



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Poesía y subjetividad. La poesía joven de los noventa en Argentina. Vol. 2

Autor:

Mallol, Anahí Diana

Tutor:

Panesi, Jorge

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

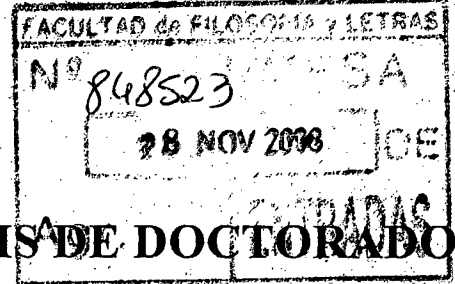
FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
3-2-6.2

Universidad Nacional de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Letras. Expediente nº 826.952/06



Poesía y subjetividad. La poesía joven de los noventa en la Argentina.

Tesista: Anahí Diana Mallol

Director: Jorge Panesi

Tomo 2

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

C. Los poetas y sus poemas

1. MIRAR Y DAR A VER

I

Como se ha visto uno de los ejes centrales de la discusión en torno a la poesía de los 90 gira en torno a la estética realista, sus alcances, características y la forma de entender este realismo de fines de siglo XX en su diferencia con el del siglo XIX⁶⁴⁴. La discusión en torno a esta noción no se dio solamente en el campo de las letras sino que implicó a un amplio espectro de las actividades artísticas, en especial las artes plásticas, muy ligado a las formas de representación del popart y del hiperrealismo, por una parte, y al uso de materiales plásticos provenientes de la industria por otra. No es el objetivo del presente capítulo estudiar este fenómeno en su conjunto, dado que excedería el marco de la Tesis, pero sí marcar algunas de sus peculiaridades en la medida en que esta discusión afecta lo que ocurre en las letras del período.

El número 2 de la revista *Mil palabras*, revista que se define como de artes y letras, está destinado al problema del realismo. Encabeza la publicación una pequeña nota de Marcelo Cohen⁶⁴⁵, en la cual, mediante una recensión de la significación de la palabra realismo en el diccionario, Cohen pone de manifiesto de entrada que la amplitud de

⁶⁴⁴ Esta discusión afecta también al ámbito de la narrativa. da cuenta de ello la Jornada de Discusión que se realizara en la Universidad de Rosario en 2005 y que fuera publicada en el Boletín 12. Al hacer el resumen evaluativo de la misma Sandra Contreras se basa en algunas de las preguntas que subtienden esa discusión. Algunas de las más relevantes son: "¿Qué utilidad crítica puede tener una noción como la de "realismo", o cuánta puede conservar aún, para leer e historizar una literatura como esa que llamamos "literatura argentina"?", una pregunta que está en la base de la reflexión de Noé Jitrik, pero también, como parafrasea Contreras, "¿de qué queremos hablar o de qué queremos seguir hablando cuando el tema es el realismo? ¿Cuánto o hasta dónde es posible transformar la noción clásica a fin de ajustarla a las nuevas experimentaciones de escritura sin por eso hacerla perder especificidad y, por lo tanto, sentido?". En: Contreras, Sandra. "Realismos, Jornadas de discusión", en (2005) *Boletín / 12. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario.

⁶⁴⁵ Cohen, Marcelo. (2001). "Frente a la república de la realidad". En: *milpalabras. Letras y artes en revista*, nº 2. Buenos Aires.

sentidos que la palabra abarca hace que el concepto se vuelva problemático si se lo quiere utilizar como categoría para definir o deslindar alguna estética o uso particular.

De entre las definiciones consignadas se destacan las siguientes:

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

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

concepto. No obstante, como ya se ha visto parcialmente en los capítulos referidos al estado de la cuestión, estos puntos iniciales del problema siguen incidiendo en las distintas discusiones, a veces como presupuestos indiscutidos o indiscutibles, en las versiones más ingenuas, a veces casi inconscientemente, pero a veces también como problema, en cuyo caso los resultados son más interesantes, tanto por parte de los críticos como por parte de los mismos autores. En este sentido Cohen afirma que "hay pocas vías que la poesía rioplatense no haya probado con tal de recuperar la verdad de la sensación en el lenguaje, que es donde se inician la tergiversación, el ocultamiento, el robo"⁶⁴⁶.

Por su parte, María Teresa Gramuglio⁶⁴⁷, en "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", reconoce que la palabra "realismo" convoca a toda una serie de otras palabras que pertenecen a una misma constelación semántica: imitación, mimesis, verosimilitud, representación, familiaridad. Son palabras que indican algún tipo de relación entre dos órdenes heterogéneos: uno, el universo de "lo real" que se supone externo y objetivo; el otro, el del lenguaje, sea verbal o visual. En ambos casos, subraya Gramuglio que, haya o no formulaciones explícitas de una poética realista, lo que subyace es una cierta confianza en el vínculo entre signo y referente⁶⁴⁸. En todo caso lo que no se puede discutir es que, si se siguen por ejemplo los criterios de Auerbach⁶⁴⁹ o de Bajtin⁶⁵⁰, dos teóricos del realismo y de su historia, éste se vincula con una cuestión formal: en este caso, con el ataque a la regla clásica de la separación de niveles, según la cual a "lo real, cotidiano y

⁶⁴⁶ p. 2.

⁶⁴⁷ Gramuglio, María Teresa. (2002) "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Jitrik, Noé (director). (2002) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6 *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores.

⁶⁴⁸ No aclara a qué puede deberse esta confianza, ni las diferencias estéticas a que dan lugar los distintos grados de esa confianza o desconfianza.

⁶⁴⁹ Auerbach, Erich. (2000). *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁶⁵⁰ Bajtin, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

práctico" le corresponde en literatura un género estilístico bajo, y a lo sublime, heroico o trágico, un estilo elevado⁶⁵¹.

El realismo ha sido notorio en relación con el género novela, donde se pone de manifiesto más que en cualquier otra forma literaria el problema de la relación entre la obra y la realidad, pero en el fondo se trata de un problema epistemológico. Si el realismo filosófico moderno⁶⁵² postulaba que el conocimiento es conocimiento de objetos singulares por parte de un sujeto individual, y su método implicaba que la realidad puede ser descubierta por el individuo a través de la mente o de los sentidos, uno de los procedimientos que se imponen en el trabajo literario es la descripción minuciosa y circunstanciada, es decir, particularizada, de ambientes y objetos, que se complementa con la presentación y caracterización de los personajes. Individualizar a un personaje requiere, además de caracterizarlo, darle un nombre, ya que el nombre propio constituye una marca de la identidad personal. En el mismo sentido trabajan el tiempo y el espacio, éste último, a su vez, particularizado y referido a lugares localizables en el mapa, entra en el sistema con las descripciones vívidas y cuajadas de detalles (ambientes, objetos, ropas, olores, atmósferas) para constituir lo que en el siglo XIX se llamó el *milieu*. Así la función referencial tendió a predominar con más énfasis⁶⁵³ que en otros géneros narrativos anteriores, como el *romance*. Contrariando la tradición de su época que otorgaba el mayor

⁶⁵¹ "El realismo de la novela -afirma Watt- no reside en la clase de vida que representa sino en la manera como lo hace". Citado por Gramuglio. *op. cit.* nota 3.

⁶⁵² Sobre todo en su versión anglosajona.

⁶⁵³ De todos modos estos no serían sino los presupuestos o la ideología estética del realismo, cuyo correspondiente retórico (o realidad lingüística), para leerlo en términos de de Man, consistiría en el uso privilegiado de determinados mecanismos que son los responsables de ese "efecto de realidad". Esta lectura de "lo real" como un efecto de discurso, por otra parte, ya había sido adelantada por Jakobson y sintetizada magistralmente por Barthes en dos artículos señeros. Barthes también desmitifica esta lectura "ingenua" del realismo, una lectura que no desmitifica su ideología estética, en (1973) *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

valor a la belleza que los artificios retóricos conferían a los textos, debió preocuparse más por la adecuación entre las palabras y las cosas para lograr sus efectos de verosimilitud⁶⁵⁴.

