yo lírico del simbolismo, que opera oblicuo por alusiones y correspondencias sensibles, el insomnio acciona directamente la materia, sus tamaños, su peso, su vibración. Al mundo material que el insomnio enfatiza le corresponde un yo poético bien físico, “en vano quiero distraerme de mi cuerpo”, escribe Borges, y Saccone, que carga aún más allá la campaña materialista y le da al cuerpo órganos y funciones: “sin parar en el estómago/ sino allá en los intestinos” (37). Por eso, esta poesía acepta la propuesta lugoniana en todos sus efectos estéticos e históricos y, yendo a lo concreto, volviendo literal toda figura en la vía de la figuración (que los símbolos tomen cuerpo, sería su divisa), se engulle, junto con la Luna, la utilería lunar y —en el mismo bocado, tributando siempre a su “estro” menor, sin misionarla ni alardear jamás— una genealogía literaria.

La casa y la ventana

La serie de la ventana, como la serie de la bañera, presupone la serie de la casa pero no se reduce a ella, y guarda con la serie de la naturaleza lazos primordiales. La serie de la casa tiene sus contenidos topográficos en la cortada, el pasillo, el balcón y la dacha según se trate de uno u otro libro de Saccone, de uno u otro poema de Saccone, de una u otra mudanza de Gabriela Saccone, y se amplía, en su fuerza centrífuga, a la serie de los vecinos (la casa de al lado, la esquina, la vereda, el lugar de trabajo), a la serie de los viajes y senderos (“Como este largo sendero hacia la nada,/ como este largo, largo sendero/ busco eso que vuelva las cosas a su lugar” 2000:14), y a la de la naturaleza

(la intemperie y el paisaje, el río, la montaña). La dacha y el poema de la dacha son, en este sentido, tributarios de la serie de los viajes y senderos, además de de la serie de la naturaleza, como pronto se describirá. Porque aun cuando vacaciones figurativamente al pasado o geográficamente a Diamante (“No veo la hora de llegar a Diamante”, 2000: 15) mucho de estos poemas llevan, como la tortuga (“esta tortuga que come fruta/ a mis pies” 2000: 38), su signo inmobiliario y doméstico a cuestras. En *Del pasillo*: “¿Y la mujer que no paseó?/ Lo mío era doméstico. Olvidé Ovidio” (23).

Así, ante la ambulatoria típica de los objetivistas rosarinos — sobre todo la de Oscar Taborda—, grandes caminadores que deben detenerse para tomar un punto de vista y entrar en detalle, “entrar en detalle” es el sello objetivista, Saccone, en su culminación recoleta y altamente irónica, mira en *Del pasillo* la costa del Paraná por una webcam desde la casa. Taborda, que en su relato “Francia” de 2003 intentó agotar la avenida rosarina homónima bajo el modelo de George Perec, escribió: “Por lo que yo pensé: ah, cómo me gustaría hacer algo parecido, sentarme acá, sentarme allá, con una libreta y un lápiz... o mejor no, caminar, caminar, ¡eso mismo!.. Soy bueno en eso de caminar: en vez de inmovilidad y repetición, caminata, paso redoblado, caminar, caminar...”⁵ (Taborda: s/n). Por el contrario, por quedarse adentro, en Saccone la mirada “como gesto compositivo” sólo compone desde la serie de la ventana y todos sus sucedáneos (de la webcam a “un mechón de pelo”, por ejemplo), y este punto de miras, otra vez, instala un desvío considerable del “criterio de objetividad” —como lo define Martín Prieto en su *Breve historia de la literatura argentina* de 2006—. Un poema de *Medio cumpleaños* dice esta vista y sus efectos:

5 Saccone en *Del Pasillo* alude a este relato de Taborda, el hombre que paseó, como la utopía de un ciudadano: una avenida en detalle minucioso, metáfora del recorrido invertido de una vida”. (2014: 22).

Con las manos frías entre las rodillas
sigo sentada frente a la ventana
viendo pasar las nubes hacia el norte.
Los yuyos crecidos salvajemente
del otro lado de la casa
se sacuden: sobre sus flores una abeja
quiere posarse y vuela en círculos
acompañando el movimiento de los tallos.
No me importan la abeja
ni los yuyos y sus flores.
Lo que toco está lleno de polvo,
las telarañas se pegan a mis dedos. (2000: 32)

Desde el interior hacia el exterior, muy evidente aquí. Como si la poeta menor fuera el personaje de *Mujer asomada a la ventana* de 1822 de Friedrich (pintor favorito de Saccone, además), en otra de las facetas de “la contemplación de la contemplación” (61) que, según la fórmula del citado Rafael Argullol, quiebra la mimesis realista en una mediación sublime, dramática, y muchas veces trágica, entre la pintura y el paisaje —“en el Romanticismo el paisaje se hace trágico” (14), escribe Argullol—. La inclusión del personaje que observa, siempre de espaldas en Friedrich (el monje, una mujer, dos hombres, dos hermanas, el viajero), pone al espectador del cuadro “ante dos planos sucesivos” y, en esa estructura iconográfica, bajo el prestigio absoluto de la subjetividad, el sueño y la imaginación: “En el paisaje *la contemplación romántica de la Naturaleza* sólo secundariamente es una contemplación del exterior: la mirada fundamental, aquella que pone en juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el inconsciente (...) Una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán deben *evocar* y, por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino *estados de subjetividad*” (Argullol: 68-9).

Pero Saccone nunca llega a esos estrados solipsistas y abarcadores. Aunque se sienta convocada a ellos y por momentos adopte sus poses iconográficas, su meditadísimo tono menor se lo impide (“No me importan”) (2000: 32); y frena el patetismo romántico que, sin lugar a dudas, acecha su poesía, a fuerza de bañeras y telarañas. De hecho, como se muestra en este poema, la visión de los yuyos altos exteriores y el polvo interior da a la casa un ambiente y, casi en consecuencia, al yo poético un estado (y viceversa, claro está), pero aun así, la vista a través de la ventana, la vista de la poeta que ve a través de la ventana, como lo dice el poema de la página posterior que hace serie con este en un relato corto sobre las nubes que van al norte, no establece correspondencia precisa ni mucho menos epifánica:

Las nubes siguen hacia el norte, pero
merecerían cargar aunque más no fuera
unas cuantas gotas de sangre. (2000: 33)

Aunque en principio se ponga alguna confianza en él, y en verdad se pone mucha, el paisaje siempre se emancipa y resulta insuficiente al momento de expresar tanto el yo como el nexo con el mundo (el universo, dirían los románticos).

De todos modos, tal como venimos especulando en series y órbitas, el yo de la poeta menor remoja sus fueros en una insistencia significativa. Hay un poema en *Medio cumpleaños* que toma tanto materiales como ámbitos propios de una línea realista de la poesía contemporánea argentina, tal como la moduló la obra de D. G. Helder en su misión sustantiva y “documental”, y que bien podría funcionar como ejemplo de la inclinación de Saccone hacia esa poética. Se trata de la decadencia de las vistas urbanas industriales, sobre todo las fluviales; que ahora podría pensarse en el arreglo temporal de la “ruina romántica”, aunque los mecanismos de representación difieran

considerablemente —ver, por ejemplo, el poema de Helder “A unas obras junto al río Paraná”, de *El guadal* (1994)—.

Escribe Ana Porrúa en su libro citado: “En ‘Tomas para un documental’, decía, el paisaje de la ruina lleva la máscara de un pasado perdido, el del mundo del trabajo” y más adelante “no hay prácticamente sujetos y el poeta se retira de una manera ostensible” (117). Un fragmento de ese largo poema de Helder se publicó en la revista *Punto de vista* n° 57, de abril de 1997, acá un par de versos: “barcos fondeados, barcos de poco calado y más barcos/ semihundidos, la chatarra flotante como ejemplo de negatividad” (2). Cito este encabalgado del capítulo II donde se ejemplifican los rasgos que marca Porrúa; en el capítulo VI, en cambio, que se abre con “vi”, y “vi” se repite en la enumeración territorial como en un aleph del Riachuelo porteño, la construcción de subjetividad parece diferente, sobre todo por la inclusión programática y gramatical del yo observador. Con todo, Saccone tiene su propia toma subjetiva para un documental:

Que en mí queden unidos
a lo que debería ser un crepúsculo
tres hombres entre los yuyos hurgando
montículos de basura
a quién le importa.
El puente roto sobre el Saladillo
y más gente para el transbordo
en la explanada del Swift.
El que vende choripanes como hostias
se apoya en la baranda y escupe
al paso de los que él llama
una manga de hijos de puta,
el cielo ambarino vacila sobre el agua
y hasta ese paquebote a medio hundir
parece hundido del todo. (2000: 26)

Hay que atender en este poema al primer verso, “Que en mí queden unidos”, una introducción rarísima para la materia que viene. Porque ya no se trata sólo de ver, detallar y confiar, y también desconfiar, cierto, en que la enumeración como técnica aventajada haga su sumatoria coyuntural, municipal (y no eterna y universal al modo del romanticismo, o del aleph de la calle Garay o, incluso, en su versión paródica, del poema planetario de Carlos Argentino Daneri); se trata, de nuevo, de la unión, pero también del hiato, del paisaje *en* el yo. La misma vista, casi las mismas cosas en el aura rosarina del Saladillo que en la del Riachuelo, barcos semihundidos y paquebotos a medio hundir en la misma juntura histórica y, sin embargo, el documental de Saccone mete su diferencia, su ventana menor “en mí” tan contrario paradigmáticamente al “vi” que convoca en su acento. Pero también, hay una falsa resta de importancia, “a quién le importa” dice el verso más breve del poema que trae un viso interrogativo retórico impuesto por su contenido social —“a quién le importa” es decir no le importa a nadie pero, en verdad, debería importarle civilmente a todos—, y es muy diferente al “No me importa” del poema de las nubes, epítome de la traza para-romántica. Como si Saccone, al adoptar determinados ambientes y personajes, al hacerlo con tanta maestría, tramitara en el acto su emplazamiento civil. La serie del censista en *Medio cumpleaños*, donde se abandona casi por completo la traza del yo, y por lo tanto la figuración de la poeta menor, y se adopta plenamente la tercera persona y todos sus efectos narrativos, ajusta ese matiz civil sobre fondo doméstico que me gusta remarcar ahora. De muestra, un poema de la serie:

Apoderado, tutor, representante natural.
Todos en la mira del censista
que exige documentos
o fotocopias debidamente legalizadas
al que avanza con arrugas y lunares
bajo una transparencia estampada.
Llegar a un club mugroso
a que un tipo giacomottiano dude de su existencia.
Este cobra por un muerto.
¡No apoye el culo en la silla! ¡Muéstreme
el certificado policial de supervivencia! (2000: 23)

La fase Windows de la serie de la casa (ahora en la topografía de la cortada), y de la serie de la ventana (también la de la infancia, la de la vejez, la de la naturaleza, la de los vecinos y la de los poetas potentes) están en *Del pasillo*, libro de “prosas poéticas”, según las clasifica la propia Gabriela, en el que, para cumplir al máximo el género de su autora, los poemas por períodos se alargan a la línea de la prosa, o viceversa: la prosa se acorta a la línea del verso. El recurso pone en gráfica la ley crucial de la tradición objetivista de cuño saeriano: el arte poético de narrar; de hecho, Martín Prieto supo distinguir en *40 watts*, la novela en verso de Oscar Taborda de 1993, la concreción final de un deseo al tiempo poético y narrativo de Juan José Saer. Pero también, sin salir de estas jurisdicciones el libro grafica en sus blancos y en sus llenos las militadas incidencias de los buenos atributos de la prosa en la poesía.

