

Algunas visiones del vacío y la nada en la poesía argentina contemporánea¹.

Some visions of emptiness and nothingness in contemporary Argentine poetry.

Autor: Anahí Mallo²

Filiación: Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Email: anahimallo@gmail.com

Resumen

Flaubert, hace más de ciento cincuenta años, quería escribir un libro sobre nada como culminación de una idea que colocaba al arte en una posición máxima: sin referente, sin sentido, lo artístico se volvía un absoluto. A partir de ahí, se escribió sobre nada, de diversas maneras. Los conceptos de nada y de vacío han sido considerados con detenimiento sobre todo en tres campos no excluyentes: el de la lingüística, el del psicoanálisis y el de la filosofía.

Se trata tanto de un lenguaje volcado sobre sí mismo, un significante que no logra conectar con el referente, tanto de la falta en ser y el vacío de significación definidos por Lacan, como de la ausencia de trascendencia que hace de la vida humana un absurdo.

Por medio de la teorización de Lacan, que anuda lo lingüístico, lo psicoanalítico y un sesgo de la filosofía sartreana, estos conceptos entran en una relación de implicación mutua.

En este artículo se analizan los textos poéticos de tres poetas argentinas contemporáneas: Daiana Henderson, Verónica Yattah y Valeria Tentoni, cuyas poéticas aparecen atravesada por las cuestiones del vacío y de la nada.

Palabras clave: poesía argentina- literatura contemporánea- vacío-nada

Abstract

Flaubert, over a hundred and fifty years ago, wanted to write a book about nothing as the culmination of an idea that placed art in a maximum position: without reference, without meaning, the artistic became an absolute. From there, it was written about nothing, in various ways. The concepts of nothingness and emptiness have been carefully considered above all in three non-exclusive fields: that of linguistics, that of psychoanalysis, and that of philosophy.

It is about a language turned on itself, a signifier that fails to connect with the referent, how much of the lack in being and the void of meaning defined by Lacan, and the absence of transcendence that makes human life an absurd.

Through Lacan's theorization, which nourishes the linguistic, psychoanalytic and bias of Sartrean philosophy, these concepts enter into a relationship of mutual implication.

In this article the poetic texts of three contemporary Argentine poets are analyzed: Daiana Henderson, Verónica Yattah and Valeria Tentoni, whose poetics are traversed by the questions of emptiness and nothingness.

Keywords: Argentine poetry - contemporary literature- empty- nothing

“Lo que yo quisiera es escribir un libro sobre nada”, decía Flaubert³ hace más de ciento cincuenta años, y ese programa era todo un desafío. Flaubert se manifestaba contra la concepción vigente según la cual la novela era un género en el cual lo importante era el mundo ficcional que se construía, sobre todo si detentaba valores morales y permitía ser leído como un espejo del mundo. Flaubert se manifestaba también contra la tiranía de la trama. Pero, sobre todo, Flaubert se manifestaba contra el referente. Volcaba así el hecho literario sobre sí mismo, inauguraba una época gloriosa de la literatura para sí misma.

Flaubert quería escribir un libro sobre nada, entonces, como culminación de una idea que colocaba al arte en una posición máxima: sin referente, sin sentido, lo artístico se volvía un absoluto. La cúspide del absoluto literario o de la absolutización de lo literario: literatura que se basta a sí misma, palabra que se instituye en su propia realidad, juez y parte del valor de lo literario.

A partir de ahí, se escribió sobre nada, de diversas maneras. No se trata en este caso de la definición de 'vacío' que han actualizado investigaciones en la física reciente y que se distingue claramente de la idea de 'nada'. Dice Enrique Borja, en este contexto: "La idea de vacío que se ha dibujado en el último siglo lo aleja de la idea filosófica de 'nada absoluta', convirtiéndolo en uno de los pilares fundamentales para el estudio de la estructura última de la materia y el universo", (11), y dedica gran parte del libro a distinguir entre el vacío y la nada.

Sin embargo nosotros, desde otro marco teórico-metodológico, consideraremos estos conceptos en su relación intrínseca. Los conceptos de nada y de vacío han sido considerados con detenimiento sobre todo en tres campos no excluyentes: el de la lingüística, el del psicoanálisis y el de la filosofía.