Cuando Gramuglio quiere pensar el concepto en el campo de la literatura argentina afirma que "Habría que admitir también que la literatura argentina nace realista"⁶⁵⁵: con lo cual se refiere al hecho de que apunta "a la crítica del presente que es otro de los rasgos sobresalientes del realismo"⁶⁵⁶, para admitir luego que sin embargo las polémicas sobre el realismo en la Argentina pertenecen en rigor al siglo XX, y conocen dos momentos de mayor intensidad: uno, iniciado en el marco de las disputas entre Florida y Boedo, que culmina en los años treinta. El segundo, en los años sesenta, se proyecta sobre el fondo de los debates internacionales acerca del realismo socialista, realismo crítico y vanguardias que recorrían el campo de la izquierda, estimulados por la revisión de los dogmas que se produjo a partir del XX Congreso del Partido Comunista de la URSS en 1956. Estos debates destacan la necesidad de que el arte esté al servicio de la revolución y apuntan a demostrar que para ello se debe adherir a una estética que sea accesible a las masas. En este sentido lo esencial para que el arte sirva a la revolución es el conocimiento de la realidad, y ese conocimiento requiere "contracción y estudio". Desde esta perspectiva quienes se

⁶⁵⁴ Es en este sentido que puede afirmarse que Defoe, Richardson y Fielding utilizaron un lenguaje despojado, lo que no resulta claro en el caso de Flaubert, cuya riqueza de vocabulario, por fuerza de su ajuste referencial, obliga a consultar permanentemente el diccionario.

Los primeros realistas fueron criticados por su manera de escribir torpe, incorrecta e ignorante de las convenciones. Eran escritores formados a menudo en la escritura periodística, el "género del presente" por excelencia. El realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupa del presente con una intención cognoscitiva y crítica, como la novela y el drama, pero no sólo en ellos, aspira a alcanzar una representación verosímil a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda, en su ya larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social. Es por ello que una gran parte de las evaluaciones del realismo proveniente de teóricos y críticos de izquierda, lejos de limitarse a la ponderación de sus presupuestos estéticos, giran en torno de sus alcances cognoscitivos y pragmáticos, y por ende, políticos. En pocas palabras, ponen en juego cuestiones referidas al conocimiento y a la verdad en el arte, y a la posibilidad de que ese conocimiento encierre un potencial crítico capaz de liberar energías transformadoras.

⁶⁵⁵ p. 23.

⁶⁵⁶ p. 23.

internan en las búsquedas del "arte por el arte", aunque se proclamen revolucionarios, resultarían servidores objetivos de la burguesía y defensores del orden capitalista.

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

A pesar de que los '60 legitimarían los cruces entre realismo y experimentación formal, que en diversas prácticas artísticas anularon de hecho el enconado divorcio entre vanguardia estética y vanguardia política, para Gramuglio "cuando la violencia y el terror arrasaron ese escenario sesentista, el debilitamiento de la exigencia vanguardista en la literatura y el arte y el eclipse del imperativo revolucionario en el horizonte de la izquierda hicieron que los términos de las polémicas sobre el realismo cambiaran para siempre"⁶⁵⁷. Aquí se detiene la lectura de Gramuglio, sin dar lugar a una explicitación acerca de esos cambios y de los modos en que las consecuencias y secuelas de aquellos viejos debates se siguieron haciendo sentir en la década del 90⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ p. 38.

⁶⁵⁸ Analizando la cuestión del realismo en relación con los textos literarios de los 90, especialmente los narrativos, Graciela Speranza tiene una visión muy crítica: "Nuestras ficciones, más proclives durante décadas a "manifestar un refinado desprecio por la realidad" (la provocación es de Fogwill), parecen haberse abierto a lo que se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el *chat*, aquilatado en el protagonismo de lumpenes o individualidades sobresalientes del barrio bajo. Con renovado espíritu etnográfico, el escritor se documenta y deja que el lenguaje se desvanezca en beneficio de una certeza de realidad", dice, para afirmar: "Cuesta, con

En el tomo en cuestión los problemas del realismo en la poesía parecen tratados en dos momentos privilegiados de los debates por Martín Prieto y Daniel García-Helder, quienes seguirán a grandes rasgos estos hitos impuestos por Gramuglio desde el prólogo.

Prieto⁶⁵⁹, abocado a la década del treinta, y bajo la advocación de T.S. Eliot, en una cita muchas veces repetida o aludida en la década de los 90⁶⁶⁰ que dice:

"La poesía no debe apartarse demasiado de la lengua corriente que empleamos y oímos a diario. [...] Toda revolución en poesía tiende a ser, y a veces se anuncia como, un retorno al habla común. [...] Desde luego que ninguna poesía reproduce jamás exactamente el lenguaje que habla y oye el poeta; pero tiene que estar en tal relación con el habla de su tiempo como para que el oyente o el lector pueda decir 'así hablaría yo si pudiera hacer poesía'⁶⁶¹ intenta demostrar que el resultado de la coyuntura de la polémica entre Florida y Boedo llevó a que la poesía, un tipo de discurso históricamente descartado para instrumentar proyectos realistas, naturalistas o documentalistas, se convirtiera, parcialmente, en un vehículo eficaz de la estética realista, principalmente a través de la figura de González Tuñón, quien se apropió de una temática de cuño baudeleriano para ponerla a favor de un claro programa realista que terminará por precisar recién en 1953. Así, según Prieto, Tuñón "participa voluntariamente de un programa realista en el que es

todo, detectar, las astucias de un nuevo atajo hacia lo real. Se entrevé más bien una vuelta atrás, como si el lenguaje desmañado y brutal, el costumbrismo aggiornato, y "la capacidad de convertir a las capas sociales bajas en materias de la ficción" -uno de los pilares en los que Auerbach, en su monumental *Mimesis*, sustentó el realismo moderno-, resolvieran trasnochadamente el acceso a la realidad". En: Speranza, Graciela. "Por un realismo idiota", en (2005) *Boletín / 12. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario. pp. 17-18.

⁶⁵⁹ Prieto, Martín. (2002) "Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas", en Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6 *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores.

⁶⁶⁰ Por ejemplo en el prólogo a *Monstruos*, la antología que hiciera de Arturo Carrera, pero también en muchas otras ocasiones.

⁶⁶¹ Eliot, T.S. (1959) "La música de la poesía", en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires: Sur.

central la idea del "efecto de realidad", de un mensaje cuya verdad se justifica porque descansaría en una copia de lo real a través de las palabras"⁶⁶².

Sin embargo Prieto debe reconocer que cuando González Tuñón se convierte en un poeta político, cae en la figura del poeta partidario, en tanto sus mejores textos se enmarcan en lo que él mismo definió como realismo romántico: " Debemos buscar el punto en donde se encuentra lo clásico y lo romántico, la experiencia y el sentimiento, la ley y la revelación, la búsqueda y la inspiración. El realismo romántico. Seamos realistas románticos"⁶⁶³. Es en esa línea que logra un registro material de las cosas, los hechos y las personas, por medio de recursos extremadamente sencillos y casi siempre eficaces: el de la adjetivación y el de la comparación.

Explotación, enfermedad, marginalidad y miseria son las marcas del nuevo realismo de González Tuñón, con respecto al cual Prieto hace la siguiente distinción: hay en él búsqueda, pero no inspiración. Habrá entonces un realismo político que de lo poético o romántico guardará sólo su retórica.

Por su parte destacará de Olivari el humor, que muchas veces funciona como un antídoto contra el patetismo, la tristeza, la pobreza y el aburrimiento de la vida de los conventillos y de los cafés porteños. Olivari es el poeta que reúne lumpenaje, patetismo y humor negro, también tristeza, pobreza y aburrimiento, a lo que se contrapone a veces un realismo duro, no convencional ni moralista, pero que pone en primer plano la emergencia de la sinceridad y la piedad como valores.

⁶⁶² p. 326.

⁶⁶³ González Tuñón, Raúl. (1976) *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Boedo-Silbalba.