En *Del pasillo*, la poeta menor barre, baldea, fuma, toma el colectivo, se cruza con las mujeres que trabajan en la cuadra, hace estadísticas de saludos, ordena sus papeles de poeta menor (piensa que tiene que quemarlos), mira por internet la playa del Club Náutico Avellaneda en vivo:

Me pregunté a qué loco podría interesarle tener la vista puesta en una playa donde difícilmente se ve el puente a Victoria, u otra cosa que no sea la masa de agua y la línea de islas por todas las horas del día. Y descubrí que a mí me interesaba y me puse a mirar en distintos momentos la imagen de la playa, gente moviéndose y nadando. Zambulléndose en el río. Esto pudo haber sido algo por comenzar, contaría por ejemplo cuántas mujeres se mojan sólo los pies en el río, cuántas ponen su silla playera petisa de cara al sol, cuántas de espalda, y cuántas se meten en el agua hasta que sólo la cabeza queda afuera, allá, pegadas a las boyas. Cuántos hombres se meten cautamente para zambullirse después de un golpe como pidiendo pasar inadvertidos y salpican sin cuidado al de al lado que los mira con desprecio, y cuántos se paran a charlar con las de las sillas. Cuántas niñas, cuántos niños, cuántos flacos, cuántos gordos, cuántos calvos, cuántas rubias, cuántas morechas, cuántas eligen la parte profunda, cuántas la parte playa, cuántas usan ojotas, cuántas andan descalzas, cuántas zapatillas, cuántas usan auriculares, cuántas leen, cuántas miran el horizonte, cuántas, cuántos. Cuando esté sola y cuando esté en el espacio tiempo que pretendo, continuaré mi estadística para producir un mundo semejante a lo visto y concluir que el cosmos puede simplificarse en un pedazo de playa de una ciudad del cono sur a la vera de uno de los ríos más anchos del mundo. (2014: 13)

Una ventana tecnológica que se abre desde el interior de la casa hacia la costa, qué más puede pedir “la que no paseó”, la doméstica poeta menor con jactancias realistas. Allí, aunque el cuadro deje fuera de campo porciones tan idiosincrásicas de la costa rosarina, y casi que porque las deja afuera, parece posible y sustentable enumerar un

mundo: registrar las especies, sus variedades, contarlas y, al cabo, tomar muestras y hacer estadísticas.

La clasificación playera de Saccone nada le envidia a la que el remoto y apócrifo Fran Kuhn, aliado imprevisto del rector John Wilkins, hizo de los animales. E incluso en su sintaxis rítmica *in crescendo* hacia el ínfimo, infinito rasgo distintivo: desde “mujeres que se mojan sólo los pies” hasta “hombres [que] se meten cautamente para zambullirse después de un golpe como pidiendo pasar inadvertidos y salpican sin cuidado al de al lado...” etc. resuenan, en consonancia, los “lechones” y después los animales “dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello” (1974: 708), que Borges enumeró en su ensayo clásico sobre el idioma analítico.

¿Es la enumeración de sus cosas y detalles, sus colores y matices, los atributos de sus personajes y los tintes de su atmósfera, el recurso triunfante para escribir el relato y el poema de un paisaje técnicamente encuadrado?, ¿es triunfante “para producir un mundo semejante a lo visto”?, ¿es triunfante aun “para simplificarlo”? La respuesta la da la propia Saccone y en el acto cifra el status de la crucial serie de la naturaleza en su poesía:

La naturaleza no puede ser sólo esto, lo sé, sé que no lo es, ni quiero que así sea, lo que sí es: inactividad que pesa como un balde lleno de plomo desde la cabeza a los tobillos abrazada a una naturaleza que es la verdadera ballena.
(2014: 14)

La naturaleza no es sólo la directa enumeración realista (y a veces civil) de sus elementos, tampoco es la mediada “evocación” de su aura. Es un fabuloso peso figurativo sobre el cuerpo. Objetivismo del sujeto y subjetivismo de las cosas desplazados lo necesario aquí por la muy positivista ley de gravedad que, a su vez, mide la imagen “in-

activa” de la poeta menor, en peso de plomo y tamaño de ballena, y la muestra de nuevo diversa a los hiperactivos poetas potentes. Pero hay más, hay contacto tropológico y material: la abstracta inactividad se concreta en todo el cuerpo “desde la cabeza a los tobillos” y “abrazo” la metáfora de la naturaleza (“la verdadera ballena”) vuelta cuento infantil:

Los domingos, cuando se acerca el lunes como la ballena de Pinocho, imagino qué voy a hacer allá adentro, se me ocurre que voy a estar sola y encerrada en la oficina, con la radio prendida, mis cigarrillos, un mate cocido y algo en qué continuar. El tema es el algo. (2014: 12)

La indolencia y la tarea, el tiempo improductivo y el productivo, el quieto y el ambulatorio, el doméstico y el civil, el que se pierde en llanto y el que se gana en información, en saber, en tema, en obra, todos los tópicos de la serie de la bañera y la serie de los poetas potentes encuadrados en las series de la casa y de la ventana. Allí, en la conjunción capital entre paisaje y poesía, compone su fábula y su imagen la poeta menor.

La dacha

Gabriela Saccone alquiló una casa de campo en Arroyo Seco en los eneros consecutivos de 2000, 2001 y 2002, allí escribió su “Diario de la dacha”. En este poema largo, de casi setenta versos en siete estrofas, cuantioso para las medidas habituales de Saccone, también prevalecen la serie de la naturaleza y la serie de la casa por sobre las series de las vecinas, de la infancia y de la angustia. Aunque el “Diario de la dacha” no tiene fechas sucede, como todo diario, en el presente, pero un presente raro que viene desde Rusia, de la Rusia de los zares,

cuando los zares daban a sus cortesanos parcelas y residencias en los alrededores de San Petersburgo para que dominguearan toda la semana al aire libre —dice acá, también la etimología, que “dacha” viene del verbo ruso “*dat*” (dar)—; o de la Rusia de Chéjov cuando la aristocracia perdía su dacha de cerezos; o de la Rusia soviética, cuando la dacha vacacional era signo del bienestar económico del proletariado pero la gozaban los burócratas. De todos modos, si no rusa, inglesa o húngara trashumante, la casa de verano tiene aire —y hasta viento— de anacronismo y extranjería, los que bajan del título del poema que la nombra y la dispone en su presente: “Diario de la dacha”.

La escritura del diario, que depende en todo de la enumeración, ese recurso carísimo a Saccone y sus compañeros realistas, no se contenta para hacerse género con el registro de un solo día, aunque el presente puntual sea el tiempo que la conforma. El diario de la dacha crea una estación vasta para el ritmo de su paisaje como si su ciclo correspondiera no a algunos días o a algún día exacto del verano —los lapsos datados del descanso en la dacha—, sino a todos los veranos o a un ancho verano inclusivo (¿por eso el “Diario de la dacha” no tiene fechas?). Esa extensión de tiempo pleno, y básicamente inútil, desmantela la rutina llana del vistazo diario que aquí, en la dacha, se llama color local, para revitalizarse en crestas raras de extranjería, una suerte de crispación que en la atmósfera nítida de la dacha se figura en la tormenta inminente, “viene la piedra”, “se viene el agua”.

Por el calor se alzaron los pastos alisados
con su carga de tierra seca, pero pasa la iguana
y los chicos atrás y vuelven a ser flecos planchados.
Otra vez, torpes, espásticos, se crispan como los dedos
de una mano, en un muerto que resucita. La acequia
espera sonar igual a un río torrentoso, pero el cielo
se puso verde, viene la piedra.
Se acerca un aleteo, un vuelo rápido, decidido para

sobre un alambre de púas. Los pájaros se avisan:
Primero un trino, un director mostrando cómo
debe sonar lo que se viene, después una orquesta lo imita
y arremete en un apasionado canto. Un benteveo en lo alto
de una rama, un árbol, en la mismísima punta,
se lanza hacia el vacío planeando. Se viene el agua.
Sobre el gris se recorta la casa con su tanque
de agua y sus espigas, dando un aire inglés al campo arroyence.
(2014: 38-39)

No se trata entonces de lo que permanece verano tras verano en el verano de la dacha (la casa, el río, el campo, el clima benigno, los árboles que prueban, como los cerezos en Chéjov, la existencia de un linaje), y que constituiría en la repetición y el lazo un souvenir distintivo del descanso costumbrista de la familia —porque ahí están los chicos armando una familia en la tumba de la calandria o en la caza de la iguana— sino, por el contrario, de un divorcio intrínseco al paisaje, de una distancia extrema e inconcebible. Una distancia de estepa rusa en el presente de Arroyo Seco que, trazada en la instantánea de la visión poética, altera en desconcierto el litoral célebre —que Saccone observa desde el horizonte de Juan L. Ortiz, y junto a los poetas de su zona y generación— pero con el que, aunque lo intente, no logra comulgar.

En otro poema de *Medio cumpleaños*, también de la serie de la naturaleza, se está en el río de la zona, pero por sobre el río se congela otro río, el Kama, y otro tiempo. Una imagen anacrónica, antípoda y de nuevo rusa se superpone al territorio autóctono y extravía, en un giro referencial, paisaje y personajes:

Las pequeñas avispas quedan suspendidas
como si colgaran de telas invisibles
y nosotros a la sombra de este árbol
jugamos a que el tiempo no pasa,
a que el río es congelado y aquel barco
de innumerables mástiles es el convoy
de nuestras vidas.
¿Qué haríamos vos y yo juntos
cuando estemos juntos?
Tal vez lleguemos hasta el bosque seco
que se corta sobre el horizonte
y en la otra orilla descubramos que el río
no es el Kama ni los barcos
transportan moribundos. (2000: 47)

El verso más corto del poema, *de nuestras vidas*, es de cinco sílabas y opera la culminación de la imagen que los dos cortes de versos anteriores ya motivaron (“a que el río es congelado y aquel barco/ de innumerables mástiles es el convoy/ de nuestras vidas”). La vocación sintáctica de la prosa, propia de esta poesía, se trastorna en un encabalgamiento suave para, como en el poema de la dacha, tramar prosódicamente el cuento ruso del paisaje.

Porque el poema de la dacha arguye su distinción no en el encasamiento oportuno de los elementos de la serie de la naturaleza (perros, pájaros, caballos, avispas, moscas, pastos) sino en un sentimiento anómalo en el que no hay maridaje ni sosiego posible. La visión de la dacha devuelve al poema raros recelos, un “temblor general” allí donde se espera que impere el aura doméstica de los veranos: mares extranjeros por ríos patrios, fobia a los vientos, pánico, otra vecina de la serie de las vecinas (“una vecina me llevaba a los velorios del barrio”), caballos que silban y que hablan (“Los caballos, de repente, se ponen a silbar”) (2014: 37); y un aire inglés en el campo arroyence.

“La muerte igual efecto” (37), escribe el poema de la dacha. Porque el efecto crispado de los dedos de los muertos que resucitan, como dice el poema de la dacha, no es un término más de las comparaciones del paisaje sino su real fuerza extraña. Se trata del intervalo espástico que impera en el territorio de la dacha —bien extendido y detallado en versos de métrica libre, como es constante en Saccone, pero donde priman los de arte mayor— que, antes de configurar, si así fuera, su traza en contemplación autóctona, ofrece, en la visión poética, su instante de extranjería. Como antes en el poema del Kama, ahora en el ámbito de la dacha, el encabalgamiento de versos ejecuta la crispación de la perspectiva (“Otra vez, torpes, espásticos, se crispán como los dedos/ de una mano, en un muerto que resucita. La acequia/ espera sonar igual a un río torrentoso, pero el cielo/ se puso verde, viene la piedra.”) Y subraya, en la prosopopeya, la falta de naturalidad de la naturaleza.

De nuevo, una distancia de dimensiones rusa suspende consonancias en la atmósfera de la dacha, distancia que no hace lugar, como ordenaría algún simbolismo místico, al misterio o, a su contrario complementario, la epifanía, sino a la bien concreta “nada”: “Nada cae del árbol: la idea como un fruto,/ el detalle que abra el abanico, no cae nada” (2014: 38).