Nos referimos en el primer caso a la visión del lenguaje del Saussure de los anagramas, presentada por Starobinsky e interpretada por Derrida (*La escritura y la diferencia*), según la cual el lenguaje, de acuerdo con su propio funcionamiento intrínseco, no tiene referente. Cada significante remite a otro significante y a otro significante, de modo que no hay relación alguna con el referente que se haga efectiva. El lenguaje, tal como lo demuestra el análisis del concepto de escritura que propone Derrida, es un sistema de huellas, y el reverso del significante no es un objeto ni un significado, sino un vacío. Lo que hay como la otra cara del significante es nada. Lacan trabaja esta idea sobre todo a partir de su relación intelectual con François Cheng. Acorde con ellos, en Lacan la idea de "vacío de sentido" se corresponde con la idea de la incapacidad de establecer una cosa como más importante que otra, pero sobre todo se trata de, en cualquiera de sus formulaciones, la imposibilidad de estatuir una contracara que responda al

significante. Esta estructura es la causante de la "falta en ser": el lenguaje, y el vacío que inaugura en tanto desprendido del cuerpo y del referente, implica la falta en ser, y abre variadas posibilidades de la angustia y de las neurosis. "Falta" en primera instancia, designa aquello hacia lo que el sujeto tiende en su deseo: "La falta es la falta del ser propiamente hablando. No es la falta de esto o aquello [...]" (*El yo en la teoría de Freud*, 37). En "La dirección de la cura y los principios de su poder", el autor arguye que el deseo es la metonimia de la falta de ser (*manque à être*): la falta de ser del sujeto está en el núcleo de la experiencia analítica y el campo mismo en que la pasión del neurótico se despliega. De ello deriva un estado subjetivo semejante al que describía Sartre (1989) y que fue nodal en la filosofía existencialista, como conciencia de "la fragilidad del ser", como "marcha anticipada hacia la muerte". La realidad es vivida fundamentalmente mediante la angustia, es decir, por medio de aquello por lo que el ser humano se da cuenta de su finitud y de la fragilidad de su posición en el mundo. La angustia se presenta como el modo en que el ser humano accede al fondo último de la realidad. La conclusión es la de que la existencia humana carece de sentido, es un absurdo (el ser humano, como dice Sartre, es "una pasión inútil"), ya que no hay ninguna esencia, ninguna dirección fija en la que deba desarrollarse.

Por la relación de implicación mutua en que entran estos conceptos en la teorización de Lacan, que anuda lo lingüístico, lo psicoanalítico y un sesgo de la filosofía sartreana, a lo largo de este trabajo, salvo indicación en contrario, usaremos las palabras "vacío" (lingüístico-estructural) o "nada" (existencial) para referirnos a ella.

Hay muchos textos literarios contemporáneos cuya poética aparece atravesada por la pregunta acerca del vacío y de la nada⁴. Muchos de ellos hacen que haya que preguntarse otra vez qué es la nada, además de preguntarse qué es el objeto, y qué es la acción, tanto en la poesía (Moscardi) como en la narrativa argentina contemporáneas (Chiani et al.).

Aquí los conceptos se abordan desde otro sesgo que no es el de Flaubert. Los poetas, desde antiguo, han escrito preguntándose acerca de la relación entre el signo y su referente. Como lo dijera sintéticamente Alejandra Pizarnik: “Si digo agua, ¿beberé?/ Si digo pan, ¿comeré?” (1990 63)⁵: la escritura parece tenderse sobre la ausencia de la cosa, sobre el vacío significante, como las dos caras del signo lingüístico. Sin embargo, ello entra en tensión con algunas lecturas críticas que reponen la importancia de los datos referenciales en los textos.

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

En el caso de la poesía ocurre otro tanto, por ejemplo en el libro *Aquí América Latina* (2010) en el que Ludmer trata de pensar un conjunto ideológico social político literario de los años 2000 en América latina. Y en ese contexto la poesía no figura, sino por boca de ese personaje-actor cultural, quien afirma de la poesía lo que Ludmer afirma de la narrativa: ya no hay literatura. Dice Tamara Kamenszain, hablando de los poetas: “Ellos se ponen, como decís vos, afuera de lo poético-literario” (107). Y de sus poemas: “Estos textos, que trabajan con lo más transparente, lo más cotidiano, lo más inmediato, de golpe se pueden volver más difíciles de entender que el mismísimo *Ulises*... tal vez porque no ofrecen nada que merezca ser leído en serio. Me parece que son como lo real mismo...” (108).

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

Dice Kamenszain que para ella no se trata de que los nuevos poetas introduzcan técnicas narrativas en el poema, sino que “ellos parecen recortar, de esa narrativa

usurpada en la que viven inmersos, un pedazo que llaman poema” (*La boca de testimonio* 255).

Esta definición no constituye sino una suma de problemas, a saber: 1. La operación de recorte no implica un recorte cualquiera, de modo que habría que pensar una teoría estética del recorte⁶; 2. Habría que repensar una teoría de los géneros: ¿por qué el contexto de la vida tendría el modo de una narrativa y no el de, por ejemplo, una epifanía poética, modalidad bajo la cual han definido sus *insights* poéticos poetas como Laura Wittner⁷?; 3. ¿Qué pasa con el poema como artefacto, con lo poético como concepto, si es un fragmento de una narrativa? ¿Qué teoría de la narrativa? ¿Qué teoría del fragmento vamos a suponer entonces?

Estas preguntas, que surgieron en el cuerpo de los trabajos críticos como efecto de su lectura de la poesía de los 90, y que a la vez funcionaron como núcleo o motor de algunas de las poéticas noventistas, son el suelo, ya casi estable, sobre el que se asientan las poéticas y las preguntas de los dos mil y aún después, y su reescritura de la tensión entre narratividad y lirismo, entre otras cosas.