Helder⁶⁶⁴, por su parte, da cuenta de un grupo incipiente de poetas que van cediendo ante la presión de lo explícito, de lo determinado, de lo que parece en un primer momento descartable o de mal gusto, y en quienes el contexto histórico social se refleja de un modo cada vez más claro⁶⁶⁵. Esta transformación puede apreciarse en toda su complejidad y de manera pormenorizada en una buena cantidad de libros publicados durante un primer ciclo de coloquialismo, cuando el término todavía no está muy asentado, y que podría ubicarse aproximadamente entre 1955 y 1964. Este grupo heterogéneo aporta, según Helder, soluciones parciales, alternativas y provisionales a los problemas concretos que se suscitan en el pasaje de la diacronía a la sincronía, de la lengua al habla, de lo atemporal a la historización, del inconsciente a la ciudad, de la invención al clisé, de la cita culta y libresca a los dichos populares y las letras del tango, de los motivos enaltecidos a las razones plebeyas, de los arcaísmos al lunfardo, de la entonación bárdica al fraseo rioplatense, del *tú*, el *ti*, y el *contigo* al voseo y sus formas verbales que implican en sí un atentado al sistema acentual de la lengua poética y por consiguiente a su estilo elevado o protocolar.

Nombra entre los más destacados a César Fernández Moreno (1919-1985), Joaquín O. Gianuzzi (1927), Leónidas Lamborghini (1927), Francisco Urondo (1930-1976), Juan Gelman (1930) y Juana Bigozzi (1937). Esta inclinación sería un eco en el campo poético de otra que a partir de mediados de los cincuenta empieza a manifestarse en el campo

⁶⁶⁴ García Helder, Daniel. (1999) "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", en Jitrik, Noé (director). (1999) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10 *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé Editores.

⁶⁶⁵ Helder intenta aquí hacer una genealogía de una corriente alternativa en las letras argentinas, siguiendo la gran caracterización de César Fernández Moreno, quien afirmaba: Hay dos tradiciones en la poesía argentina: una engolada, que arranca en el barroquismo de un Luis de Tejeda y acaba (o deseamos que acabe) en Leopoldo Lugones, y una natural, conversada, que empieza en un peluquero uruguayo, Bartolomé Hidalgo (¿quién más conversador que un peluquero?), alcanza su altísima cumbre en *Martín Fierro*, se reanuda en el sencillismo, continúa en la generación martinfierrista, tanto en la escuela de Boedo como en la poesía ciudadana de Borges (conversada, aunque culteranamente), y se impone, por una parte, en la música popular, y por otra, en la actual simbiosis de la generación de 1950 con lo que queda de la de 1940." Fernández Moreno, César. (1963) "Reseña de *Conversaciones*, de Gianni Siccardi". En: *Zona de la Poesía Americana* n°1, Buenos Aires.

intelectual argentino bajo la forma de corrientes de pensamiento que intentan una revisión crítica de la literatura nacional teniendo en cuenta el contexto sociopolítico, cuyos referentes más destacados se nuclearon en la revista *Contorno* (1953-1959), privilegiando la narración y el ensayo⁶⁶⁶.

Un hito fundamental lo constituye la figura de Paco Urondo, porque "Con "B.A. - Argentine" Urondo logra uno de los primeros frutos consistentes de la poesía argentina que pueda calificarse de realismo en la segunda mitad del siglo XX: hay heladeras, un auto Opel, la calle Corrientes, un cajón de frutas correntinas, en el mercado de Liniers, una copa de grappa"⁶⁶⁷. Sin embargo Helder debe reconocer que en los poemas del mismo Urondo el concreto mundo inmediato no cobra toda su dimensión si no es visto, al menos en parte, a través de las referencias literarias: el patrimonio de lecturas del sujeto del poema se convierte en un instrumento de aprehensión, lo que manifiesta la necesidad de una revolución con la alta cultura, ya sin los preconceptos con que la izquierda tradicional enfrentaba toda manifestación artística que de acuerdo a su óptica resultara "formalista", "esteticista", "individualista" o "decadente"⁶⁶⁸.

Al contrario Fernández Moreno había propuesto una poesía "que se puede comunicar oralmente a todas las personas y no únicamente a un restringido y exclusivo

⁶⁶⁶ A su vez no puede dejar de señalarse que la poesía conversacional es un fenómeno que trasciende los respectivos ámbitos nacionales latinoamericanos y que con características disímiles se conoció, según el país, con nombres como coloquialismo, antipoesía, exteriorismo, nadaísmo, etc. Esta dimensión, quizás la más interesante, supera los límites del presente trabajo, pero merecería una atención particular en la medida en que podría tal vez pensarse una dimensión continental de la poética, con poetas como Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar, Enrique Lihn, Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, etc.

⁶⁶⁷ p. 228.

⁶⁶⁸ En este sentido César Fernández Moreno y Francisco Urondo son figuras claves del proceso por el cual la poesía argentina se orienta -o se vuelve a orientar, dada la reivindicación que en los sesenta se hace de la gauchesca, del sencillismo, el ultraísmo, Boedo y el tango- hacia una actitud más realista y una modalidad conversacional. Fernández Moreno es, se diría, un pionero y a la vez el principal promotor de la tendencia, en tanto Urondo es un artífice mucho más sutil que va asumiendo paulatinamente esa actitud y esa modalidad hasta conseguir, con los poemas escritos en la clandestinidad, antes de su muerte, una de las síntesis más logradas que se conozca en poesía argentina de contenidos ideológicos y conciencia artística.

círculo de poetas"⁶⁶⁹. Si el acercamiento de Urondo al habla parece responder únicamente a necesidades específicamente literarias, o en todo caso existenciales, como si hubiese relegado a la acción política cualquier intento de religación entre un público masivo y la poesía en un sentido amplio, el principio comunicativo de Fernández Moreno no se vincula a una concepción de la poesía como vehículo de contenidos políticos sino a la aspiración de una poesía no elitista que pueda insertarse en un campo social más extenso. Como veremos, entre estas dos opciones gravitarán también las discusiones o las posiciones asumidas en los 90, y Helder aquí señala a estos dos autores como figuras señeras, en la medida en que, en su lectura, el actual reconocimiento de que la poesía puede carecer, sin menoscabo en su condición, de un aspecto notoriamente lírico, se funda en gran medida en la labor ensayística y poética de César Fernández Moreno, mientras que a Urondo, más bien, puede reconocérsele el haber encontrado un modo de resolver concretamente la oposición entre vanguardia artística y militancia política⁶⁷⁰, cuestión altamente conflictiva para los escritores, poetas o no, del período. Para Battilana⁶⁷¹ esta solución de Urondo no encontrará par a todo lo largo del siglo, por lo que quedará como una voz a la vez señera y aislada.

⁶⁶⁹ En: Fondebrider, Jorge. (1991) « Entrevista a César Fernández Moreno: La tierra se ha quedado negra y sola ». *Diario de Poesía* 20, Buenos Aires.

⁶⁷⁰ "El ciclo vanguardista parece terminado en el momento en que Frondizi llegó al poder", dice Noé Jitrik en su artículo "Poesía argentina entre dos radicalismos", y más adelante: "La poesía se socializa paulatinamente y se desepigoniza; comienza un rescate cada vez mayor de elementos populares; el tango se integra en una perspectiva de poesía culta y se produce en una integración que no porque no sea militante deja de producir efectos poéticos de interés. Pero no es sólo eso sino una mayor profundización de elementos temáticos, situaciones sentimentales y aun clasistas; la poesía no puede ser un instrumento solapado o sibilino de ocultamiento sino que, siendo expresión, debe afrontar, debe incluir y aun declarar a qué se alude, a quién le es dirigida, qué papel cree que juega en la vida de los demás quien la articula", marcando una línea de progresión más que de enfrentamientos y apuntando a una posible salida intermedia.

⁶⁷¹ Battilana, Carlos. (2004) "Poesía, política y subjetividad", en *Cuadernos del Sur* Nro 34. Bahía Blanca.