A la voz imperativa de la dacha “Que hable del amor, que hable del dolor, que hable” se le suma, en módica contestación, el yo de la dacha: “Mejor no hablo, mejor canto” (38). El yo de la dacha, una vez más, no es el eje del panorama en el poema de la dacha, o mejor: no está en el origen del lazo armónico entre el alma romántica y el paisaje, el interior profundo y el amplio exterior, que dotaría al segundo de las aparentes ventajas expresivas del primero. Nada de esto sucede en la dacha, y, según antes notamos, aunque en muchos de los poemas de Saccone el yo, el personaje del yo poético, parece componer el espacio, el espacio preserva su indiferencia y, muchas veces, su dominación. Este poema de *Medio cumpleaños*, también de la serie de la casa, de la naturaleza, de las hormigas:

La tarde se acerca y busca
en el silencio vaciar aquello de mí
que ronda por la casa.
Un nudo de palabras que espero como la suerte
y que eligen terminar entre las piedras
siendo carga de hormigas. (31)

La visión del poema de la dacha no se resuelve en comunión, no hace cursillo vinculante, y reniega de las correspondencias, del “bosque de los símbolos”. En cambio, mete distancias ahí donde se esperan armonías, y refuerza sus torsiones y desequilibrios: si “el viento empuja los pastos” entonces “los pensamientos frenan” (38). El paisaje trastorna entonces su identidad, juega en el poema de la dacha su idiosincrasia (la dacha rusa en la costa santafesina) de modo tal que hasta su principal, mitológico componente merma su persistencia (“El río no lo es, ni tampoco sé lo que es”) y anuncia, en el itálico giro final, un “nuevo todo”, o mejor, un mundo todo de nuevo: “*Cambiar el punto de vista. / No miremos el río. / Volvamos al campo.*” (2014: 39)

Rosario, noviembre de 2013

Bibliografía

Aguirre, O. (mayo-agosto 2006). “Sergio Raimondi: ‘No hay mundo de un lado y versos de otro’”, (entrevista), *Diario de Poesía* 72, 3-6.

----- (diciembre 2003). “Daniel García Helder. Episodios de una formación” (entrevista). *Punto de vista* 77, 19-26.

Argullol, R. (2000). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino.

Béguin, A. (1994 [1939]). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Bogotá: F.C.E. Traducción de Mario Monteforte Toledo.

Borges, J. L. (1974). *El otro el mismo*. En *Obras completas 1923 – 1972*(pp. 855-949). Buenos Aires, Emecé.

---- (1974). “El idioma analítico de John Wilkins”. *Otras inquisiciones*. En *Obras completas 1923 – 1972* (pp. 706-709). Op. cit.

Darío, R. (1968). *Cantos de vida y esperanza*. En *Poesías completas* (pp. 623-688). Madrid: Aguilar.

García Helder, D. (1994) *El guadal*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

---- (abril 1997). “Tomas para un documental”. *Punto de vista* 57, 1-5.

Lugones, L. (1909). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y hermano editores.

Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.

Prieto, M. (1999). *La fragancia de una planta de maíz*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

----- (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Raimondi, S. (2001). *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox.

Saccone, G. (2000). *Medio cumpleaños*. Rosario: e(m)r.

----- (2007). "Acerca de la fabricación de pensamientos". *Transatlántico* 2. Disponible en <http://ccpe.org.ar/acerca-de-la-fabricacion-de-los-pensamientos-por-gabriela-saccone/>

----- (2014). *Del pasillo*. Bahía Blanca: Vox.

Taborda, O. (2003). "Francia". *Zunino & Zungri*. Disponible en http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=207&sec=Ineditos

LA POESÍA COMO MÁQUINA:

Elementos para una lectura de la obra de Sebastián Bianchi

MARIO ORTIZ
U.N.S

La obra de Sebastián Bianchi (Escobar, Prov. De Buenos Aires, 1966) constituye uno de los proyectos poéticos más desconcertantes de la literatura argentina actual. Constituida por un conjunto aparentemente heterogéneo de textualidades (poemas-canciones, poemas visuales, extraños manuales de gramática, narraciones, ensayos), el primer efecto que produce en un lector habituado a las taxonomías genéricas convencionales es de perplejidad: “¿Qué es este artefacto?”, se pregunta de inmediato. Una prueba de esto: la propia editorial que publicó *Manual Arandela* (2009) lo catalogó bajo el rótulo “Análisis del discurso”. Por su parte, la crítica sobre Bianchi (según lo que hemos relevado hasta el momento) es bien escasa: se reduce a un par de ensayos y una reseña bibliográfica. Por lo tanto nos encontramos ante un corpus muy poco explorado y de escasa circulación.

El propósito de este trabajo es centrar el foco de atención sobre un conjunto de textos que se recorta con nitidez y que, según nuestra hipótesis, permite leer y evaluar el resto del corpus, y al mismo tiempo relacionarlo con determinados “artefactos” de la literatura argentina más reciente.

La producción literaria y gráfica de Bianchi está estrechamente ligada a cierta imaginación técnica y maquinica, menos en un sentido contenidista o temático (como en la ciencia ficción) que en los aspectos formales y estructurales de los propios textos. *Atlético para discernir funciones* (1999) desmonta y pone en escena la tecnología

más inmediata: la del propio lenguaje.¹ El libro está concebido como una suerte de manual escolar de gramática que desarrolla las partes de la oración, explica sus funciones y brinda un largo listado de ejemplos que constituyen la parte sustancial del libro, a lo cual se suman tres zonas de *integración* donde las funciones generan un texto.

En ese extenso listado de oraciones que se propone como una suerte de trabajo práctico para ejercitar las funciones, Ana Porrúa detecta muchas sacadas de la literatura: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje” es un verso del mejicano Enrique González Martínez; “Yo soy Nérida Fernández de Massa, me decían Nené” es de *Boquitás Pintadas* de Manuel Puig. Otras provienen de los diarios, de textos informativos, del habla coloquial. En muchas otras resulta difícil determinar su procedencia y conjeturamos que son invenciones del propio autor.

Por su parte, “Apéndice de morfología práctica”, uno de los textos que integran el libro *Manual Arandela*, puede leerse también como otro módulo didáctico complementario al anterior: en este caso, aborda otros aspectos del lenguaje, específicamente las clases de palabras y la morfología. El texto se estructura en 45 párrafos donde las nociones teóricas están intervenidas con ejemplos extraídos de libros de Emeterio Cerro.

La primer pregunta que surge es cómo abordar estos textos, sobre qué protocolos de lectura están contruidos, qué contratos de legibilidad proponen. Veamos un ejemplo del *Atlético...* La LECCIÓN I aborda el objeto directo y enseña que “es el modificador del núcleo verbal que puede conmutarse por la forma pronominal variable lo-la-los-las. Si pasamos la oración a la voz pasiva el objeto directo se transforma en sujeto” (Bianchi 1999: 11). Luego pasa a los ejemplos,

1 En una entrevista concedida hace poco, Bianchi confiesa: “Me gustan las tecnologías pobres: el lenguaje, con sus palabras cotidianas y las raras de los diccionarios, es una tecnología bastante simple, comunitaria, que crece en la plaza pública, en el sermón o la viñeta.” “Cinco preguntas a Bianchi” es una entrevista que Ezequiel Alemian le hizo al escritor, en 2013, para la revista Poesía Argentina. Esta ya no se encuentra on line pero la recuperamos de la revista y blog de poesía op. cit.

esas listas de oraciones sobre las que imaginariamente debería ejercitarse el estudiante. Las primeras ocho son:

1. La enfermedad venció al poeta.
2. Mostraban cierta fatiga algunos obreros.
3. Hacía música el límite de los grillos.
4. Saludó al lobo de mar, saludó a la calandria y al tero, el forastero descalzo y sin amigos.
5. El bandoneón expresa su pena a rajatabla.
6. El ruido ensordecedor lo hacía la generación del sesenta.
7. Por detrás los cables unían las piezas al mecanismo.
8. El albañil tiene casa de material y hembra maestra de escuela. (Bianchi 1999: 11-12)

El primer trabajo de aproximación es encontrar líneas de sentido que, en un nivel profundo, atraviesen y organicen ese conjunto heterogéneo de oraciones sueltas. Pero esto se ve rápidamente frustrado. Si los ejemplos 1, 3 y 5 parecen aludir a la propia poesía, a cierta condición lírica y sentimental, los ejemplos 4 y 8 desbaratan toda coherencia. Por su parte, los textos de integración no resultan menos refractarios al significado. Acaso sean incoherentes, pero de ningún modo agramaticales.

El propio Bianchi advierte en el prólogo:

Hay docentes que piensan la sintaxis como una especie de cohete sobre el cual los alumnos viajan hacia el significado, para comentar luego con sus pares lo que permanecía oculto en la oración. También los hay que piensan diferente, porque la escuela es como la vida o incluso forma parte de ella. (7)

¿De qué modo piensan esos otros docentes con los que parece identificarse el autor? No lo aclara, pero resulta evidente que toma distancia de un uso puramente instrumental de la lengua en el que la sintaxis sea un medio para un fin: arribar a la soberanía del significado, lo que supone la lectura en clave de interpretación, decodificación, elevar al nivel superficial otro nivel que se estaría oculto. Más aún: lo que vemos es una clara separación entre la forma y el contenido: observemos que cada uno de aquellos ejemplos son oraciones bien construidas en las que el objeto directo cumple la función específica.

Hay una estrecha afinidad entre estos libros y una parte característica de la obra de Pablo Katchadjian: *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*. ¿Qué hacer, se pregunta Ezequiel Alemian, con textos que no hacen otra cosa que cumplir exactamente lo que propone la consigna? En *El Martín Fierro...* lo que quedan son hilachas de sentido, aproximaciones o sugerencias de significado que atraviesan los versos, pero que en todo caso son fruto de la casualidad porque no se trata sino de un texto generado por una planilla de Excel. “¿Qué decir – continúa Alemian – más allá de lo que el texto dice una y otra vez, casi exclusivamente sobre sí mismo; esta es la manera en que estoy hecho?” (2010: s/n). Entonces, la pregunta correcta que se le debe formular a estos textos no es *qué dicen*; tampoco *qué hacen* puesto que todo está a la vista, *sino qué sentido tiene hacer eso que hacen*. Para dar una respuesta posible a este interrogante, es necesario efectuar un rodeo, salir de estos textos para luego volver a ellos.

El trabajo que abre el volumen *Manual Arandela* se titula “Contrapublicidad & poesía”. Se trata de un documentado ensayo sobre las relaciones entre el discurso poético y las artes plásticas a partir del desarrollo del diseño gráfico y la publicidad en las sociedades modernas e industrializadas. Bianchi hace un recorrido por las experiencias estéticas que a lo largo del siglo XX trabajaron a partir del cruce de lenguajes y exploraron sus posibilidades productivas. La materialidad del significante verbal, la utilización de los signos icónicos, las citas paródicas de estéticas y eslóganes publicitarios, la

utilización de los diversos elementos semióticos (colores, tipografías, isologotipos, etc.) que el paisaje de metrópolis moderna ofrece a manos llenas, están en el centro de un abanico tan amplio como diverso en sus propuestas formales y conceptuales, que va desde los trabajos de Maiakovsky para la agencia noticiosa oficial ROSTA durante el período revolucionario soviético, Kurt Schwitters y su poemas MERZ, el pop art y el movimiento poético concretista brasileño de los hermanos de Campos y Décio Pignatari. En estas producciones Bianchi constata que “el poema se convierte en una zona de cruce, de encuentro multiplicador de códigos heterogéneos, en tensión sobre el soporte blanco de la hoja o, excediéndolo, en el afiche, el cartel, o la pantalla digital” (2009: 18) Esto hace desbordar y poner en crisis las tradicionales prácticas discursivas confinadas al interior de un género determinado, tal como ya había sido anunciado por, Walter Benjamin, en 1934, en "El autor como productor". Allí afirmaba que muchas de las fronteras genéricas que la sociedad burguesa mantenía rígidamente levantadas, tendían a superarse dialécticamente en lo que llamó una “masa incandescente en la que se funden las formas nuevas” (128). En sintonía con esta línea, el propio Bianchi concluye que

Quizá sea la poesía, de todas las experiencias que modela el lenguaje, la que más se aproxime a la idea de libertad, al punto de convertirse en uno de los rasgos que determinan su esencia. Y de esto, tal vez, devenga la dificultad que implica el abordarla desde compartimentos estancos o categorías previamente determinadas, debido a que por su poder revolucionario se obstina en rebalsarlas y hacer estallar todo lo que comprime, clasifica y le impide fluir (2009: 37).