En su ensayo más reciente, *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con los que hay*, Kamenszain aborda justamente la cuestión de la relación de las textualidades recientes con la nada, la poética de Roberta Iannamico en poesía, la de Marcelo Matthey para la narrativa. Y arriba a la siguiente conclusión: “estos escritores que no quieren serlo –por lo menos en el sentido de quedar confinados a un territorio autónomo- parecen ya no estar escribiendo, si es que entendemos la escritura como una actividad puramente simbólica. Porque el sujeto que aquí se pone en juego está tan identificado con el mundo de la vida que su potencia afectiva va desplegando que ya no puede ni quiere inventar ni imaginar nada” (34). De modo que lo que los poemas y los relatos o testimonios diarios de los autores de que trata no hacen sino consignar la nimiedad de la vida que pasa, una vida en la que lo que pasa, es “nada”, en una escritura que tampoco es “nada”⁸, si entendemos por ello que se ha despojado de su intención de ser “literatura”. Sin

embargo ello puede no constituir sino una pose o posición deliberada de un autor que, sin embargo, escribe y publica, y puede no caracterizar sino a un grupo minoritario entre quienes están escribiendo, como se verá en los poetas que presentaremos a continuación.

Tres poetas argentinas contemporáneas⁹

Diana Henderson¹⁰ trabaja cada poema como una unidad que debe justificarse a sí misma. En ese trabajo lo primordial es el ajuste de la imagen poética. Sin embargo, los modos no son los del desarrollo de una imagen obtenida, sino, una vez más, en estas poéticas del siglo XXI que siguen de cerca lo mejor de los noventa, el tono reticente, la voluntad de decir poco, y decirlo con justeza.

Los títulos, y las imágenes centrales que funcionan a la vez como centro y como borde de los poemas, lo confirman. Se trata de dar con una imagen poética que imante el sentido de lo que no tiene demasiado sentido; esta imagen funcionaría como velo para ocultar y manifestar al mismo tiempo el vacío como falta en ser, y la nada, el sinsentido (que es una invitación a la angustia tal como es descripta paradigmáticamente por Lacan en el *Seminario 10*).

Lo que se presenta en *Un foquito en medio del campo* no es una revelación, una gran esperanza, sino la apuesta por lo mínimo: una lucecita aislada, pobre si se quiere, pero no obstante presente, en la oscuridad y la inmensidad del campo.

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

Los territorios de la infancia se exploran desde una posición subjetiva que se distancia de la adoptada por algunas poetas de la década anterior como Mariasch, Iannamico, Jiménez, Prado: ahora la niña puede, en un poema, marcar toda su distancia de la figura añorada, y recorrer el camino desde que su madre efectúa la

separación con respecto a la niña¹¹ (no sin dolor para esa voz niña), a la constatación de que: “Ahora rebobino el cassette/ y resulta que soy yo la que se aleja/ mientras ella se queda parada,/ palideciendo bajo el sol de un domingo” hasta que la relación madre-hija, incluso, se invierte: “Pero yo no te suelto, mamá,/ yo no te suelto” (2013 51). Ahora es la voz poética la que se hace cargo de una adulta que no sabe muy bien cómo actuar ante su hija. Por eso la voz, que en este libro parece por momentos nostálgica de la edad de la infancia, es sin embargo una voz que está de vuelta, que ya ha evaluado el vaivén de los afectos y que sabe a qué hay que aferrarse y a qué no¹².

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

El niño sacó la dentadura postiza
y llenó de monedas
el vaso de agua, a la orilla
de la mesa de luz de su abuelo.
Estaban más doradas que
ninguna, como pulidas.
Miento. Yo no lo vi,
solamente me lo contaron
y estoy segura de que, además,
la anécdota es mentira.
Pero dejen que me quede
con la filmación mental
de las monedas expulsando
finos hilos de luz

que se atan a las puntas del sol.
No me quiten eso.

El poema es, entonces, el foquito que se enciende en medio del campo, y por eso, vale la pena seguir leyendo y escribiendo poesía, aunque afirme que no hay ninguna certeza.

Otros estados intermedios son los que explora Verónica Yattah¹³ en *Ella salta la espuma de las olas*, estados en que se cruzan o mejor dicho se superponen o traslapan el adentro y el afuera, los pensamientos y la realidad, el sujeto y los objetos, por la concatenación de las imágenes, pocas, claras, contundentes, que se presentan en poemas muy breves, a veces, incluso, agramaticales. La síntesis que opera Yattah sobre el lenguaje parte de lo cotidiano para extrañarlo de una manera a la vez súbita y sutil que encuentra su mayor eficacia, justamente, en el cruce de mundos o niveles.