Por su parte Freidemberg⁶⁷², más moderado, afirma que si por "realismo" se entiende una apertura hacia el contexto en el que la escritura se produce y en el que se supone que actúa, puede decirse que durante la primera mitad de los años sesenta una actitud realista está ya afianzada y tiene cierto peso en la poesía argentina: "Es fuerte entre los poetas en ese momento la sensación de estar viviendo una nueva etapa en la historia del país y del mundo, cargada de ilusiones y perspectivas, que debe ser asumida y, por lo tanto, demanda una redefinición del trabajo poético: qué se puede esperar de él, qué función ocupa en la sociedad, cuáles son los procedimientos escriturales que permitirían llevarlo a cabo"⁶⁷³.

El movimiento dominante por medio del cual se escribe la tradición del realismo en las letras argentinas, notorio en Gramuglio, Helder y Prieto, arma un canon del realismo fuertemente ligado a una idea de nacionalidad o de literatura nacional (incluso de criollismo urbano); parte para ello de los realismos del XX para ir hacia el XIX y en un juego de vaivén en el que nunca se declaran explícitamente ni las definiciones ni los valores con los que se mueve, sino que se usan holísticamente para ir y venir por la historia de la literatura argentina y desde allí construir una lectura, que es un criterio de legibilidad también basado en una suerte de relación "natural" o "armónica" entre "literatura" y "nacionalidad" (cuyos límites, por otra parte, no se exploran, y que reduce, por ejemplo, el aprecio de Borges a sus primeros poemarios o a sus cuentos del criollismo urbano) se ha constituido de alguna manera en la corriente central y centralizada en la academia argentina sobre todo por las

⁶⁷² Freidemberg, Daniel. (1999) "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", en Jitrik, Noé (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10 *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé Editores.

⁶⁷³ p. 183.

figuras de Gramuglio y Sarlo⁶⁷⁴, pero merece una relectura crítica, desde sus propios presupuestos teóricos tanto como desde otros, dado que ha perdido la fuerza que tuvo esta torsión en su emergencia contornista y su impacto crítico, que no puede de ningún modo desmerecerse pero que, otra vez colocada en el centro la figura de Borges⁶⁷⁵, se deja leer con cierta distancia como un hito histórico-político de la crítica, interesante pero algo anacrónico, y no como una "verdad" acerca de las letras argentinas. A pesar de ello es esta misma lectura la que determina muchas de las elecciones de Prieto en su *Breve historia*⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ Aulicino (Aulicino, Jorge. (2001) "La verdad está allá afuera", en *mil palabras* Nro. 2. Buenos Aires) hace notar al respecto "Entre el inicial "objetivismo" más o menos elegante de *Diario* y un neobjetivismo callejero posterior, hecho a la medida de Beatriz Sarlo y estructurado temática y léxicamente en torno a las migraciones y las tribus urbanas, esos otros autores (Aibinder, Durand; Rojo, Villa) se dirigen al camino del medio, al de una construcción verbal realista cuyo referente es toda la realidad. La pedantería de la propuesta se anula cuando se piensa en los siglos de vida que tiene el intento de barrer el antiguo "bosque de símbolos" que deleitó un momento a Baudelaire y reunir de nuevo las preguntas en textos directos y difusos, con una ambición más amplia, especulativa y reconfortante que la del minimalismo objetivista". Por supuesto, en cuanto la vieja dicotomía se establece como tal en la Academia, "lo que aquí está en juego es el parámetro dominante por el que la institución universitaria otorga a sus miembros la validación de un saber demostrado en investigaciones que se miden según el consenso más o menos mudable, más o menos estable en muchos de sus protocolos. El consenso más o menos mudable, más o menos estable en muchos protocolos. El consenso que en la jerárquica institución universitaria tiene el privilegio de decidir qué tipo de saberes, de metodologías teóricas y críticas, y qué tipo de *corpus* son los válidos académicamente, es el que impera en los "estamentos superiores", vale decir, entre aquellos que forman los jurados de valor estrictamente profesional. O si se quiere, de estricta política académica. Porque, en el fondo, lo que aquí se discute es también la validez de trabajos de investigación emprendidos para defender una tesis doctoral" (p. 132), como afirma Panesi cuando interviene en la discusión acerca de los corpus, así como hace notar también: "existe otra totalidad para la crítica argentina que se muestra como una atracción, y hasta como una instigación: un conjunto virtual o fantasmático, cuyo relato intenta como si se tratara de un imperativo en el que mide sus fuerzas, y del que vuelve a trazar la silueta de una totalidad explicativa que, a la vez, debe ser explicada: la literatura argentina como totalidad a trazar, o más bien, la tentación de escribir una (otra) "Historia de la Literatura Argentina". Es ése su relato privilegiado, su relato total, en parte porque la literatura argentina, en la versión académica, nació con Rojas al mismo tiempo que escribía su historia". Panesi, Jorge. "Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica" (p. 139), en AAVV. (2005) *Boletín / 12. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario.

⁶⁷⁵ Da cuenta de estos derroteros en torno a la lectura de Borges el texto de Sergio Pastormerlo, *Borges crítico*.

⁶⁷⁶ Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus. Allí Prieto persigue las huellas históricas de una línea "objetivista" o "realista", que se retrotrae aquí a los primeros textos de Quiroga (autor de descripciones objetivas que tendrían correlatos objetivos en el paisaje y que resultan desconcertantes, por su novedad y por la ausencia de juicio autoral con respecto a lo representado), se destaca en González Tuñón (autor de una obra "simultáneamente realista, política e inspirada" p. 239) y del cual se van encontrando otros hitos que jalonan el camino hacia su realización acabada en la poesía de los 80 y sus seguidores de los 90, entre los cuales cita Prieto a Fabián Casas, Daniel Durand, Martín Gambarotta Alejandro Rubio, entre otros. Esta tradición del realismo es también una tradición de la poesía urbana.

Alejandro Rubio ha ocupado un lugar preponderante en el escenario de los 90 constituido desde los valores del objetivismo-realismo y desde la labor cultural de los miembros del Consejo de redacción de *Diario de Poesía*, así como, en un segundo momento, por la línea editorial y crítica de *Vox* y por las escasas notas sobre poesía de *Punto de Vista* y *Bazar Americano*⁶⁷⁷.

Ha sido Daniel García-Helder⁶⁷⁸ quien más se ha ocupado de establecer una lectura de la poética de Rubio. En el postfacio a *música mala*, centra sus observaciones en un trabajo casi formalista sobre la sonoridad de los versos y su configuración fónica y rítmica (con observaciones al respecto que recuerdan las hipótesis de Tianianov acerca de la estructura del verso), destacando un contrapunto entre un trabajo poético volcado del lado de una marcada pericia técnica frente a un contenido aparentemente vulgar, cuando no trivial; en segundo lugar, parecería remitir a este nivel de lo fónico lo que resta en el poema de la vieja concepción de la poesía, en tanto el resto del material trabajaría en el sentido de lo antipoético o antilírico (los términos en que Helder lo entiende, que se reducen a la fórmula “poeta antiprímula”⁶⁷⁹, fórmula por medio de la cual, al parecer, vehiculiza una lectura estereotipada de cierto Romanticismo); en tercer lugar, la insistencia en este aspecto puede deberse en parte a que la pretendida musicalidad de los versos de Rubio no resulta para nada evidente para el lector medio ni aún para el especializado en tanto procedimiento poético como tal⁶⁸⁰, lo que ha hecho a Alicia Genovese⁶⁸¹ preguntarse acerca de la distancia

⁶⁷⁷ Coordinadas parcialmente por Ana María Porrúa, estas publicaciones siguen con toda evidencia los lineamientos de *Diario*. En *bazaramericano* colabora actualmente en forma periódica Osvaldo Aguirre, el actual encargado de la sección “Reseñas críticas” de *Diario*.

⁶⁷⁸ García Helder, Daniel. “Ensayo de lectura de *Música mala*”. Postfacio a Rubio, Alejandro. (1997) *Música mala*. Bahía Blanca: Vox.

⁶⁷⁹ Concepto tomado de Osvaldo Lamborghini, en cuya poética tiene unas consecuencias disímiles.

⁶⁸⁰ Edgardo Dobry también llama la atención sobre lo mismo, haciendo un recuento de las aliteraciones presentes en la frase “Me recontracago en la rechota democracia” con que se inicia *Metal pesado*, del mismo autor. Dice Dobry: “el verso de Rubio alcanza su eficacia poética en su notoria insistencia en las oclusivas

o el límite que separa a lo que se presenta intencionalmente como provocativamente antipoético (llámesele oralidad o lenguaje coloquial o como se quiera) y lo que en realidad no está poéticamente logrado.