Es evidente que Bianchi está pensando en términos que pueden aplicarse a su propia producción literaria. Por supuesto, como él mismo acota a continuación, la consecuencia de semejante amplitud es la indeterminación, la imposibilidad en un punto de decidir qué es la poesía, lo cual “plantea el desafío de que esa palabra termine designando cualquier cosa” (2009: 37). Aceptemos el desafío y digamos que, efectivamente la poesía puede ser cualquier cosa, o mejor aún, no es una sustancia concreta, una realidad ontológicamente determinada y determinable, sino más bien un espacio abierto donde las significaciones fluyen entre códigos heterogéneos, una zona de experimentación como un campo energético en el que los signos producen descargas de sentido de intensidad y dirección variable.

Si la condición de la poesía es la libertad más absoluta, ella misma supone una voluntad destructiva de los discursos solidificados en clichés y, por sobre todo, autodestructiva. Ser cualquier cosa equivale a no ser, o ser lo deforme (el monstruo irrisorio de Horacio).

La poesía así entendida habilita un potencial crítico de alta intensidad porque los elementos que ingresan a ese espacio se pueden analizar, desarmar y recombinar ya sea para hacerlos significar otra cosa, denunciar lo que ocultan o, en general, remover los discursos que se han solidificado en clichés y lugares comunes. Esto es lo que ocurre en lo que Bianchi denomina la *contrapublicidad*. Se trata de un movimiento que en el mundo anglosajón reconoce un punto de arranque con la fundación de la revista *Adbusters* en 1987. Arremete contra las marcas de los productos globalizados con el objeto de exponer públicamente la ideología de la sociedad de consumo, las sutiles formas de manipulación que ejercen los creativos de los departamentos de marketing, la polución publicitaria. Las prácticas contrapublicitarias articulan la estética y la crítica a partir de las más variadas formas de intervención en los discursos denunciados. Así, por citar un ejemplo que Bianchi trae a colación, *the bubble project* consistió en situarse frente a los afiches publicitarios y pegarles stickers con forma de globos de historietas vacíos para que el transeúnte escriba sobre ellos lo

que quiera. Los propios trabajos de *Adbusters* son elocuentes por sí mismos. Bianchi analiza uno titulado “Big Mac attack” donde se ve un quirófano con médicos que intervienen a un paciente. En la pantalla del electrocardiógrafo que señala el pulso del paciente se puede ver cómo la línea quebrada da un salto que forma la M redondeada de Macdonald’s, luego de lo cual sigue una línea recta y roja.² El sentido es claro: el paciente ha muerto. Sus coronarias estarían saturadas del colesterol que se acumuló por ingerir tanta comida chatarra. Otro trabajo que puede verse en la web, titulado “Corporate crackdown”, es todavía más elocuente: se trata de una bandera norteamericana en la que se reemplazaron las estrellas que representan a los estados de la unión por logotipos de las grandes corporaciones de ese país. Allí aparecen Visa, Coca Cola, Walmart, CNN, Google, General Electric, Dow, etc.³

Puede comprobarse que estas producciones trabajan la intertextualidad a partir de una serie de procedimientos de escritura y reescritura que se aplican a los hipotextos que se desean intervenir. Bianchi concluye algo significativo:

Las estrategias de subversión contrapublicitarias no son nada nuevas, responden a una suerte de archivo disponible de **procedimientos textuales** y discursivos elaborados a través del tiempo por artistas, poetas, movimientos estéticos, grupos sociales y demás, **las cuales pueden ser activadas en cualquier momento según las intenciones comunicativas de quienes las necesiten. Collage, montaje, parodia, pastiche satírico, caricatura, fotomontaje y un largo etcétera de mecanismos hipertextuales para la inversión crítica -poética, lúdica o heurística- de**

2 Disponible en <http://www.adbusters.org/content/big-mac-attack-0> (última consulta: 21/4/13)

3 Disponible en <https://www.adbusters.org/content/corporate-america-flag> (última consulta: 21/4/13)

los mensajes, constituyen las herramientas más idóneas para intervenir los códigos publicitarios, redireccionando el sentido de sus descargas semánticas. [El remarcado es nuestro] (2009: 20-21)

Según nuestra hipótesis, en este fragmento hay una serie de conceptos y palabras clave que exceden los marcos específicos de las prácticas contrapublicitarias y lo convierten en una suerte de *ars poetica*. En el núcleo central de esta poética se encuentra una serie de procedimientos formales que operan como una máquina generadora que puede activarse a voluntad para producir diversos efectos de sentido.

Volvamos ahora al *Atlético*... Como afirma Ana Porrúa, ese texto apuesta a cierto desborde y deformidad que no surge de una suspensión anárquica de toda regla, sino por el contrario, del ejercicio denodado de las propias leyes gramaticales (238-243). Esto resulta evidente en esas zonas de profunda tensión paradójica que se abren entre la explicación del objeto directo, los circunstanciales, la subordinación, etc., en cuyo lenguaje despojado, referencial, didáctico, estamos tentados de escuchar la voz de una vieja profesora de lengua del secundario y, por el otro lado, el conjunto de los ejemplos que no hacen sino cumplir estrictamente los principios gramaticales propuestos. Del mismo modo que la contrapublicidad somete los recursos de la publicidad a determinados procedimientos para volverlos en su contra, Bianchi demuestra de qué modo, al separar la forma del contenido, el disparate y la incoherencia pueden ser generados por los mismos sistemas lógicos, en este caso por el aparato lógico del lenguaje mismo.

El epistemólogo argentino Gregorio Klimovsky ofrece un ejemplo sorprendente. Como se sabe, la lógica es una ciencia formal, esto es, que trabaja sobre las estructuras despojadas de contenido. Sobre esa base, analiza la validez o invalidez en la forma misma de los razonamientos. Esas estructuras pueden ser eventualmente completadas con

contenidos falsos, sin perder por ello su validez formal. De este modo, continúa Klimovsky, puede generarse el siguiente razonamiento

Todos los africanos son asiáticos

Todos los argentinos son africanos

Todos los argentinos son asiáticos (Kilmovsky: 89).

Por paradójico que pueda parecer, este razonamiento es claramente disparatado pero no ilógico porque conserva la estructura de un silogismo que Aristóteles consideró válido (Todo B es C; todo A es B, por lo tanto todo A es C) cuyo ejemplo modelo se inicia con el conocido “Todos los hombres son mortales”.

En un célebre grabado de Goya que pertenece a la serie *de Los caprichos* (1799) hay un intelectual dormido sobre su escritorio, agotado de la actividad reflexiva. A su alrededor emergen de la oscuridad criaturas fantasmáticas y deformes. Sobre el mismo escritorio se puede leer: “El sueño de la razón produce monstruos”.

Por todo esto, puede afirmarse que la literatura de Bianchi se ubica dentro de una tradición de ruptura vanguardista, específicamente dentro de una línea que produce los textos a partir de determinadas consignas de escritura que el escritor fijó previamente y a las que acata con mayor o menor fidelidad. Raymond Roussel escribió *Impresiones de África* y *Locus solus* a partir de procedimientos de escritura que reveló después de su muerte; Damián Tabarovsky afirma que *El resorte de novia y otros cuentos* del propio Bianchi “se basa en un procedimiento, sólo que no sabemos cuál” (26). La diferencia entre esos textos y el *Atlético...* o el “Apéndice de morfología práctica”, incluido en *Manual Arandela*, está absolutamente a la vista; no hay nada oculto o por descifrar porque cumplen exactamente lo que enuncia su título. La sintaxis no es aquí ningún viaje en cohete hacia la espesura de un sentido profundo. Lo que hay es nada más que forma, proce-

dimiento puro que se despliega ante los ojos del lector y que genera una radical ilegibilidad porque el núcleo central del texto está vacío.

Bibliografía

Alemian, E. (2017). “Cinco preguntas a Bianchi”. op. cit. Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida. En línea: <http://www.opcitpoesia.com/?cat=3>. Consultado el 25 de abril 2017.

----- (2010, abril-mayo). “La hermandad de los desconocidos y la experiencia literaria”. *BazarAmericano*. En línea: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=91&pdf=si>. Consultado el 11 de noviembre 2016.

Benjamin, W. (1999 [1972]). “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III* (pp. 115-134). Madrid: Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.

Bianchi, S. (1999). *Atlético para discernir funciones*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

----- (2002). *El resorte de novia y otros cuentos*. Buenos Aires: Paradiso.

----- (2009) *Manual Arandela*. Buenos Aires: Macedonia.

Katchadjian, P. (2007). *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP.

----- (2009). *El Aleph engordado*. Buenos Aires: IAP.

Klimovsky, G. (1997 -3 edición). *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*. Buenos Aires: A-Z.

Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.

Roussel, R. (1970 [1965]). *Locus Solus*. Barcelona: Seix Barral. Traducción de José Escué y Juan Alberto Ollé.

-----*Impresiones de África* (1973 [1963]). Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Traducción de Estela Canto.

IV. A MODO DE EPÍLOGO

ASPECTOS MATERIALISTAS EN LA POESÍA ARGENTINA¹

D. G. HELDER

1. Quién sabe si cuando sea el momento, salvo que no llegue, de darle un desarrollo más largo y en lo posible mejor organizado a esta serie de anotaciones que vengo haciendo en el marco y al margen de un estudio vagamente general sobre poesía escrita en Argentina durante los últimos cien o doscientos años, digamos de Lavardén para acá, pasando por Darío, la imagen mental —vista muchas veces en MTV, ahora en Internet— de un recipiente de plástico tipo tupper pasando de una mano a otra va a tener las mismas connotaciones políticas, sociológicas y literarias que tiene en este momento, como si fuera la clave egipcia del análisis. El tupper, la imagen del tupper, la reproducción digital de la imagen del tupper, la teledifusión masiva de esa imagen digital y su almacenamiento en servidores de los dos hemisferios. Se puede seleccionar la imagen y ampliarla en la pantalla de la computadora hasta descomponerse en píxeles como una naturaleza muerta de Cézanne, y tiene que haber manera de pesar el reflejo *in mente*, o sea biológico, biográfico, del tupper que pasa de mano en mano en la cadena de manos que generó espontáneamente la producción material de un asado entre amigos filmado en el patio de una casa sencilla, verano-otoño de 1999. Las escenas reales, históricamente concretas del asado tuvieron lugar en Lugano o

¹ Este artículo está incluido en Sergio Deldago y Julio Premat (editores): *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea* (Actas del coloquio internacional “Poesía argentina contemporánea: tradiciones, rupturas y derivas”, Université de Bretagne-Sud, Lorient, France, 13 y 14 de noviembre de 2006), *Cahiers de LL.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata* N° 3, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis/Université de Bretagne-Sud, Lorient-ADICORE, France, 2007.

Villa Soldati, para el caso en cualquiera de los barrios populares de la periferia sur de Buenos Aires, donde conviven, no del todo pacíficamente, o según el oráculo de Arlt: “en tensión como las cuerdas de un violín”, desde las capas medias y bajas de la clase media hasta las capas intermedias entre éstas y la nada, cada una ocupando sectores residenciales bien diferenciados pero que, calles, avenidas o autopistas de por medio, se levantan y extienden unos frente a otros como si fueran a chocar, cada sector luciendo su grado específico de deterioro y sus persistentes marcas de origen que lo vinculan a determinada etapa del proceso político, económico y demográfico argentino. Las clásicas cuadras de casas bajas, chalets, galpones, talleres, edificios de varios pisos sobre las avenidas comerciales, asentamientos precarios abajo de las autopistas, grandes espacios semiverdes o pavimentados de los que se levantan en masa monoblocks, torres interconectadas o esos tipos de complejo habitacional que en la foto satelital salen como figuras geométricas, fábricas, hipermercados, predios deportivos y educativos, depósitos fiscales de chatarra, villas, lagunas y descampados donde lo poco que todavía brota de la vegetación pampeana es arrasado por el fútbol interétnico de todos contra todos. En comparación con semejante contexto, las escenas costumbristas del asado en el patio dorado expresan sentimientos de nostalgia y resignación, imágenes de una felicidad cada vez menos posible registradas con cámara en mano, después editadas en formato video clip para la promoción del tercer disco² de Viejas Locas, una banda de “rock stone” que fue telonera de los Rolling Stone en el estadio de River (1997/8), pero que, al tiempo de haber cumplido el sueño máximo de cualquiera de esas bandas que es compartir el show con el Modelo, se separó, dando origen a otras bandas.