Hay un tercer elemento que es el que permite operar estos pasajes entre estados, un elemento mediador, que proviene de la tradición del Romanticismo: la imaginación. Schelling, en sus «Lecciones» de 1803 «sobre el método de los estudios académicos» critica *El conflicto de las facultades* de Kant; allí analiza la relación que se da entre filosofía y poesía en el reparto disciplinar en el universo de las Ciencias del Espíritu; resalta, sobre todo, el lugar central que juegan el filósofo y el poeta en la tarea, profundamente humana, de efectuar la mediación entre los contrarios (Derrida, *El lenguaje y las instituciones filosóficas*). Para Schelling, las distintas reparticiones que dividen la institución universitaria kantiana no hacen finalmente más que transponer la oposición de la sensibilidad y el entendimiento, del sentimiento y la razón, de la intuición sensible y el pensamiento intelectual. Lo único que, según él, puede mediar entre los pares dicotómicos es la imaginación, elemento central e indispensable al momento de definir la importancia de la poesía. La imaginación en el marco de la poesía es la que permite operar la traducción analógica que construye un símbolo, funciona como

tertium dato que permite la reunión de los opuestos. En este lugar intermedio de privilegio, la imaginación, como origen y fin de la poesía, es la que le otorga a ésta la posibilidad de acceder al mundo como totalidad.

En Yattah, doscientos años después, no hay ya totalidad a la cual acceder, y la imaginación no funciona tampoco como un subterfugio para tapar un vacío, ese vacío que es el lugar de la angustia (Lacan, *Seminario 10*). La imaginación se manifiesta como un plus que marca el vacío de una manera productiva bajo el modo del poema. Es la posibilidad de pensar las cosas de otra manera, desde otro lugar; funciona como un cruce de lugares, voces, discursos. Ese cruce por momentos resalta la impropiedad de cada cosa, pero lo impropio del uso de determinados vocablos da la pauta de que el vacío de lo que no existe detrás de las palabras engañosas es también la posibilidad de dar lugar a la imaginación, al poema, a la nueva visión. De este modo cada cosa muestra el vacío y escribe su reverso como posibilidad, en una casuística de causa a efecto imposible de determinar.

Los perros también se van pone a resonar dos preguntas en íntima relación que persiguen al lector como obsesiones que pueden volverse permanentes: ¿qué es vivir? ¿qué es escribir? Y las respuestas se suceden, móviles, en los poemas que son recorridos sensibles e inteligibles que desarman una materia tensa, a la vez mundo concreto (el de la pequeña historia que se cuenta o la escena que se describe) pero también y sobre todo lenguaje y percepción.

Entonces vivir/escribir es seguir el rastro de lo que cambia en el perpetuo movimiento de la vida, tomarle el pulso a la velocidad de las transformaciones que asedian la razón y la percepción con su inestabilidad: las rayas del borde del camino que se convierten en cintas en deslizamiento continuo, la mancha en el horizonte que es un perro vivo y al instante un perro muerto, la transición entre la vida y la muerte, ese punto imposible de fijar en que el ser vivo se convierte en un ser muerto o en el que un nonato asoma a la vida.

El punto se transformó en golpe seco,
las líneas no.
Hasta detenernos las líneas blancas del costado de la ruta
fueron suaves cintas deslizándose.
¿Qué iluminaron las luces esa noche?
Las hice titilar
para espantar lo que veía,
te desperté, por si el punto era mi imaginación
y no ese perro mirándonos de frente.

Lo que se desliza es también el sentido de las historias, porque el sentido varía cuando, por ejemplo, se yuxtaponen, y el cruce de un peatón por un puente se convierte en el trayecto que realiza un nadador en el agua, sin que sea posible discernir una figura de la otra. El sentido también puede ser eso que se cristaliza y vuelve como ritornelo en la fijeza misma de las historias de vida repetidas que constituyen la subjetividad de una persona y cimentan la relación entre los seres hablantes. Ahí la repetición, el ritmo, es cifra de lo que puede jugarse entre dos seres. Al mismo tiempo el silencio, lo que se oblitera o no se dice o no puede decirse, es cifra de la distancia entre esos mismos seres, a la vez infinitesimal e infinita, por definitivamente infranqueable, como esa grieta por la cual se escapa el sentido de las cosas, las acciones, las palabras.

A nivel de la percepción el juego se da entre lo que se ve y lo que no se ve, o en la visión que varía con la incidencia cambiante de la luz, y permite ver algunas cosas y oculta otras. Por todos estos medios que el poema explora y explota, el acontecimiento en tanto tal, la materia misma, se vuelven inciertos y muestran su núcleo de vacío o de nada, es decir, su incerteza fundamental, la imposibilidad de afirmarlos como tales.