Así Helder, en un artículo publicado en la revista *milpalabras*⁶⁸², y refiriéndose a la poética de Rubio, después de afirmar sin más discusión que “el lenguaje se relaciona con el mundo por medio de la referencia”⁶⁸³ destaca los siguientes valores de la escritura de Rubio: 1. es técnicamente sofisticada (si se repara en la contextura del verso libre, la complejidad sintáctica y el aparato intertextual); 2. su poesía se reconoce generalmente por un lenguaje directo, imágenes crudas, y el contenido proposicional “subido de tono”, para concluir: “Antes que realista, Rubio es un poeta político; la violencia de su estilo reclama todo el tiempo que la lucha ideológica se lleve a cabo también en el plano de la expresión”⁶⁸⁴.

sonoras. ¿No aparece allí, junto con la evidente y desafiante predilección por el habla vulgar, el procedimiento específicamente poético, la función poética, para utilizar los clásicos términos de Roman Jakobson”. Dobry, Edgardo. (2007) “Dicción en la poesía argentina”. En: *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. p. 311. Parece olvidar Dobry que la principal crítica que se le hizo a Jakobson, incluso tempranamente, fue que su definición de la función poética no termina de distinguir un enunciado poético de uno que no lo es, sino por una cuestión de grados de “poeticidad”. Ya Bajtín, en su crítica al concepto de lengua poética de los formalistas rusos, hacía notar que la lengua vulgar también es profusa en figuras retóricas, por lo cual no puede oponerse a la lengua poética como un grado cero figural. Bajtín, Mijail. (1994) *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.

⁶⁸¹ Genovese, Alicia. (2006) “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez”. En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. : “Pero cada época, más allá de las seducciones grupales o individuales, más allá de la pequeña marquesina o, incluso, de lo que parece más acorde con el momento histórico o político, contiene una diversidad de escrituras y muchas veces son sólo razones de política cultural las que imponen la atracción hacia ciertos autores o ciertas obras y la imposibilidad de lectura frente a otros y otras. Por momentos, daría la sensación de que se deja de leer autores o libros y lo que se lee con aprobación son proyectos de escritura, como si no hubiera textos, sino nuevos eslabones en la cadena machacona que reafirma los mismos principios compositivos o anticompositivos y recela de otros”. p. 94.

⁶⁸² García Helder, Daniel. (2001) “Apuntes sobre el realismo en Groppa, Raimondi y Rubio”, en *mil palabras* Nro. 2. Buenos Aires.

⁶⁸³ p. 9. Podrían pensarse otro tipo de relaciones posibles, como la captura imaginaria y la estructura simbólica, por citar algunas famosas formulaciones lacanianas. Pero hay otras.

⁶⁸⁴ p. 10.

Reconoce Helder que esta postura autoral sería decadente si no implicara una total impugnación de las condiciones históricas dominantes. Lee en ello un reflejo subjetivo reobjetivado de la tensión social, una tensión que se inscribe en su poesía entre una pericia técnica muy desarrollada que tiende a lo estetizante, a lo paródico, y “la actitud más bien punk de boicotear la lírica”⁶⁸⁵ (sin advertir aquí que no es otra cosa la que se pretende desde las vanguardias históricas, y acaso aún desde antes, dependiendo de lo que se entienda por lírica, algo que Helder nunca aclara y que, como hemos visto, se entiende mejor como una posición que enfrenta a otras dentro del acotado campo literario argentino que como una reflexión teórica acerca de la lírica en tanto género).

Así, el realismo visceral o el tremendismo de Rubio, según Helder, exagera o caricaturiza los aspectos negativos y escabroso de la realidad social sin presentar ninguna “salida”, como no sea la de asimilar la distorsión y devolverla multiplicada, según la consigna de los Pantera Negras perpetuada por el poeta emblemático de la resistencia peronista, Leónidas Lamborghini⁶⁸⁶.

Sin embargo, la mirada de Rubio, “ni absorbe ni penetra: espejea”⁶⁸⁷. Este espejear, que permite apartarse desde su mismo dictum de una estética realista a secas en la medida en que se pregunta por la distancia que va de la cosa al reflejo improbable de la cosa y se aproxima más a una idea de reflexión, de refracción o incluso de ilusión, no es reflejo sino fragmento de reflejo, ilusión de reflexión, y lo que espejea en los poemas de Rubio es la

⁶⁸⁵ p. 10.

⁶⁸⁶ Esta frase de L. Lamborghini es una de las más citadas en el contexto de la poesía de los 90, tanto como poética o procedimientos que se presuponen en la base de la escritura de muchos autores, como en tanto eje de lectura que relaciona la poesía con el contexto sociocultural y político. El excesivo uso de la misma, y el nivel de abstracción de la frase, que además se descontextualiza de la poética del propio Lamborghini, ha terminado por perder toda especificidad y por permitir su uso para respaldar las poéticas y las lecturas más dispares. Pero si de algo da cuenta es de la importancia central de la figura de Lamborghini como poeta-faro del imaginario poético de los 90, centralidad que comparte con Pizarnik.

⁶⁸⁷ Rubio, Alejandro. *Metal pesado*. p. 17.

sordidez del que está inerme frente a los poderes, como sometido a lo pesado del metal. Por eso provoca y delata, sin juicio moral, desde el primer poema de *Metal pesado*, “Carta abierta” “Me recontra cago en la rechota democracia”, y va marcando la huella, con una factura formal que sorprende por su nitidez y al mismo tiempo por la confusión (política, si se piensa como una política de la lengua a la mezcla de discursos), que la tensión de la actualidad imprime sobre el relato del campo argentino.

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

II

En un pequeño artículo de 1932, “Sobre el difícil arte de caminar”, Franz Hessel⁶⁸⁸ defendía la flânerie, equiparando la acción de caminar con la de escribir la ciudad, o, para ser más exactos, el estado del que camina, sin preocupación ni objeto, por su propia ciudad como un extranjero o visitante, sin prisas, y también sin pausas, a su capricho, en un estado a la vez de vértigo infantil y de suspensión febril, con la poesía.

Aunque Benjamin⁶⁸⁹ se había referido a la decadencia de esta actividad en la medida en que, por el crecimiento mercantil, el paseante se veía reducido a su mera función de “consumidor”, en un movimiento que muchísimos años después García Canclini⁶⁹⁰ repetiría para leer las transformaciones acerca de las concepciones de lo político en un marco en el

⁶⁸⁸ Hessel, Franz. “Sobre el difícil arte de caminar”. En: (2004) *Revista Guaraguao*. n 18, Barcelona.

⁶⁸⁹ Benjamin, Walter. (1993) *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones. (1972).

⁶⁹⁰ García Canclini, Néstor. (1995) “Identidades híbridas. Narrar la multiculturalidad”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. n 42. Lima: Berkeley.

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

Sin embargo, en la lectura que hace Benjamin, los pasajes ya estaban en ruinas, y eran una forma arquitectónica muerta, alborotada por deshechos mercantiles, y

precisamente por ello Benjamin se sentía atraído hacia ellos. Al haber perdido su poder de ensueño sobre lo colectivo, adquirieron un poder histórico para “despertarlo”, lo que implicaba reconocer, para Benjamin, “precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. En este instante el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños”⁶⁹¹.

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

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

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

Por un lado “cierto tipo de ensueño industrial se ha disipado, un mundo que dominó la imaginación política del Este y del Oeste”⁶⁹²: tanto la utopía de la producción como la del consumo han caído, junto con ello ha caído también el fondo común de ambas: la visión

⁶⁹¹ Buck-Morss, Susan. (2004) *Mundo soñado y catástrofe : La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de la Medusa. p. 225.