2. Los poemas de *El agua y la noche* (1933), más los inéditos que se conservan “en un cuaderno de tipo escolar, de tapa blanda, que tie-

2 *Especial*, Polygram, 1999.

ne como marca el título Cuaderno Borrador”³ (período 1924-1932), representan un momento epicúreo casi puro, momento de impresionismo dominante en el desarrollo de la obra poética de Juan L. Ortiz que, desde una perspectiva lineal retrospectiva que abarca los cambios y las constantes, da la imagen de un movimiento uniforme, dialéctico y creciente, que virtualmente continúa. Casi puro y dominante porque, hasta el período siguiente 1933-1936, la poesía de Ortiz no presenta signos ni reflejos de la realidad social, económica ni política: poesía pura en la línea del simbolismo, sin menciones directas ni siquiera insinuaciones de la existencia de una problemática social ni de conflictos políticos a gran escala. Los aspectos materialistas de ese primer período de Ortiz tendrían que ver menos con la historia en sentido estricto, que con una forma combinada de sensualismo, sentimentalismo e idealismo, donde el contenido sentimental haría de filtro o mediación entre lo real y lo ideal, la cosa y el símbolo, lo práctico y lo especulativo, etc. Las pocas alusiones al paisaje productivo de la zona, centro-sur entrerriano, orientada a la producción de carne, leche, lana, trigo, lino, maíz, alfalfa, o son pintorescas o están debidamente sublimadas en la sensación flotante de una época casi dorada. Los rasgos físicos de la geografía regional, tanto de las áreas de explotación agropecuaria como de las agrestes, fluviales y aun aldeanas, son transpuestos en un estilo a la vez sencillo y preciosista. Hay referencias a un marco bucólico real, perfectamente imaginables como “el alfalfar cercano”, “las esquilas que sueñan la dulzura de los prados”, “la lejanía de las quintas”, “vacas que pasan”, “dos vacas melancólicas”, “otras, blancas, con recentales”, pero suenan como notas de naturalismo ingenuo perdidas en medio de tenues impresiones atmosféricas. Si se menciona por ejemplo la figura de un trabajador rural, bracero o chacarero, ésta no va acompañada de expresiones de compasión ni de denuncia; por el contrario encarna valores humanos como la perseverancia, la apacibilidad y la aplicación, acordes de una

3 Ver S. Delgado, “Notas al Protosauce”, en J. L. Ortiz, *Obra Completa*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1996, p. 97.

armonía idílica que no se rompe siquiera con la imagen del esfuerzo ajeno: “Un hombre corta alfalfa... Qué paz la anciana / figura laboriosa sobre el alfalfar hila...” (Ortiz: 38) . El tipo de enunciados de esa primera poesía arcádica de Ortiz asume la técnica y se diría el espíritu del impresionismo pictórico y los transpone a la materia lingüística, a los motivos líricos y al instrumental literario comunes al postmodernismo hispanoamericano. Total, una lírica flotante y un decir fluido en versos alejandrinos o semi-libres pero de matriz alejandrina, es decir heptasílabo, muy en la estela de las elegías lánguidas de Juan Ramón Jiménez, “que sugiriera labrar el verso en esencia para que su brillo fuera de oro etéreo...”⁴ En varias entrevistas de su madurez, Ortiz opuso esa sugestión del oro volatilizado al oro macizo de Lugones, cuyo estilo del período de *El libro de los paisajes* y *Las horas doradas*, 1917 y 1922 respectivamente, puede calificarse de impresionista, aunque no consiga del todo disolver esa solidez tectónica que remonta hacia el estilo parnasiano. Mastronardi recordando al joven Ortiz puntualizó: “Banchs, entre los poetas argentinos por entonces vivientes, era su predilecto. Proclive al intimismo, como entonces se decía, sospecho que Almafuerte le parecía demasiado esotérico y Lugones demasiado brillante. Tendía naturalmente al medio tono y al matiz. Entre los ultramarinos, Samain, Laforgue, D’Anunzio y Juan Ramón Jiménez lo llevaban al éxtasis. Asimismo la prosa etérea y sugestiva de Rodenbach estaba siempre en su conversación [Ortiz más bien prefería nombrar a Maeterlink]. Los movimientos literarios que ocurrieron durante la primera guerra mundial o poco después, sin duda ensancharon su visión y retocaron sus preferencias” (Mastronardi: 96). El elemento esotérico es sin embargo evidente en la poesía de Ortiz, que en éste como en otros aspectos acredita su pertenencia a la escuela del romanticismo, el simbolismo y el modernismo hispanoamericano. Una mística panteísta entra en combinación lógica con un concepto hedonista de la vida explicitado de modo casi obsesivo:

4 J. L. Ortiz, “Gualeguay”, *op.cit.*, p. 341.

“Qué bien estoy aquí, / a lo largo tendido / del perezoso” (36), “me quedo tanto tiempo/ mirando el río” (59), “¡Oh, qué dulzura estar esta tarde así unidos / sentados frente a frente!” (39), “me hubiera yo quedado un rato más aquí” (147), “Tendido a la sombra de / un árbol”, “¡Oh, tenderse a la sombra / de este eucaliptus!” (182), “Sol de esta tarde / tendido en el pasto” (43), etc. Un ideal de vida solitaria y esteticista se asienta sobre los adverbios *así*, *aquí*, sobre los pronombres demostrativos *esta*, *estos*, que designan el escenario natural, convencionalmente idealizado, en relación de proximidad con el sujeto de esos paseos solitarios y esas paradas contemplativas. Ese sujeto de la experiencia estética *en plein air* es, según una fórmula del propio Ortiz, “un refinado nostálgico y ultrasensible” (220), o como dijo Darío del joven Juan Ramón: “un espíritu fino como el diamante y deliciosamente sensitivo” (76) y como tal expresa en su ingenuo lirismo una gama de afecciones que va de “una sutil angustia” (Ortiz: 86), “una melancolía sin nombre” (94) y “el amoroso anhelo/ de hondas nostalgias” (94) al éxtasis más eufórico: “¡Qué maravilloso es el día!” (57), “Oh, qué dicha, Señor” (39), “¡Qué paz, qué paz!” (61).

Se sobrentiende que el concepto básico que domina las relaciones de los distintos elementos del campo semántico de *El agua y la noche* sea el de armonía, pero, como diría Schiller, ese concepto expresa “más un anhelo de paz física que de armonía moral” (47). A partir del período siguiente, 1933-1936, el campo semántico se amplía y tensiona con la introducción de referencias tanto a la realidad social inmediata como a los grandes acontecimientos históricos contemporáneos; aparecen notas de un miserabilismo culposo y efectista ausentes hasta entonces. La “Paz verde e infinita, esmaltada y azul”(35) con que se abre la poesía matinal del Cuaderno Borrador, ensimismada en su alejandrino, se convierte de golpe en un “paisaje manchado de injusticia” (278). Con *El alba sube...*, que recoge los poemas de esa época, el concepto dominante de armonía es desplazado por el de dialéctica. Ingresan elementos antitéticos, de signo descendente, en referencia a motivos sociales y políticos reales y actuales, “un

montón oscuro / de infantiles figuras contraídas” (209), etc. Sentimientos de impotencia y de piedad románticos: “No, no es posible. / Hermanos nuestros tiritan aquí, cerca, bajo la lluvia” (197); existe una versión alternativa del poema, seguramente anterior a la edición de 1937, mucho más explícita: “¡Qué criminales somos, Dios mío, qué criminales! // Hermanos nuestros tiritan aquí cerca bajo la lluvia / y henos aquí [un doble *aquí* muy significativo] junto a la delicia / del fuego, / con Proust entre las manos”. Proust, es decir, la cumbre del impresionismo literario y adalid del ideal esteticista... Si los elementos naturalistas, realistas, miserabilistas, intelectuales y políticamente tendenciosos que introduce *El alba sube...* no liquidan el esteticismo, el sensualismo ni el misticismo panteísta de aquella poesía inaugural, los elevan figuradamente a un plano universal desde el cual se denuncian las causas que complican la realización histórica de ese ideal. “Hay un vaho de dolor, de tristeza, / de horror, de sangre, / que nos vela esta mágica alba vegetal” (223) —el demostrativo también ahora tiene otras connotaciones: *esta* belleza natural y sobre todo *esta* capacidad individual de apreciarla son un privilegio ilegítimo mientras no sea general; factores ideológicos, no enunciados, interfieren como un vaho el bucolismo sentimental y fuerzan la visión de un ideal superador del hedonismo: la nostalgia consciente, racionalmente concebida, de un estado superior de humanidad—, “pero sabemos, / sí, sabemos, / que mañana, / sentidos numerosos y más sutiles, / sentidos vírgenes, ahora desconocidos y humillados / recogerán / maravillados, / todos los mensajes alados de la dicha terrestre” (223).

Este giro estético, ideológico y si se quiere estratégico que registra el desarrollo de la poesía de Ortiz no se dio en el vacío ni mucho menos en un período de estabilidad política y económica sino en el marco de la gran crisis —ya vuelta un mito— de los años 30. El crac de la bolsa de Nueva York había sacudido de arriba abajo el sistema capitalista mundial, y así como el impacto de la crisis se transfirió inmediatamente de los centros imperialistas a las periferias, una nación sin realidad —al decir de Scalabrini Ortiz— despectaba de su

idilio y se curaba de sus delirios de grandeza: “Hasta 1929 la República Argentina vivió confiada en la ilimitada magnitud material de su porvenir. El futuro constituía una certidumbre que se cotizaba en el mercado de valores. Pueblo y gobierno flotaban en optimismo de opulencia, alejados de toda posibilidad de análisis” (15). Esto alteró tanto las formas colectivas de conciencia como las sensibilidades de los escritores, artistas e intelectuales, estimulando en unos las actitudes puristas, escapistas o directamente reaccionarias y en otros por el contrario la crítica social, la toma de partido, la radicalización de las exigencias de una transformación social. La escritura de *El alba sube...* (1933-1936) acusa entonces la influencia del proceso económico institucional encabezado por el general Justo, cuyos mayores damnificados no fueron sin duda los grandes terratenientes sino los sectores populares, los pequeños productores y los militantes de izquierda, perseguidos, encarcelados y deportados. El sujeto lírico de Ortiz siente embargado el objeto natural de su atención y pide perdón a las horas del día y a las casas viejas del pueblo:

Noches, casas, mañanas, tardes,
crepúsculos:
cómo sustraerme al drama del hombre,
al drama del hombre que quiere crearse,
modificar el mundo,
cambiar la vida,
sí, cambiar la vida? (211)

3. Durante los años 30, Juan L. Ortiz y Raúl González Tuñón pasaron casi simultáneamente por apremios ideológicos *parecidos*, a su vez *parecidos* a los que habían pasado otros poetas sociales y narradores realistas de la década anterior: “Los escritores de Boedo —escribió Adolfo Prieto— sufrieron, en su mayoría, el desgarrante conflicto del intelectual burgués, a mitad de camino entre pautas culturales de las

que sufre en desprenderse y objetivos históricos por cuya concreción juega su destino individual” (55). La misma o parecida combinación de conciencia y sentimientos que llevó al sujeto lírico de Ortiz a inculpinarse ante Dios provocó que Tuñón —o el sujeto autobiográfico del “Epitafio para la tumba de un obrero”, en *Todos bailan* (1935)— se rasgara las vestiduras en una suerte de regresión simbólica a la extracción social de su familia, objetivada en la indumentaria de trabajo de su abuelo con nombre y apellido:

Colgando de los edificios en construcción, ladrillo sobre ladrillo, alrededor de la jaula de hierro.