Porque no se sabe, cuando algo del orden del acontecimiento adviene, si es el primero o el último, y si es un acto abstracto (como un abrazo que se convierte en

todos los abrazos y en ninguno) el acto se vuelve de algún modo arquetípico, pero sin perder su materialidad instantánea: ahí reside la sabiduría y la potencia de esta voz poética singular, en la creación de ese intermedio. Algo del orden de la experiencia vivida, pero algo sutil, volátil, al borde de lo que no puede ser dicho, se registra en la medida en que participa de una potencialidad epifánica que no pierde nada de su descripción de acontecimiento ni de la concreción de tiempo-espacio-persona.

Desde una aparente sencillez, que huye de toda grandilocuencia, y se aleja de imágenes, metáforas u otros tropos tradicionalmente reconocidos como poéticos, lo poético en tanto tal es puesto en tela de juicio, es convocado a definirse cada vez, a crear su propio espacio de aparición. Lo que se desprende como conclusión de la lectura de los poemas de Yattah es que la poesía es una operación de búsqueda del carácter poético mismo como visión.

Si dice:

La avioneta del pueblo pasó y dejó un dibujo en el cielo.

Una estela, una forma disipándose que no sé si alcanzaste a ver.

La pura gratuidad de los signos y su opacidad se plantean como interrogantes para quien entra en el juego de lo poético: no hay respuesta, hay búsqueda, hay aproximación, una invitación a las metamorfosis.

En este contexto la más importante es la pregunta por el sentido en el hilo de la historia, por lo que el sentido se modifica. Entonces, cuando se habla de una cosa el sentido repercute o resuena como si se hablara de otra. Las palabras están tan poco ancladas a sus situaciones referenciales y a sus sentidos contextuales como una moto que se desliza a cien kilómetros por hora. Ese vértigo define la poesía de Verónica Yattah y transmite una certeza: ante la nada que amenaza la existencia de cada día, la imposibilidad de aferrarse a certezas o sentidos inmovibles, sólo resta entrelazar suavemente los dedos, aferrarse a la tibieza

de la vida, y arriesgarse a sumergirse en ella para aprender a descifrar la hermosura de los rastros, los garabatos tenues escritos en las puertas de los baños, como inciertos mensajes de vida.

Valeria Tentoni¹⁴ escribe, y sin concesiones, desde el fracaso en la tensión por asignar un sentido a la existencia, pero también desde el presente, e intenta habitar ese presente, con lo que tenga para dar: dolor, pero también, o sobre todo, indiferencia. Lo falto de sentido, lo que pudiera ser trágico, pero no lo es, es la versión de lo peor, si se piensa en que el dolor tiene al menos su prestigio, y fue considerado como motor del poema desde cierta postura subjetivista tradicional. Pero en Tentoni el dolor convive sin problemas con lo anodino, en la profunda democracia para lo heterogéneo que el poemario permite. Sin embargo no erige, como algunos poetas de los noventa, lo banal como valor: el poemario deja ver que quien escribe es consciente de cada nivel de las cosas, de la tristeza inherente a cada cosa, cada ser, cada situación, y que se resiste al aplanamiento característicamente pop de esos niveles de realidad. Sitúa esos niveles sin escándalos, ni grandilocuencia, sin sentimentalismo pero también sin piedad y con humor. Esa mezcla es su hallazgo y tiene un ideal que sabe inalcanzable: que lo triste ya no importe. Si no hubiese cosas más tristes que esa, esa sería una cosa triste.

Si “Todo es irrelevante. Todo es inútil y estúpido y triste”, entonces no hay futuro, tampoco pasado que invite a ser recordado; pero Tentoni descubre que a partir de allí se puede hacer surgir una fuerza: se pelea con uñas y dientes un lugar en el presente. Ese presente es un presente de percepción que en cuanto toma conciencia de sí mismo se vacía, se diluye en un sin sentido, crea un vacío que hay que cercar, pero no para rellenarlo o velarlo, no para ocultarlo, al contrario, para poder estar ahí, en eso que sucede, para sentirse vivo. Si el pasado no parece traer nada valioso, y las promesas se destacan por permanecer incumplidas, no por ello el sujeto poético se dejar caer por la pendiente de la desesperanza, sino que construye, como lo más propio de la experiencia

contemporánea, un humor fino, transversal, que atraviesa la tensión subjetiva por la promesa o por el pasado como dadores de sentido: éstos son meras ilusiones, que, una vez desmanteladas, dadas a la auto-ironía pero con indulgencia, permiten un registro desencantado pero vital de la materia del presente.

Podría pensarse que esa forma de construir un lugar y un tiempo para habitar la tierra como antitierra, como oposición a lo dado o a lo que atrae hacia abajo con su peso gravitacional, es una postura anti pop¹⁵. La escritura de Valeria Tentoni se destaca del contexto porque brilla con la fuerza de una tersura discursiva que maneja con acierto las conquistas noventistas (los residuos como marca de la vida urbana, las temáticas sexuales, mercantiles, capitalistas, y también el largo móvil del verso) con comodidad, y las afirma al mismo tiempo que, con sutileza, las revierte:

porque las cosas nos llevarán a las palabras

esas montañas que dinamitaron

para que nosotros pasemos, ahora, tan rápido

diciendo

qué precioso precioso precioso

es

este camino.