⁶⁹² Buck-Morss, Susan. (2004) *Mundo soñado y catástrofe : La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de la Medusa. p. 223.

optimista de una sociedad de masas situada más allá de la escasez material, tanto como ha caído la meta colectiva, social, de transformar el mundo natural por medio de la construcción industrial masiva. Afirma Buck Morss que, en un sentido material, los oxidados cinturones industriales del nordeste norteamericano no pueden distinguirse de aquellos que manchan el paisaje de Rusia o Polonia, y, más aún, a pesar de toda la retórica política que ha sido invertida para sostener que es posible distinguir de manera decisiva entre variantes de la cultura moderna estas formas culturales han demostrado ser notablemente elásticas, adaptables a los propósitos sociales y políticos más diversos. El hecho de que estas formas sean utilizadas indistintamente por artistas y creadores de imágenes contemporáneos implica que una de las bajas de la Guerra Fría es la estructura misma del discurso cultural.

Además de la contaminación industrial del agua y del aire que Buck Morss señala como patrimonio común, está, como herencia social, política y cultural del siglo XX, lo que Susana Rotker⁶⁹³ llamó las “ciudadanías del miedo”. En el nuevo paisaje de la ciudad, el miedo tiene un papel fundante, en la medida en que determina no sólo el modo de circulación por la ciudad, los horarios, ritos y territorializaciones, con su complejo sistema de inclusiones y exclusiones, sino; y sobre todo, la configuración de una nueva subjetividad. En esta nueva subjetividad la política como antes se entendía, como participación y compromiso ciudadano por el bien común, ha caído completamente en el olvido, y es reemplazada por una sabiduría del propio cuerpo y su instinto de autopreservación que pueden más que la mecanicidad de las prácticas discursivas. Así, el ciudadano “tiene tallado en el cuerpo una memoria de prevenciones”⁶⁹⁴. A su vez

⁶⁹³ Rotker, Susana. *Ciudadanías del miedo*. Caracas, Nueva Sociedad, 2000.

⁶⁹⁴ Rotker, Susana. *Ciudadanías del miedo*. Caracas, Nueva Sociedad, 2000. p. 19

Ludmer⁶⁹⁵ define lo que se ha dado a partir de la década de 1990 como un desplazamiento de la política por “lo político”: las “políticas” de la producción y/o destrucción de la vida (los cuerpos, el sexo, las enfermedades), las “políticas” de los afectos (el miedo y el terror), las “políticas” de las creencias.

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

Tal vez sea por estas razones que, a pesar de que se ha relacionado a menudo a estos poetas con lo urbano, incluso en el sentido benjaminiano⁶⁹⁶, una lectura atenta de algunos autores y poemas muy conocidos de la época y que han recibido atención de la crítica, descubre una manera peculiar de relacionarse con la ciudad, de mirarla, de habitarla y de circular o no por ella.

El modo en que la ciudad y la cultura urbana aparece en estos textos se da como una cultura invasiva, que persigue al sujeto hasta en su intimidad, a la vez que es una cultura del aislamiento, pero no el del poeta en la multitud que celebrara Baudelaire⁶⁹⁷, sino el aislamiento material o del que está solo en un espacio cerrado. Así, si Rubio afirma en el segundo poema de *Música Mala*⁶⁹⁸, llamado “La información”, que “yo mismo edificué un

⁶⁹⁵ Ludmer, Josefina. (2004) “Territorios del presente. En la isla urbana”. En: *Confines*, n 15, Buenos Aires: La Marca.

⁶⁹⁶ Paula Siganevich analiza la escritura de dos poetas a partir de un concepto de pobreza, en el que “la pobreza” del sujeto en el tiempo de la precariedad deviene una nueva riqueza siempre que esta precariedad sea atravesada, dicha, operada. Freud, a través del inconsciente representa lo no figurable, el tiempo de la repetición que es el tiempo de la actualización y que es un tiempo construido y encuentra una nueva lógica, la lógica del desarraigo proponiendo pensar a partir de ella lo siniestro como tal, como desarraigo. A partir de allí hace una lectura que supera la mera referencialidad de la aparición de la pobreza y las ruinas urbanas. Siganevich, Paula. Precariedad y poesía en la ciudad. revista Grumo 4, 2005.

⁶⁹⁷ Baudelaire, Ch. *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*. Fabián Casas, por si hiciera falta ser más explícito, tituló uno de sus últimos poemarios: *El spleen de Boedo*.

⁶⁹⁸ Rubio, Alejandro. (1997) *Música Mala*. Bahía Blanca: Vox.

búnker en el living”, como un modo de salvación del tedio vecinal, el poema *Punctum*⁶⁹⁹ de Gambarotta se inicia con la presentación de un sujeto deprimido, depresivo y deprimente, que está encerrado:

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

Esta situación del sujeto en un espacio cerrado se repite. En *Metal pesado*⁷⁰⁰, el yo ve, piensa y escribe, aterido “en mi cuarto de pensión”⁷⁰¹. Cuando viaja en tren, por el Oeste suburbano de Buenos Aires, lo que se describe es lo que transcurre más allá de las ventanillas⁷⁰². Incluso, cuando hay una descripción de tipo sociológica o referencial, como en “El conferenciante”, donde se dice

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

ésta está enmarcada, con los versos del inicio y los del final, separados por una línea continua (p.67 y p. 74), dedicados a la presentación de un personaje, ridiculizado, el conferenciante, que prepara su exposición acerca del “Devenir posmoderno y campo

⁶⁹⁹ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷⁰⁰ Rubio, Alejandro. (1999) *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.

⁷⁰¹ “La puta sadomaso”.

⁷⁰² ...por las ventanillas/ transcurre el Oeste del Gran Buenos Aires. p.62

intelectual: algunos apuntes”, de manera que lo que está en el medio, no se sabe si es una intromisión de algún tipo en el marco, o el pensamiento o contenido de la conferencia.

Aquí, como en “La información”⁷⁰³, el rasgo de la urbanidad de fin de siglo aparece dado por la omnipresencia de los medios de comunicación masiva: radio o pantalla de TV, que por lo general distorsionan el sonido y la imagen, que funcionan mal pero no dejan de estar allí, con su bombardeo de información, de publicidad, o simplemente con su forma artificial de iluminar⁷⁰⁴. Al principio este marco podría pensarse como un indicio que apuntaría a un efecto de realidad, incluso se lo podría leer en términos de componente ineludible del paisaje urbano. Si no fuera porque la existencia de ese algo, algo que media siempre entre el sujeto y los objetos, entre el sujeto y los sucesos, se da con insistencia y de maneras diversas en distintos autores⁷⁰⁵. Incluso en el primer poema de “La Raza”, de Santiago Llach⁷⁰⁶, que se inicia con una escena callejera, los que están en la calle están mirando un infome de la televisión acerca del resultado de un partido de fútbol.

Ya se trató de la luz incierta y lluviosa de la pantalla de TV por medio de la cual se hilvanan las imágenes, entre alucinaciones, recuerdos, fantasías, de los personajes, en Martín Gambarotta (*Punctum*), del vidrio de la ventana que deja filtrar luces, voces, incluso

⁷⁰³ En: *Música mala*.

⁷⁰⁴ A partir de ahí no quiso escuchar más nada:/ se guardó, cortó las líneas, se dedicó a regar las plantas/ y, en la sombra su cara de entendido, a leer la revista/ del cable, aunque por las canillas seguía saliendo/ el dulce licor de óxido, y continuaban afuera/ con la emisión de noticias y los niños y los púberes/ por el jardín y la plaza corrían... p. 23. A. Rubio. *Música Mala*. (“Continuando”).

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

⁷⁰⁵ Rubio hace explícita esta función de marco:

Otra vez en el depto y la luz del sol

de la tarde naturalmente, se cuela

a través de una rendija de la persiana entrecerrada

son los primeros versos de “Vendedores”. Los últimos son:

...falta, nomás, como indicio/ de un marco, una calle, una ciudad,

país, mundo, etcétera, el ruido

de una alarma de auto, o un perro minimalista

llorando bajo, lejos, sin hueso. pp. 22-23. *Música mala*.