Sudando con medio cuerpo desnudo al borde de los altos hornos, en las usinas, en la estridencia de las fábricas.

Fue más grande el dolor de la hermana y de la madre y de la compañera.

Fue más grande que mi dolor.

Porque yo pertenezco a un organismo podrido y estoy aún plantado en la burguesía.

Y lucho por recuperar la blusa que usaba mi abuelo, Manuel Tuñón, en la antigua broncería de Snockel (74).

Y la segunda parte de la cita:

Estaba pensando que debo recuperar mi blusa y salir a la calle y hablar en voz baja en los sindicatos y en los entierros pobres.

Y ponerme de una vez en línea, con mi clase. (1987: 75)

Fragmento o parte central del epitafio del obrero desconocido, que a la vez podría leerse —porque “la poesía ha de leerse entre líneas”,

escribió Ortiz en 1934— como epitafio del poeta burgués transplantado que intenta realinearse con el proletariado urbano:

Estaba pensando que debo recuperar mi blusa y salir a la calle y hablar en voz baja en los sindicatos y en los entierros pobres.

Y ponerme de una vez en línea, con mi clase (1987: 75).

A setenta años de su redacción, ese epitafio de Tuñón sigue siendo, como escribió Agosti, un “testimonio conmovedor en el desarrollo de su conciencia poética” (1945: 121). La trayectoria poético-ideológica de Tuñón, analizada por muchos críticos,⁵ se percibe como un *crescendo* o maduración desde una poesía de motivos urbanos en los años 20, pasando por un período de mayor atención a la realidad social y política en la primera mitad de los 30, hasta la poesía civil de acento épico de la segunda mitad: “*La rosa blindada* señala un punto de partida —se anticipó a señalar Agosti desde la cárcel de Villa Devoto—. El punto de partida de una literatura de masas. Porque si el poeta no se rebaja al nivel de la masa, se dirige a la masa y aspira a ser comprendido y sentido por ella, y a ese fin encamina sus esfuerzos” (Agosti, 1938: 67). Años más tarde, en su *Defensa del realismo* (1945), Héctor P. Agosti, quien “tuvo el mérito de levantar el nivel del debate en el campo de la izquierda argentina”⁶ como escribió María Teresa Gramuglio, dedicó sendos ensayos a las obras en curso de Ortiz y Tuñón, escritos respectivamente en 1939 y 1943. Agosti ponía el énfasis en la evolución de sus respectivas concepciones estéticas y las veía desarrollarse en un plano de menor a mayor atención a la realidad política y conciencia del “servicio social que corresponde al poeta”. La caracterización que hizo por entonces de la poesía y de la psicología poética de Ortiz, con apenas tres libros publicados, se puede decir

5 Ver especialmente, los textos de Beatriz Sarlo, Isabel Stratta y Martín Prieto (2002), citados en la Bibliografía.

6 M. T. Gramuglio, “Introducción” a *El imperio realista*, *op. cit.* 35.

que en lo substancial era fiel a la conciencia crítica que tenía el propio poeta de su caso o situación: “En la obra de Juan L. Ortiz la presencia de esta vocación insobornable [el servicio social] es su tema más conmovedor. El poeta sabe de todas las dificultades con que chocará su poesía. Siente él mismo, a veces, una especie de pudor que lo obliga a recatar su intimidad gozosa ante el amargo dolor de sus semejantes” (1945: 111), y más adelante:

Creo que ese “drama de la vocación” refleja, ante todo, una situación social perfectamente determinada, un encuentro de agudos, tremendos, agrandados choques de clases, que definen al mundo y obligan a los hombres a definirse, a veces en el ejercicio de las armas. Con descarnada y precisa sobriedad, Ortiz enuncia y vive este drama. Ha eliminado, en plena conciencia, todos los recursos de *crochet* femenino, con cuyo deslumbramiento se complacía una poesía que es preferible olvidar. Es un tono de recatada virilidad, que se prolonga de *El agua y la noche* hasta *El ángel inclinado*. En ese viaje el poeta ha madurado su concepción, ha elaborado las distintas fases de su poesía. No es el suyo un verso hecho himno —para cantar—, compañía y estímulo de los hombres que “marchan al asalto del cielo”. Es un lirismo reflexivo, entrecortado a veces por torturantes interrogaciones metafísicas (1945: 112).

Agosti achacó las que consideraba recaídas en el “sentido trágico de la vida” a la vieja formación filosófica de Ortiz, felizmente superada por el optimismo histórico, “sin cuyo enunciado terminante no se concibe en nuestros días [1939] la existencia de una poesía cabal, puesta al servicio de la solidaridad humana”. Y finalmente: “Lejos de la gran ciudad multitudinaria absorbe el paisaje con tremenda y radiante exultación. La esencia de su poesía está en ese paisaje. Pero

su trayectoria fundamental está determinada por la conciencia del servicio social de la poesía” (1945: 116).

Aunque sin aclararlo, al señalar el déficit épico del “lirismo reflexivo” de Ortiz, Agosti citaba el prólogo-manifiesto de Tuñón a la primera edición de *La rosa blindada* (1936), encabezado por una compacta cita de Lenin sobre la organización de una cultura proletaria y de un arte comunista. En ese documento histórico, Tuñón justificaba su vuelta al metro (octosílabo y endecasílabo) y a la rima (asonante) en el carácter necesariamente popular que debía tener la poesía revolucionaria, militante, de acento civil o, incluso, bélica, en todo caso una poesía ajustada a las exigencias de la militancia para la cual había que sacrificar el legado vanguardista: “Porque, generalmente, esa actitud poética [de las vanguardias] que fue una reacción saludable contra el academicismo, está reñida con ese ritmo de marcha, de himno —para cantar— que debe tener casi siempre el poema revolucionario” (1962: 14). Sin duda Ortiz, que habría leído o escuchado hablar de *La rosa blindada* y de su prólogo-manifiesto, y estaba al tanto de la corriente de opiniones estéticas que venían del Este, no necesitaba que Agosti le recordara que su poesía no era idónea para acompañar la marcha de los soldados “al asalto del cielo”. Ortiz conocía por sí mismo y padeció las limitaciones relativas a su formación estético-filosófica, como da cuenta “Con una perfección exquisita”, de *El alba sube...*

Con una perfección exquisita
—exquisita ¿verdad?, hermanos míos
pálidos y rotos—
el Domingo —ligera nube lila
de paraísos y luz propia de flores—
se evapora.

Gracias a vosotros,
al oscuro trabajo de vosotros,
puedo estar yo aquí sentado

mirando cómo el cielo último al morir
vuelve su faz hacia el jardín,
y éste quiere subir y da dos o tres notas luminosas
antes de exhalarse todo para la noche.
Cómo se corresponden estas muertes
—¿verdad, hermanos míos?
Yo oigo el final suspiro de estas frágiles vidas
y me estremezco.
¿Pero qué os doy, hermanos míos,
qué os doy por vuestro oscuro trabajo?
¿Qué os daré?
¿Armas para vuestras guerrillas?
¿Cantos que os prendan alas de fuego a vuestros pasos?
¿Luces sensitivas para las cosas
que rodearán vuestros lejanos hijos
de numerosas y delicadas presencias?
Ah, sólo quizás
simples, torpes reflejos animistas o mágicos. (213)

Darí­a para hablar de una teorí­a del reflejo animista y, a falta de realismo en el caso de Ortiz, de un simbolismo socialista, pero lo seguro es que ese final descendente —en contraste con el signo ascendente de otros finales que predicán o vaticinan la sociedad sin clases, la nueva edad dorada o la “comunió­n final”(238)— supone una *capitis diminutio* del poeta, una conciencia real de sus limitaciones relativas a su estilo y a su puesto en la lucha.

4. En una sumaria retrospectiva socioló­gica del proceso de la poesí­a argentina, Francisco Urondo, probablemente porque aplicara censura estét­ica sobre la producció­n de los poetas sociales de las décadas del 20 y del 30, deja afuera el considerable aporte de las clases bajas: “La poesí­a argentina, al ir pasando de manos pareciera que ha ido

simultáneamente descendiendo de categoría social; de los caballeros de la independencia, la reorganización nacional y el ochenta, pasa a los señoritos durante el alvearismo, luego a los profesionales en el 40, para terminar en manos de empleados en el año 1950” (61). Sin embargo, Alvaro Yunque se había encargado de señalar la extracción y la situación social de los escritores de Boedo y compañeros de ruta: descendientes de obreros y empleados de origen inmigrante, criados en los arrabales o en los conventillos, “empleados, periodistas casi todos ellos, [que] han sufrido en carne propia la explotación capitalista, y exteriorizan sus descontentos en una literatura cargada de inquietud, de amanzas y de ilusiones...” (*La campana de palo*: 4). Elías Castelnuovo, en sus *Memorias*, fue todavía más preciso, aportando ocupaciones, nombres y apellidos y remarcando con signo positivo el hecho de que la mayoría de ellos no se había apartado, por el tipo de trabajo que realizaba, de su clase de origen: Nicolás Olivari, peón de almacén; César Tiempo, repartidor de soda; Roberto Mariani, oficinista; Abel Rodríguez, albañil; José Portogalo, pintor de paredes; el propio Castelnuovo, linotipista. Con esto intentaba subrayar el carácter testimonial, la “espantosa sinceridad” de sus construcciones literarias, proveniente de un nuevo paradigma de autoformación: “Ahora —escribió en 1926, prologando los versos de una supuesta prostituta—, la solidez de la cultura proviene de otro género de estudio: la observación directa. [...] El estudio directo es el mejor método de estudio. Para estudiar el puerto, pongamos por caso, es menester vivir en el puerto, trabajar en el puerto, palpar con la gente del puerto, y no leerse un tratado de diques y canales o mirar figuritas de vapores” (Beter: 10)⁷ Pero a setenta y más años de sostenida tal

7 Ver prólogo-manifiesto de “Ronald Chaves” (seudónimo de Elías Castelnuovo) a los *Versos de una...* (Buenos Aires, Claridad, 1926) firmados por “Clara Beter”, supuesta prostituta judía ucraniana de Rosario, en realidad heterónimo de César Tiempo, seudónimo a su vez de Israel Zeitlin —llamativo, semejante proliferación de seudónimos, heterónimos y máscaras en un grupo de poetas que había enarbolado la bandera de la sinceridad a lo más alto de su concepción literaria. Leer, también, Prieto, M. (2002 y 2006).

postura, que Castelnuevo mantuvo hasta el año de su muerte,⁸ Sergio Raimondi pareciera demostrar con *Poesía civil* (2001) que una cosa —el método de estudio directo, empírico, experimental— no quita que el estudio sobre el mismo asunto mediado por libros, manuales, periódicos, Internet y otras fuentes, sea tan válido por sí solo como el otro, aunque lo más recomendable pareciera ser la articulación dialéctica de ambos métodos.

Licenciado en letras, profesor universitario, traductor artesanal del latín y el inglés, investigador militante, etc., Raimondi trabaja desde 1992 en el Museo del Puerto de Ingeniero White, que funciona —como escribió él mismo— “en un edificio de chapa y madera sobre pilotes, ejemplo típico de arquitectura ferro-portuaria inglesa que remite a los años en que el puerto (a 7 km de la ciudad de Bahía Blanca) surgió con las inversiones del Ferrocarril del Sud, de capitales británicos, a fines del siglo XIX. Pero en este edificio del capital lo que resuenan son las voces de los que tendieron los rieles, hundieron los pilotes o cocinaron para sus hijos. Y resuenan las voces que hoy conviven con otro capital, ya no dedicado a la exportación cerealera sino a la industria petroquímica” (2004: 340). La “poesía civil” de Raimondi se escribió y se inscribe en un período histórico muy posterior y distinto al que los pensadores nacionalistas llamaron “la década infame”⁹ y que se refleja, con distintos tonos, en la “elegía combatiente”¹⁰

8 “Aunque intenté estudiar formalmente muchas cosas, todo lo que alcancé a saber lo supe de manera informal y experimentalmente. Por eso sostengo que la mejor escuela es la escuela de la vida” en *Encuesta a la literatura argentina* (Buenos Aires: Capitulo, CEAL, 1982, 338).