Otra vez la escritura poética, sin sentimentalismo, ni “mensaje”, duele, porque marca su *punctum* en la pantalla indiferenciada que se ha vuelto la mascarada de

lo real cotidiano. Y no es la agudeza crítica del “intelectual”, ya, otro cliché, sino la profunda humanidad y desesperación de quien quiere vivir de verdad, ser co-presente a la vida que le toca vivir, sin coartadas ni subterfugios que alivien la pena y anestesien los sentidos. Eso tiene como resguardo de lo mejor del grito de la juventud, como un rockero disconforme pero que ya no sale a quemar banderas, sino que escribe, con una lucidez que lastima, sin piedad para con los lectores, un poema tras otro, a la vez denunciante y condolido de cada acto ridículo y humano que también le pertenece. Aquello contra lo cual se rebela es “el derrumbe imperceptible del presente” en el que se repite que “todo está bien, todo está estúpidamente bien”.

También la percepción está al borde del colapso: existe siempre la posibilidad de una confusión, de tomar gato por liebre, o pájaro por murciélago, y odiarlo. El mundo entonces, o menos, el presente no se puede casi apresar, dado que tiene dos caras (como la cara del que se sienta a la mesa del almuerzo familiar y la del que se queda en el umbral porque no desea asistir al almuerzo, presentados juntos en igualdad de condiciones en el poema), y porque no se queda quieto, cambia, como lo dice el epígrafe (“Yo te decía la verdad pero la verdad cambió”, Andrés Florit Cento), y se expone y expone a los demás a la serie interminable de las malas interpretaciones. Entonces el poema se reduce a consignar lo que está ahí en su pobreza, que es su insignificancia: no hay épica posible en esta visión del mundo, ni siquiera la del antihéroe de la novela moderna. Surge a veces, pero como dudando, una posibilidad de significar esto o aquello. No es perspectivismo, es tal vez polifonía de las voces, pero en desajuste. Es melodía del repiqueteo de lo que cojea, lo que no funciona. Es redención efímera del poema como elección de vida, pero sin pretensiones: no ya una gran explicación del mundo, no una metafísica, apenas una huella.

Conclusiones

Al leer la poesía argentina reciente uno queda, en cierto sentido, devastado, porque los textos de la poesía argentina contemporánea son inteligentes y a la vez indigentes (dan cuenta de una mirada que comprende y entiende y no organiza porque no hay nada que organizar, sino sólo dar cuenta de un derrumbe que no es un apocalipsis propiamente dicho; hablan de un final que ha estado aquí desde el inicio mismo, sólo que ahora se acelera por la inacción del que no le encuentra sentido a nada).

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

Y entonces la visión y el estilo, por llamarlo de algún modo, recaen en lo que se puede, que es la vida de cada día, tan pobre si no se tiene un ideal ni un sentido trascendente, tan extenuante, la vida en la sobrevivencia de cada día mediocre y sucio, pero con amor y hasta una ternura fina y pudorosamente escondida.

Como quien deseara dejarse ir en una armonía de ser y tiempo y mundo, con los otros, con los objetos, con las palabras, pero no pudiera porque su carne, su cuerpo, su mente, su corazón, supieran no que es una ilusión sino que ya ni siquiera es posible acceder a ello como ilusión, y entonces bordearan el lirismo en el poema, en la canción, bordearan la repetición como felicidad en el estribillo, para recaer en el balbuceo de la sintaxis.

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

El fragmento, en este contexto, vale precisamente como fragmento: no hay totalidad ni sentido completo al cual remitirlo, y por lo tanto, no se restituye a ninguna unidad. Por eso mismo el poema trabaja de manera renovada la tensión entre narratividad y lirismo. Si es una parte de una narrativa lo es de una narrativa no tradicional, sin inicio ni desenlace, puesto que no hay teleología que valga, y si es posible pensarlo como recorte, es un recorte azaroso entre otros posibles recortes que resalta el poder poético de la operación misma de recorte: lo que brilla en la epifanía es la calidad de la operación de recorte y no el objeto recortado. Que la visión y la dicción poética se detengan por un momento en ese objeto y lo muestren en su incompletitud o en su carácter de completitud efímera, ésa es la actividad poética. Que no es realista, a menos que se postule un nuevo realismo sin sentido, sin fin, y aún, sin realidad cierta, un realismo donde no haya certezas acerca de la percepción, ni de los objetos, ni de los signos.

Por eso Daiana Henderson dice: “Remar no se trata de llegar a la isla/, es disfrutar el trayecto” (“Dicha”).

Y Tentoni:

Adentro de la heladera siempre es de día.
Las cosas que están ahí no se quejan, no le piden a ningún dios
que apague la luz. Esperan su turno.
Algunas se vencen, pero se quedan igual.
Me gustaría ser la botella de Coca-Cola
que cargo con agua de la canilla. Algo que acepta su destino
sin escándalos.