⁷⁰⁶ Llach, Santiago.(1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta.

recuerdos, en Laura Wittner⁷⁰⁷ (*La tomadora de café*), las noticias de la radio en Rubio (“Vendedores”, *Música Mala*, 16), o el frío que filtra la ventana, la luz que se cuele a través de la rendija de una persiana entrecerrada, siempre hay una pantalla o tamiz que se interpone entre el sujeto y lo otro, dificultando o dando unas características especiales a su percepción⁷⁰⁸ y a su relación con los objetos⁷⁰⁹.

⁷⁰⁷ Wittner, Laura. *La tomadora de café*. 2006: Buenos Aires: Vox.

⁷⁰⁸ Rubio:

Para salvarlo/ del tedio vecinal yo mismo edificué/ un búnker en el living: sentados atrás/ de la metra soviética miramos todo el día/ televisión por cable. “La información”. *Música mala*.

Por la ventana se filtra/ el frío que trae un día. “Vendedores 12” *Música mala*.

Despertarse al mediodía/ con los pies sucios y prender la radio/ y que un locutor de la contra te diga/ que perdimos, perdimos otra vez, eso es suficiente para estar, a las cinco/ tirados como amebas en el sofá, mirando/ las uñas que quedaron en el suelo. Vendedores 16, *Música mala*.

en el patio de la pensión “Caramelero, caramelero”. *Música mala*.

Yo, aterido/ en mi cuarto de pensión/ te escribo versos/ de levada entonación... Carta abierta. *Metal pesado*.

un viento abrió la ventana/ de mi cuarto de pensión. “El carancho” *Metal pesado*.

Vocés que se cuelean/ entrecomilladas. Mañana hepática/ en una pocilga posmo. “Crisol”. *Metal pesado*.

Un hilo de luz/ que se cuele por la rendija/ de la persina turquesa/ lo despierta. “Domingo al mediodía”. *Metal pesado*.

Piensa/ en salir, pero sabe/ que no saldrá; pasará la tarde/ en la cocina, la tele apagada, los libros/ cerrados, los cassettes/ en sus cajas, la mente en blanco/ o surcada por formas fugitivas. “Domingo al mediodía”. *Metal pesado*. Poema final de *Metal pesado*.

Gambarotta:

Escuchar música/ todo el día, todo el día/ quiero y trabajar de noche/ un trabajo liviano pido/ cuidando plantas/ en un vivero (del/ otro lado de la vía)/ donde uno se pueda/ sentar en una casa de vidrio/ a sacarse de la cabeza/ el zumbido/ de la dignidad. *Seudo* p. 12.

La casa se quedó sin luz; hace días que no hay luz./ No sé cómo parar el calor./ Hay que andar en pelotas todo el día./ Hay que escribir a mano./ Por las noches soy un gallo ciego./ 120 hrs. sin salir. Listo. Pseudo, enseñame Marx. *Seudo* p. 17.

Después de días, la inmersión en la bañadera./ Una especie de bautismo en la nonsancta tinaja./ Un lugar seguro/ donde se puede leer pero no escribir/ aunque algunos digan que es al revés./ Igual no hago ninguna de las dos cosas. *Seudo* p. 23.

Tendrás que ver a los de mi barrio/ qué buena gente/ los jóvenes ávidos de lectura/ los viejos defendiendo la dictadura/ y las dulces criaturas/ en la cama, por supuesto./ Mi abuelo el general hizo fortuna poniendo/ muebles de desaparecidos a la venta/ y ahora habla pestes de 1970. *Seudo* p. 43.

Wittner:

El vidrio está punteado de gotas,/ está goteado. Pero no nieva. Rojo ladrillo,/ gris, las construcciones se ven/ únicamente/ tras las gotas. Nueva York,/ es donde siempre se va alguien.

⁷⁰⁹ Así Laura Wittner, que en *Las últimas mudanzas*, (2001) Bahía Blanca: Vox, hace del recorrido por la ciudad un leitmotiv del poemario, pero bajo la forma de la dificultad de habitar un espacio cambiante y hostil, en un momento invierte la relación entre los elementos, y, en medio de la mudanza, se pregunta “¿Es que todo con lo que vivía/estaba flameando por la ventanilla?”. La habitabilidad efímera de los espacios extraños reaparece en *La tomadora de café*.

Como subrayó acertadamente Ana Porrúa⁷¹⁰, si en una primera lectura parece ajustada la descripción de Heder y Prieto⁷¹¹ de las poéticas de los 90 cuando afirma que hay un acercamiento despojado a los objetos y las cosas, en realidad todo el tiempo este acercamiento está mediado, y por lo tanto está puesta en entredicho la eficacia de la percepción como medio de relación entre el sujeto y el mundo. No hay sólo fragmentariedad, imposibilidad de reconstruir una cierta totalidad que dé sentido a la experiencia, tampoco solamente una minucia en el estudio de la incidencia de la luz sobre las cosas, como aparece repetidamente en *Seudo* de Gambarotta⁷¹², o la idea productivamente retomada del imaginismo a lo Pound según la cual primero viene el objeto, después el pensamiento, sino que la insistencia en la aparición de este procedimiento plantea la necesidad de una lectura específica de las pantallas o telones como elementos fundamentales (incluso podría decirse fundantes, en el sentido de Tinianov⁷¹³ de “principio constructivo” del poema) de estas poéticas.

Si, según la lectura que propone Foster⁷¹⁴ del arte pop, el hiperrealismo y cierta parte del apropiacionismo, es por cierto procedimiento técnico mucho más que por ciertos contenidos que se puede englobar a estas corrientes bajo el rótulo de un realismo traumático, en la medida en que en ellos la repetición o el ejercicio de la mimesis sirve para tamizar lo real en su relación con el trauma⁷¹⁵, este realismo al mismo tiempo que apunta a

⁷¹⁰ Porrúa, Ana María. (2001) “*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla”, en *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario y (2001) “Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad”, en *Punto de vista* Nro. 69. Buenos Aires.

⁷¹¹ García Helder, D. y Prieto, M. (1998) “Boceto Nro. 2 para un ... de la poesía argentina actual”, en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires.

⁷¹² Gambarotta, Martín. (2000) *Seudo*. Bahía Blanca: Vox.

⁷¹³ Tinianov, Iuri. (1975) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (1972).

⁷¹⁴ Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.

⁷¹⁵ Foster toma la definición de Freud según la cual se entiende al trauma como aquello que ha quedado reprimido por su potencia traumática pero reaparece una y otra vez en las fisuras por medio de las cuales se manifiesta el inconsciente, lo que a su vez Lacan entenderá como el regreso de lo reprimido en lo real. En la

lo real , por medio de la repetición o la mimesis, en su exposición en tanto procedimiento, rompe la pantalla-tamiz de la repetición misma . Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto tocado por la imagen. Si Lacan⁷¹⁶ llama a ese punto traumático *tyché*, Barthes⁷¹⁷ lo llamará *punctum* (igual que el título del libro de Gamabarotta). *Punctum* es el elemento que sale de la escena, “y se dispara como una flecha y me atraviesa”, es “lo que yo añado a la fotografía y sin embargo está ya en ella. Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante”. En esta confusión sobre la ubicación del punto de ruptura, entre el percipiens y lo percibido, el *tyché* y el *punctum* son una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera.

No se trata de que se nombren estas pantallas⁷¹⁸, sino de que su ubicuidad viene marcada por el punto de distancia que estos poetas esgrimen todo el tiempo: distancia insalvable con los objetos, con el propio sujeto, con los otros, con el lenguaje. Ninguna ilusión de proximidad, un retén de toda efusión o sentimiento, un mantenerse por detrás de

lectura que Foster hace de ello la repetición como técnica es un velo que a la vez muestra y oculta la realidad del trauma y su mecanismo de aparición-escamoteo.

⁷¹⁶ Lacan, Jacques. (1987) *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (1964).

⁷¹⁷ Barthes, Roland. (2005) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

⁷¹⁸ Por su parte, en la mirada de Fernando Molle, lo que se revuelve es la convivencia obscena que impone la tele siempre prendida, como una “pronta dependencia irreversible a la pantalla”, que muestra el artificio de lo porno, que hace de ese artificio o exageración barroca del sexo porno, un prototipo, tan alejado de la vida real cuanto próximo está el televisor a la cama, y que plantea en su dilema, la sordidez, otra vez:

“¿Qué chupar?