9 El autor de la exitosa fórmula no fue Jauretche sino José Luis Torres: *La Década Infame* (Buenos Aires, Ed. de Formación Patria, 1945).

10 “Verdad es que toda la poesía del interior tiene algo que ver con la elegía, en Entre Ríos y en todas las provincias del mundo, aparte de que la poesía más honda de la época, la más desgarrada y la más serena, aun en sus apelaciones a una comunión, respecto de la cual no abriga dudas, tiene bastante aire de elegía. Una elegía combatiente a veces porque también es justicia” (J. L. Ortiz, “El paisaje en los últimos poetas entrerrianos”, en revista *Davar* (Buenos Aires, 1948). Este texto de Ortiz fue incluido en *Obra Completa* (1996: 1072).

de Ortiz y en el “realismo romántico”¹¹ de Tuñón. Con una técnica narrativo-descriptiva opuesta tanto al impresionismo simbolista de uno como al collage sociopolítico de otro, Raimondi ensaya en algunos poemas una forma a la vez elegíaca y política:

**Lo que dejó de ser con la resolución
del Servicio Nacional de Sanidad Animal (SENASA)
del 4 de abril de 1997 concerniente a la prohibición
de realizar el pelado de camarones
en domicilios particulares.**

Sobre la mesa de la cocina de la casa frente a la Usina:
una fuente grande con cientos de camarones, un bol
naranja donde va cayendo la carne limpia, un plato
playo donde van cayendo la caparazón y las antenas,
un plato sopero de loza blanca con agua casi blanca
donde el pelador se lava los dedos para recibir
el mate que le ofrece su mujer. Dejó el cajón el camión
a eso de las nueve, y volverá el perro a sentir el motor
a eso de las cinco de la tarde. Pero acá creen
que van a tener lista toda la pila para las dos,
así se come, tranquilamente y con la radio,
una hervida de verduras. Nada demasiado suculento,
ya que el estómago lleva cuenta de la irregular
picada durante la labor. Y después la siesta
para Pedro Quinter, quien verá al despertarse
desde el patio, entre llantas usadas, latas, redes,
maderas, alambres, lavarropas y pedazos
de la carrocería de algún auto, cuando levante
la vista de los picos afanosos de las gallinas

11 “...la rica línea gorkiana del realismo poético con toques de contenido crítico, revolucionario”, etc. Ver Raúl González Tuñón (1976: 158).

que se abalanzan sobre el cereal que deja caer
como un dios de la abundancia al abrir su mano,
a Norma Barassi que vuelve de la cocina
del Comedor de Jubilados del Barrio Saladero. (2001a: 65)

El intrincado complejo de causales que aflora, en grado ínfimo, en “el título” de cinco líneas se cierne con todo el peso legal de la superestructura sobre la serie de prácticas hogareñas descriptas objetivamente a punto de desaparecer, pero el pelador todavía no se la sospecha, toma sus propios recaudos higiénico-sanitarios y sigue en su tempo autorregulado o laxamente regulado por el mercado informal de trabajo, que el poema figura sobre ruedas en el margen de tiempo que le deja el camionero al pelador septuagenario para que haga su trabajo. “Pedro nació en 1921 y vive desde entonces en el Bulevar —así presentó Raimondi a Quinter en un texto de otra índole¹²—. Trabajó en la cosecha, en la estiba y, durante más de cuarenta años, como pescador con canoa y espinel en la ría. También se dedicó a cazar en el monte y crió en su casa, construida sobre terrenos fiscales, pigmeas, patos, conejos, chanchos y un flamenco” (2001: 11).

El primer verso sugiere la idea de un “plano de establecimiento” invertido (del interior al exterior) que sitúa escalonadamente la escena: mesa-cocina-casa-calle-zona del barrio; el segundo, que procede de los dos puntos (:) del primero, vuelve al interior para emprender la enumeración de los objetos que están sobre la mesa. La descripción del bol naranja —de la misma familia del tupper incoloro del asado de Homero, el obrero de la construcción flexibilizado de la Capital—, el plato playo, el plato sopero y lo que contienen, toma los versos 2 a 4 y recién en el quinto comienza la acción con “el pelador” que se lava los dedos para *recibir* el mate que le *ofrece* “su mujer” en el sexto verso. Extremando el ilusionismo que causa la técnica realista, los verbos elegidos y el orden elegido de los verbos dan el tono de una larga

12 “Poesía de Saladero y Bulevar”, desgrabación fragmentaria de entrevistas de 1996/7 realizadas por S. Raimondi a Pedro Quinter y Andrés Ventura Gamero.

convivencia: cuando el pelador se limpia los dedos, su mujer debe estar con el mate sebado en la mano, el brazo a lo mejor ya estirado, o retraído contra el cuerpo, pero ya en potencia estirado. Con una simple combinación de tiempos verbales, la secuencia se enmarca entre un pasado y un futuro inmediatos que no superan los límites del día o jornada laboral: de las nueve de la mañana a las cinco de la tarde. “Pero acá creen”: con la irrupción del sujeto del enunciado implícito en el adverbio *acá* —a años luz del *aquí* epicúreo del proto-Ortiz, pero cerca del doble *aquí* del período siguiente— se hunde la superficie textual y se conecta con un complejo sociológico extratextual que se textualiza en el acto.¹³ Por delegación del autor, el sujeto implícito que señala in situ el *acá* no participa de la condición social de los que ahí *creen*, si bien estuvo ahí y fue testigo de la escena que ahora, para siempre, se representa en el momento en que todavía era posible. Hasta *acá*, el discurso era formal y distante, funcional al esquema de distanciamiento que plantea la objetividad de la descripción. A partir de *acá*, el discurso no varía en el tono de sus enunciados, pero las implicancias son otras, la impersonalidad tiene otras posibles funciones. La apoteosis del pelador de camarones después de la siesta —héroe anónimo que derrama el sustento dorado a las aves de corral, que lo tienen por un dios— dura muy poco, en seguida es rehistorizado con cierto humor por la aparición de su esposa, también con nombre y apellido, que vuelve de un comedor comunitario.

A la vez poema documentado y poema de campo, en cuanto a lo segundo en el sentido, al menos, de que su aparato narrativo-descriptivo, que contiene casi las instrucciones¹⁴ para pelar camarones, consigue un refuerzo del efecto testimonial a partir de datos, se presume, obtenidos de “primera mano” —efecto secundario de veraci-

13 El indirecto libre se presta mejor que otras técnicas literarias al análisis ideológico, como hizo notar Pasolini. Ver “Ponencia sobre el discurso indirecto libre”.

14 En *Poesía civil* los datos históricos, económicos, tecnológicos, políticos y literarios participan del mismo rango de los saberes prácticos que hacen al proceso de existencia cotidiano y a la cultura popular; ver, por ejemplo, el poema “Para hacer una torta sin leche”, que incluye una receta.

dad que aporta la proxemia del “acá creen”: así el testigo recupera, en presente histórico, la rutina del pelador—. Pero identidades reales, nombres y apellidos reales, locaciones, ocupaciones, siglas, organismos y funciones del Estado reales, inevitablemente se ficcionalizan en el proceso de la literatura, por más veraz e históricamente concreta que se presuma la representación. Se yuxtapone, entonces, a un sentimiento conceptualmente elegíaco —lamento por lo que todavía es pero que contiene en potencia su próximo dejar de ser— un contenido implícito de denuncia a la utopía neoliberal que se actualiza con todo su prosaísmo insensible en una ley sanitaria de alcance nacional que, al entrar en vigencia, se aplica y se hace cumplir sobre determinada actividad en determinadas condiciones hasta ese momento admitidas; no se trata de una demanda poética contra supuestos abusos en la aplicación del Código Alimentario Nacional, sino más bien una forma tácita de incitación a la resistencia general a una ideología al servicio de la rentabilidad financiera del capital. La elegía civil requiere entonces una perspectiva histórica,¹⁵ un análisis de la económica política y de la realidad social, no sólo una fuente sentimental: se lamenta el caso particular de una persona que, a una edad avanzada, está cerca de perder su única o casi única ocupación remunerada, con la que va a desaparecer toda una serie de prácticas, costumbres y aun manías a las que lo unen no sólo razones prácticas sino lazos familiares, afectivos; pero toda esa minucia concreta de los bols, los platos, la ablución de las manos, el mate y hasta el perro parando la oreja ante la frenada del rodado no impide vislumbrar los signos abstractos de una forma histórica en vías de extinción.

15 En tres tiempos: “La voluntad de cualquier tipo de intervención en el presente implica una intervención en el pasado, en tanto las lecturas del pasado son parte integrante de la definición de las posiciones actuales y por venir” (Raimondi 2004: 336).

5. Volviendo al tupper, a la imagen in mente y/o a la vista del recipiente vacío, de plástico, transparente, en el momento en que pasa de una mano a otra, de la mano del o la que lo da / a la mano del o la que lo recibe, congelando la imagen en el punto (3'05") en que las dos manos lo sostienen. Un solo plano¹⁶ que no dura dos segundos, plano-detalle del objeto, la acción y las manos, un pedazo de pared con claraboya por la que saca el brazo la mujer o el chico que le pasa el tupper al o la que sigue en la cadena —en el montaje del asado en la terraza, los brazos y manos aparecen desconectadas de los cuerpos, por lo que no es fácil determinar el género o la edad del cuerpo entero: manos que cortan cebolla, que cortan tomate para la ensalada, brazo y mano que pone carne a la parrilla, mano con tenedor pincha chorizo, manos con vasos de plástico, brazos y torsos de muchachos sosteniendo un tablón, brazos que alzan un bebé. No hay sirvientes, no hay jerarquías, sino relaciones informales, igualitarias, afectivas, los músicos de la banda, los actores no profesionales del video, los vecinos del monoblock, los chicos, las grupies y hasta el equipo de filmación, todos dan una mano y colaboran espontáneamente, con entusiasmo, con alegría, en los preparativos del asado, traen los caballetes, ponen la mesa, reparten los platos, vasos y cubiertos, ponen el pan, las botellas, cortan las verduras para la ensalada, controlan las tiras de asado, las achuras, etc.

El video narra un día típico en la vida de Homero, personaje-clase o -grupo social cuyo nombre encierra una alusión al antihéroe de *Los Simpson*, operario de una planta de energía nuclear; no se lo muestra trabajando sino volviendo a la casa, lo que de todos modos forma parte de sus condiciones laborales; primero llega en tren desde el conurbano, desoladora imagen del hall central de una gran estación ferroviaria (Constitución), puestos de diarios y revistas, gente cru-

16 La imagen o “campo” —en formato video no se puede hablar estrictamente de fotograma— “sale” de un video-clip de promoción del tema “Homero” de Viejas Locas, que pasaban seguido por MTV en 1999. La banda se disolvió en el 2000 y su líder, Cristian Álvarez, más conocido como Pity, formó Intoxicados; el video-clip “Homero” ahora se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=7IkzCIIJVo>

zando la calle, parada de colectivos de la plaza, no siendo todavía la noche, pero casi de noche, el frente de una pizzería, caras fumando, colas en la parada del 60, epítome de las cuarenta o más líneas de colectivo que tienen parada bajo el monumento a Juan Bautista Alberdi, para la mentalidad roquera es un *garrón* estar ahí a la hora-pico en esa situación, el calvario de Homero objetiva las reacciones fóbicas a esas condiciones de la vida material (no a su cultura) del obrero de la construcción o mecánico (en todo caso un trabajador directo, sin terceros en su relación psicofísica con la máquina, la herramienta o la materia).