El poema todavía trata de dar una respuesta a la falta de respuesta, a la ausencia de esperanza, una respuesta frente al vacío significativo y a la nada existencial que es ésta: no hay más sentido que el esfuerzo por dar un pequeño sentido a cada pequeña cosa de cada día; ahí se escribe el poema. Como una respuesta,

un intento somero de presencia, ante el gran vacío que denunciara recientemente Julia Kristeva, en la conferencia que ofreció en la Universidad Nacional de San Martín en el año 2011, titulada “La adolescencia: una enfermedad de idealidad. (La crisis de los adolescentes en las sociedades modernas en crisis de valores e ideales)”. En esa intervención, si bien defendió la crítica de la metafísica occidental llevada a cabo por la filosofía en los últimos doscientos años, reconoció, ante el estado actual de la sociedad y los nuevos síntomas de los sujetos en la sociedad contemporánea, que la deconstrucción de los valores totalitarios como las ideas de Logos, Padre y Uno, necesaria y liberadora, ha dejado no obstante un vacío que propicia nuevas posiciones subjetivas de sufrimiento y una tendencia marcada hacia estructuras de tipo psicótico. Julia Kristeva planteó que esta situación, a la que atribuye en parte la responsabilidad por la aparición de una violencia desorganizada y de una masa creciente de individuos cada vez más aislados que no logran construir un lazo social, (situación que desde el psicoanálisis lacaniano se define como “ la sociedad después de la muerte del Padre”, o la sociedad sin Ley) debió haber sido pensada, y que la idea de vacío debió haber sido, o bien compensada con otro concepto, o bien ahondada al modo en que la filosofía budista conceptualiza el vacío como espacio permanentemente vaciado. La poesía contemporánea, sin concesión a falsas ilusiones, se construye justamente en ese vacío.

Bibliografía

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península, 1987. Impreso.
- Chiani Miriam, Hernán Pas y Silvina Sánchez (eds). Dossier “Algunas coordenadas más sobre narrativa argentina del presente”. *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana* 11/12, 6 79, 2014. Impreso
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1989 [1967]. Impreso

- Derrida, Jacques. *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso
- Enrique Borja, F. “El vacío y la nada. ¿Qué había antes del Big Bang?” *Un paseo por el cosmos*. Barcelona: RBA, 2015. Impreso
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary. Correspondencia*. Madrid: Alianza, 1980. Traducción y edición: Consuelo Berges. Impreso
- Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008. Impreso
- Henderson, Daiana. *Un foquito en medio del campo*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2013. Impreso
- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007. Impreso
- Kamenszain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016. Impreso
- Kristeva, Julia. “Diez principios para el humanismo del siglo XXI”. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Cuadernos de literatura VOL. XVII n°33 . Enero-Junio 2013. Impreso
- Kristeva, Julia. Julia Kristeva en la UNSAM. Web. 18 junio 2017
- Lacan, Jacques. *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós, 1983. Impreso
- Lacan, Jacques. *Seminario 10: La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2010. Impreso
- Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003. Impreso

Mallol, Anahí . “Cuando las cosas no son signos: la urbe de fin de siglo en la poesía argentina reciente”. Bahía Blanca: *Cuadernos del Sur*. Universidad Nacional del Sur, 2011.189-210. Impreso

Moscardi, Matías. “El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea”. Rosario: *Badebec* 6 N° 12, Marzo 2017. Impreso

Pizarnik, Alejandra. *Obra completa*. Buenos Aires: Corregidor, 1990. Impreso

Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza, 1989 (1943). Impreso

Starobinsky, Jean. *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996. [1971]. Impreso

Tentoni, Valeria. *Antitierra*. Santiago de Chile: Libros del pez espiral, 2014. Impreso

Yattah, Verónica. *Ella salta la espuma de las olas*. Buenos Aires: Ediciones del dock, 2009. Impreso

Yattah, Verónica. *Los perros también se van*. Buenos Aires: Viajero insomne, 2014. Impreso

Fecha de recepción: 10/05/2017

Fecha de aceptación: 26/06/2017

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que se desarrolla en el marco de los proyectos “Contar y cantar la experiencia: figuraciones subjetivas en la poesía argentina contemporánea”, dirigido por el Dr. Silvio Mattoni (U. N. de Córdoba) y “Genealogías urbanas. Construcción de ciudadanías y tensiones de lo político en la literatura latinoamericana en el proceso de secularización de los siglos XIX, XX y comienzos del XXI”, dirigido por el Dr. Enrique Foffani. U.N.L.P.

² Dra en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Adjunta de Teoría Literaria I en la Universidad Nacional de La Plata e Investigadora Adjunta de CONICET. Ha publicado tres libros de teoría y crítica, y más de treinta artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales; ha asistido a numerosos Congresos Nacionales e Internacionales. Es Miembro del IdIHCS (Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias de la Educación), del Centro de Estudios de Teoría Literaria y del Centro de Literaturas Comparadas y de la Asociación Argentina de Literatura

Comparada. Forma parte de la red Katatay de Estudios Latinoamericanos. Co dirige un equipo de Investigación sobre Poesía en el Programa de Incentivos.