En estilo indirecto libre, el líder de la banda canta el pensamiento de Homero, que al tomar el colectivo anticipa, en una suerte de aporía del movimiento, el largo recorrido que le espera hasta llegar a su casa, sin olvidarse ningún paso: el viaje, se sobrentiende un recorrido largo, de una punta a la otra de la ciudad, después bajar del colectivo, esquivar autos, cruzar una avenida de circunvalación, patear hasta el barrio (Villa Soldati o Lugano), saludar a unos vecinos, darle una moneda a un vago, meterse en el monoblock, doblar en el primer pasillo, grafitis por todas las paredes, dibujos en aerosol, “un ascensor angosto lo lleva a la puerta del rancho” dice la letra, Homero está cansado y encima no pagaron, en el video el actor se ve cansado, se desploma en la silla, la mujer prepara la comida para el bebé, el bebé está en el cochecito, Homero lo alza y lo vuelve a dejar ahí, se saca la remera, se asoma en cuero por la ventana, quinto o sexto piso, y fuma, pasa una chica apurada, uno que va o vuelve en bicicleta, dos señoras mayores bajando de la vereda y otra en sentido contrario subiendo, un jubilado asomando por la ventana de otro monoblock y un repartidor que descarga un pack de gaseosas, desde arriba se aprecia bien cómo se dobla el lomo —recurso al flash-back en indirecto libre, vuelven a la conciencia las imágenes de su propio trabajo, prácticas de carpintería, herrería y soldadura eléctrica, corte y vuelve a entrar en su departamento, como si ya estuviera en el otro día exactamente igual al otro, en la televisión prendida la familia ve *Los Simpson*, a

esa altura suena “Homero está cansado, come y se quiere acostar”, se acuesta, el reloj-despertador marca las once y media de la noche, suena a las cuatro y media de la mañana, en total cinco horas de sueño, suficiente para recuperar la fuerza de trabajo, se levanta, entra a la ducha, se toma unos mates y vuelve a la calle, cuando todavía no es de día, pero tampoco es de noche, y Homero se pregunta hasta cuándo y cuánto más —la letra cantada en sincronía con el plano de una pintada en una pared del barrio, “¿CUÁNTO MÁS?”, firmada por la banda, como un llamado de atención a la conciencia del obrero, de su mujer y de los hijos del obrero y su mujer, una tácita incitación a rebelarse a su destino de clase.

En contraste con toda la primera parte del video, que enfatiza de manera patente las penurias de la vida material de la clase trabajadora, poniendo énfasis en su carácter rutinario, la secuencia final monta la escena del asado. Mito nacional y popular, el asado en familia y con amigos¹⁷ es representado positivamente, es decir idealizado. Montaje de planos cortos, signos de camaradería y cooperación espontánea que remiten a una delimitada comunidad de intereses, sentimientos y costumbres. Si en la primera parte se recargan las tintas sobre la rutina alienante de Homero, el final exalta la felicidad posible; el es-tribillo dice:

Y es así, la vida de un obrero es así,
la vida en un barrio es así
y pocos son los que van a zafar.

17 Ese fino entomólogo social que es, por delegación de su autor, el sujeto discursivo de los primeros poemas de Alejandro Rubio (1967), se refiere en un poema al mito del asado al mediodía de los obreros de la construcción, pero no lo hace directamente sino filtrado la referencia a través de la mentalidad tipo de la clase media argentina: “Como esos tipos que todavía hablan/ de los asados que se mandan/ los albañiles: dos horas, tres./ Clavados a una frase/ como mariposas sobre telgopor” (*Personajes hablándole a la pared*, Buenos Aires, Colección Seis Sellos, 1994).

Y es así, aprendemos a ser felices así,
la vida del obrero es así
y pocos son los que van a zafar.

Así, la letra y la tonada del estribillo más los planos finales del video y hasta el solo de saxo se funden en un bloque de ambigüedad hipnótica en el que, pasado el trance, se puede discernir la imagen barnizada de la reparación dominical, en tanto la letra remacha el fatalismo de la situación general, fijando en futuro perfecto las escasas expectativas de cambio.

Bibliografía

Agosti, H. P. (1938). “Variaciones sobre La rosa blindada”. En *El hombre prisionero*. Buenos Aires: Claridad.

----(1945 [1943]). “La poesía de Raúl González Tuñón”. En *Defensa del Realismo*. Montevideo: Ed. Pueblos Unidos.

Beter, C. (1977 [1926]). *Versos de una...* Buenos Aires: Rescate.

Castelnuovo E. (1974). *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Darío, R. (1917). “La tristeza andaluza”. En *Tierras solares*. Volumen III de las *Obras completas*. (pp. 69-83). Madrid: Mundo Latino.

González Tuñón, R. (1962- 2ª edición [1936]). “A nosotros la poesía”. En *La rosa blindada*. Buenos Aires: Ediciones Horizonte.

----(1976). “Imagen de Máximo Gorki”. En *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Ed. Boedo-Silbalba.

----(1987 [1935]). *Todos bailan*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Gramuglio, M. T. (2002). “Introducción”. En Gramuglio, M. T. (coord.) y Jitrik, N. (dir.) *El imperio realista*. Vol. 6 *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (pp. 7-12). Buenos Aires: Emecé.

Ortiz J. L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe: UNL. Introducción y notas de Sergio Delgado. Textos de Juan José Saer, Hugo Gola, Martín Prieto, D. G. Helder, Marilyn Contardi y María Teresa Gramuglio.

Pasolini, P. P. (2005). “Ponencia sobre el discurso indirecto libre”. En *Empirismo herético* (pp. 121-150). Córdoba: Brujas. Introducción, traducción y notas de Esteban Nicotra.

Prieto, A. (1969 [1964]). “Boedo y Florida”. En *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna.

Prieto, M. (2002). “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”. En Gramuglio, M. T. (coord.) y Jitrik, N. (dir.) *El imperio realista. Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 6 (pp. 321-344). Buenos Aires: Emecé.

----- (2006). “Capítulo 9”. En *Breve historia de la literatura argentina* (pp. 253-264). Buenos Aires: Taurus.

Raimondi, S. (2001). “Poesía de Saladero y Bulevar”. *Diario de Poesía* 59, 11-13.

-----(2001a). *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox.

-----(2004). “Tallarines, cometas y clavos”. En *Pasos para huir del trabajo al hacer*, catálogo de la muestra colectiva Ex Argentina /. Buenos Aires: Interzona-Goethe Institut.

Sarlo, Beatriz (1988). “Raúl González Tuñón: el margen y la política”. En *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (pp. 155-178). Buenos Aires: Nueva Visión.

Scalabrini Ortiz, R. (1941). *Política británica en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Reconquista.

Schiller, F (1994). *Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental*. Madrid: Verbum.

Stratta, Isabel (1989). “Raúl González Tuñón, del violín del diablo al tercer frente” En Viñas, David (dir.) y Montaldo, Graciela (coord.). *Historia social de la literatura argentina, Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo II. Buenos Aires: Contrapunto.

Urondo, F. (1968). *Veinte años de poesía argentina, 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna.

Yunque, A. (1925). “Florida y Boedo”. *La campana de palo* 4.

Los Autores

Nora Avaro (Rufino, 1961). Da clases de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó en 2004 *Denunciantes. Literatura y polémica en los '50* (en colaboración con Analía Capdevila); y en 2016 *La enumeración. Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos*. Editó y prologó la *Obra poética y pictórica* de Emilia Bertolé y *Conocimiento de la Argentina. Ensayos literarios reunidos* de Adolfo Prieto.

Omar Chauvié (Jacinto Aráuz, La Pampa, 1964). Docente de la carrera de Letras en la Universidad Nacional del Sur. Es autor del libro *Cómo era Bahía Blanca en el futuro* (2008), coautor del volumen *Payró en Pago Chico (1887-1892) Periodismo, revolución y literatura*, y tuvo a su cargo la selección de textos y el estudio preliminar de *Ciudades argentinas de Enrique Banchs* (2010). Fue representante del Área Literatura en el Consejo Consultivo de Fondo Municipal de las Artes de Bahía Blanca entre 2012 y 2015.

Irina Garbatzky (Rosario, 1980). Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Da clases de Literatura Iberoamericana I en la Facultad de Humanidades y Artes, y es Investigadora del CONICET. Publicó *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013) y compiló *Expansiones. Literatura en el campo del arte*, con textos de artistas rosarinos contemporáneos. Junto a Ana Porrúa, Matías Moscardi e Ignacio Iriarte coordina la revista *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*.

D. G. Helder (Rosario, 1961). Publicó *El faro de Guereño* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1990), *El guadal* (Libros de Tierra Firme, 1994) y *La vivienda del trabajador* (Editorial Municipal, Rosario, 2008).

Matías Moscardi (Mar del Plata, 1983). Es doctor en Letras por la UNMDP, donde trabaja como docente. Su tesis *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, fue premiada en 2015 por el Fondo Nacional de las Artes. Publicó, entre otros libros de poesía: *Los círculos del agua* (2006), *Una, dos comadreja*s (2010), *El ansia* (2013), y *Strobel Street* (2016). Coescribió, junto a Andrés Gallina, el *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (2016). Es uno de los organizadores del Festival Independiente de *Poesía, de Acá* (Mar del Plata).

Mario Ortiz (Bahía Blanca, 1965). Es investigador y docente en la Universidad Nacional del Sur (Literatura Contemporánea 1) y en sus Escuelas Medias dependientes (EMUNS). En la actualidad codirige junto a Sergio Raimondi un proyecto de literaturas comparadas. Participó del núcleo inicial del colectivo artístico “Poetas Mateístas” en 1985 y fue libretista radial junto al narrador Luis Sagasti. Todos sus libros de poesía llevan el título general *Cuadernos de lengua y literatura*, de los que lleva publicados once volúmenes.

Ana Porrúa (Comodoro Rivadavia, 1962). Es Doctora en Letras (UBA), docente en la UNMDP e Investigadora Independiente de CONICET. Ha publicado tres antologías de poesía: *Traficando palabras* (1989), *Alicia en el país de las pesadillas’ y otros poemas* (1992) y *Animaciones suspendidas*, compilación de poemas de Arturo Carrera

(2006). Es autora también de los libros de ensayos *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001) y *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía* (2011). Actualmente es editora de BazarAmericano y dirige *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*.

Martín Prieto (Rosario, 1961). Es profesor titular de Literatura argentina II en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Breve historia de la literatura argentina* (2006) y los libros de poemas *Verde y blanco* (1988), *La música antes* (1995), *La fragancia de una planta de maíz* (1998), *Baja presión* (2004), *Los temas de peso* (2009) y *Natural* (2014). Fue miembro del Consejo de Dirección del *Diario de Poesía* (1986-2001), director del Centro cultural Parque de España/Aecid, de Rosario (2007-2014), coordinador del Festival internacional de poesía de Rosario (2013-2015), y director de Año Saer (2016-2017).

Marina Yuszczuk (Buenos Aires, 1978). Es periodista, Licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Sur, y Doctora en Letras (UNLP). Publicó los libros de poemas *Guía práctica de las mariposas* (2004), *Lo que la gente hace* (2012), *Madre soltera* (2014), *La ola de frío polar* (2015), y de los de narrativa *Los arreglos* (2017) y *La inocencia* (2017). Es co-fundadora de la editorial Rosa Iceberg.



No existe un oído absoluto de la crítica, parecieran decir los ensayos compilados en este libro, sino distintas audiciones. Dicha posición, entrevista como un despliegue coreográfico –munido de correspondencias, réplicas y transformaciones–, es la que permite leer en el presente modos de producción, modulaciones del lenguaje, inscripciones de lo contemporáneo, imaginaciones del futuro, temporalidades heterogéneas. De esta manera, el conjunto de artículos que confluyen en *Coreografías críticas* encuentra su fuerza en trabajar, más que desde la certeza ineludible del género, con un oído interferido que afecta el poema que se lee y al que el poema afecta cuando es leído. Se trata, en todo caso, de escuchar lo desafiado, tentativamente, cuando se acerca a contextos diversos de los poemas y también se permite desafinar en relación con las líneas críticas e incluso en relación con su objeto.

Nora Avaro (Rufino, 1961). **Omar Chauvié** (Jacinto Aráuz, La Pampa, 1964). **Irina Garbatzky** (Rosario, 1980). **D. G. Helder** (Rosario, 1961). **Matías Moscardi** (Mar del Plata, 1983). **Mario Ortiz** (Bahía Blanca, 1965). **Ana Porrúa** (Comodoro Rivadavia, 1962). **Martín Prieto** (Rosario, 1961). **Marina Yuszczuk** (Buenos Aires, 1978).