³ “Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo, como el polvo se mantiene en el aire sin que lo sostengan, un libro que casi no tuviera asunto o al menos que el asunto fuera casi invisible, si pudiera ser” (Flaubert 405).

⁴ A modo de ejemplo proponemos los nombres de Silvio Mattoni, Gabriel Reches, Romina Freschi, Roberta Iannamico en poesía, Ariana Harwickz y Romina Paula en narrativa, entre otros.

⁵ “no/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré?” Alejandra Pizarnik, “En esta noche en este mundo”.

⁶ Bürger ha estudiado en detalle la teoría del fragmento en los textos de la vanguardia, que obligan a repensar la relación entre el fragmento y la totalidad. El fragmento funcionaría de manera diferente en la literatura posterior a la vanguardia, de la que Bürger no se ocupa. En los textos contemporáneos no hay un concepto de totalidad ni siquiera como horizonte contra el cual esgrimir el fragmento en tanto técnica o modo de presentar el mundo. No habría más que un conjunto de fragmentos. Pero aún en ese caso los fragmentos no son equivalentes unos con otros. Puesto que existen diferentes poéticas, existen diferentes subconjuntos de fragmentos que se visibilizan por obra del arte en distintos contextos.

⁷ Se puede ver al respecto Mallol, *Cuando las cosas no son signo*.

⁸ En este caso la nada se remite a la idea de que no hay nada notable, nada extraordinario, nada que alcance un estatuto especial que lo haga digno de ser narrado o poetizado; es decir que estos textos presentan situaciones corrientes, anodinas, o aún, paradójicamente, secuencias exentas de acción, pero se une a ello la idea de que nada es relevante porque no existe la posibilidad de captar el referente, por una cuestión estructural al dispositivo del lenguaje pero también a la relación del cuerpo y el aparato sensorio con el mundo (percepciones cambiantes, mudanzas e impasses del aparato psíquico, etcétera).

⁹ Por razones de extensión nos limitaremos a analizar sólo los textos de tres poetisas argentinas contemporáneas. En el curso de la investigación está previsto ampliar el corpus hasta abarcar textos de otros poetas argentinos y latinoamericanos.

¹⁰ Daiana Henderson nació en 1988, en Paraná. Actualmente reside en Rosario. Publicó *Colectivo maquinario* (Ediciones Diatriba, 2011), *Verao* (Ediciones Neutrinos, Entre Ríos, 2012), *El gran dorado* (Iván Rosado, 2012) y *A través del liso* (Determinado Rumor, 2012); *Un foquito en el medio del campo* (emr, 2013).

¹¹ Poema de la bicicleta le saca las rueditas a la bicicleta y la empuja, sola y sin apoyo en la vida

¹² A pesar de que no concordamos con la crítica que califica de “infantil” la voz poética propuesta inicialmente por Mariasch y otras poetisas mujeres, de todos modos se podría decir que, si la hubo, ha sido superada (Mallol, *El poema y su doble*).

¹³ Verónica Yattah nació en 1987 en la Ciudad de Buenos Aires. Publicó *Ella salta la espuma de las olas* (Ediciones Del Dock, 2009); *Allá es mañana* (Editorial Funesiana, 2013); *Los perros también se van* (Viajero Insomne Editora, 2014).

¹⁴ Valeria Tentoni. Nació en Bahía Blanca en 1985. Vive en Buenos Aires. Publicó los libros de poesía *Batalla sonora* (Manual Ediciones, Rancagua, 2009), *Ajuar* (Ruinas Circulares, Buenos Aires, 2011) y *Antitierra* (Libros del Pez Espiral, Santiago de Chile, 2014), las plaquetas *La martingala* (Semilla, Bahía Blanca, 2010) y *La casa* (Acción Creativa, Coronel Suárez, 2011) y los libros de relatos *El sistema del silencio* (17 Grises, Bahía Blanca, 2012) y *Furia diamante* (Leer es futuro, Ministerio de Cultura de la Nación, 2015).

¹⁵ Léger, casi como un visionario, describió en 1924 lo que sería la técnica fundamental del pop art: “Aislar el objeto, o los fragmentos de objeto, y presentarlos en la pantalla en *close-ups* lo más ampliados posible. La ampliación enorme de un objeto o sus fragmentos les confiere una

personalidad que antes no tenían y, de esta forma, pueden llegar a ser vehículos de un lirismo y de una fuerza plástica enteramente nuevos". Esta fuerza plástica se asienta, en muchísimos casos, en una falta de profundidad y/o de sentido de la imagen, que se agota en sí misma y su poder exhibitivo. Lippard, Lucy. *El pop art*. Barcelona, Destino, 1993.