¿Lo que en colores, multiartístico, se impone,

o

lo que bajo sábanas de policlinicolor,

malesconde un Holocausto

de sputzas, residuas y juanetes?”

La escena es la del que mira (la del que vive sin salir de mirar), abolido por los reflejos de la tele el espacio público de la discusión y la crítica, el espacio cálido de las conversaciones, bañado por la luz fría del tubo de rayos catódicos. Al resplandor, doblemente artificial, de esa luz, a su promesa barata de felicidad, en play sobre el sillón, se suma la violencia sutil de los carteles que imprimen sobre los cuerpos confundidos la extrañeza de un inglés apocopado: Trinity Lorens/ Annabella Young/ Cindy Dickinson/ Tracy Juggs/ James Weller/ Tommy Rock. Allí comienza, la revoltija. Molle, Fernando. (1999) *La revoltija*. Buenos Aires: Siesta.

una máscara detrás de la cual no hay tampoco nada. Ese es el punctum: una indiferencia que se vuelve hacia el que lee y que reclama ser leída. Desde allí, se resignifican las palabras y sus sentidos, desde allí se esboza un nuevo tratado de las sensaciones, del sujeto, de lo objetivo, y de su relación. Que es también un nuevo estatuto de lo doméstico por su oposición a lo público, y una nueva dimensión del “ojo a ojo” que proponía Hessel⁷¹⁹.

Hablando en primera persona o en tercera, la voz en Gambarotta es siempre la de alguien no demasiado confiable, abotagado por el sueño, el alcohol, alguna droga, pero es por sobre todo una voz distorsionada por la presencia ubicua, por la interferencia, de la pantalla de TV. Un marginal o “fuera de lugar” que no encuentra, ni quiere, ni puede encontrar, su adecuación al funcionamiento de la maquinaria institucional y social. Ese yo que dice “O no pasa nada o no entiendo/ lo que pasa”⁷²⁰, al que tampoco le importa no entender o que no pase, es el centro de un escenario que aparece repetidamente en la poesía de los 90 y que Gambarotta presenta ejemplarmente al inicio de *Punctum*.

III

Pero ¿qué pasa cuando “el cerebro está en remojo”⁷²¹, el intelecto se entiende sólo como “el intelecto inútil de las cosas”⁷²², y el universo se vuelve innecesario, porque ha perdido toda capacidad de afectar al sujeto al mismo tiempo que el sujeto ha perdido toda capacidad de ser afectado? Lo que pasa es nada: el cuerpo, la mente, la sensibilidad anestesiadas se vuelven instancias del mero registro de una sucesión insignificante de

⁷¹⁹ op. cit.

⁷²⁰ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷²¹ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷²² *id. ant.*

sensaciones difusas, como fuera de foco, de fragmentos de pensamientos insustanciales⁷²³.

Por eso decía Benjamin que la información, como forma de comunicación, “amenaza con el hundimiento de la experiencia y la inteligencia de lo lejano —en el tiempo y en el espacio”⁷²⁴.

Uno tras otro y casi sobre el otro, los pensamientos aparecen fundidos, confundidos, al ritmo del zapping o el videoclip⁷²⁵, o a la falta de ritmo de un televisor que sigue encendido a pesar de haber terminado la transmisión y que tñe con su luz gris y su lluvia todo lo que lo rodea. O, como una farsa o un sucedáneo de la vida, lo que hay es la violencia. Esa violencia, que había sido organizada y estatal en la década del '70, una violencia con una identidad definida como enemiga ante la cual era posible organizarse y manifestarse y actuar, volviéndose héroe, se convierte en la Argentina de los 90 en una violencia difusa, desorganizada y social, una violencia multidireccionada, de apariciones de frecuencia aleatoria, y que enfrenta diversos sectores de la sociedad y del mercado. Si la de la década del 70 había sido una violencia criminal pero claramente ubicable en las secciones de la política, la de los 90 es una violencia de página policial. La pregunta es entonces ¿cómo volver visible la naturaleza política de esta violencia domesticada, vuelta nota roja o página amarilla, esa violencia que ya no es posible pensar como partera de la historia?

La escena y el escenario reducidos al mínimo: un hombre joven tirado en una cama, ocioso, apático, dejando pasar las horas al correr de pensamientos deshilvanados, anestesiado, el cuerpo vuelto mero canal de “la ruina de una idea que corre/ por una red de

⁷²³ *Seudo*, el segundo poemario de Gambarotta, estará constituido justamente en su mayor parte por una sucesión de poemas-pensamientos-registro de sensaciones insustanciales, banales.

⁷²⁴ Benjamin, W. (1987) “El narrador”. En: *Iluminaciones I*, Madrid: Taurus.

⁷²⁵ Jameson, Fredric. (1989) “Leer sin interpretar: La posmodernidad y el videotexto”, en AAVV. (1989) *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor.

nervios”⁷²⁶, hay sin embargo siempre algo que como “un orificio cabeza de alfiler/ en una cavidad del corazón”⁷²⁷ corroe ese sopor, lastima o mejor, abre el canal hacia el dolor que siempre estuvo allí, tras las mascaradas de la insensibilidad. Ese orificio, vacío o lleno de imágenes, que como un agujero negro absorbe con su fuerza centrífuga toda la capacidad afectiva, intelectual y sensorial (como no sea la irritación ocular por los cambios de luz típica del cuerpo dopado) es el núcleo de lo que no se dice, de lo que no puede ser dicho. Lo que queda reprimido entonces es el dictum del dolor, que funciona como una máquina de escritura y se da en el poema como repetición monótona de lo mismo: la insignificancia (falta de sentido y falta de importancia, de centralidad), del sujeto, de lo que puede decir, de lo que hace, pero es sobre todo la pregunta acerca de la in-significancia de la actividad del poeta, “un expulsado del paraíso”⁷²⁸, un disléxico.

Por eso no hay mensaje, “casi un dolor físico más que un pensamiento”⁷²⁹, y aunque hable de “una diferencia que tampoco puede registrar/ ni representarse”⁷³⁰, este yo de los poemas, desconfiado de su propia percepción, la mente convertida ella misma en una pantalla que refleja y refracta fragmentos inconexos de discursos y de imágenes y de ideologías, da cuenta de las diferencias y las enumera: “La diferencia entre/ un superhéroe y un tipo aturdido/ con remera de Marley/ acomodando cajones de fruta vacíos/ en un terreno baldío”, o esa otra que se abre cuando dice “Nunca leí el Quijote./ En todo caso

⁷²⁶ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷²⁷ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷²⁸ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷²⁹ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷³⁰ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

sueño con Alien/ escupiendo los huesos de don Quijote en el basural”⁷³¹; pero, eso sí, como si no las interpretara. Sin embargo el registro, una categoría que aproxima el poema a géneros y modos literarios menores, como la descripción, la crónica, el testimonio, el diario íntimo o la autobiografía, aproxima sobre todo el modo de enunciación a la gráfica, sobre todo a una cámara.

Lo que se dice se presenta sí como hecho bruto, pero ésa es justamente su trampa: hace falta un ojo avizor, que recorte el recorte de la nota, para que lea los detalles. Porque hay tras el registro un cúmulo de saberes que el poema convoca: no sólo un sector social y cultural (“la remera de Marley”) sino una historia de la literatura. Allí se juega su apuesta: escribir como el tipo aturdido, desde el lugar del tipo aturdido, la historia del tipo aturdido con remera de Marley. Escribir como desde un terreno baldío. Pero el que escribe conoce las historias de superhéroes, los terrenos edificados, y el edificio monumental del escritor: la biblioteca. Sobre ese trasfondo (la escenografía indispensable “para captar la única luz/azul/que viene del monitor”⁷³²) es que adquiere valor (simbólico, pero sobre todo valor de ruptura, y hasta de provocación) la escritura baldía. Porque en el límite la utopía de estas escrituras es la de pensarse escritas por cualquiera para ser leídas por cualquiera (por alguien que no leyó el *Quijote* pero sí vio las tres o cuatro *Alien*), pero no es posible sin su escenografía de tabla rasa captar precisamente este juego coqueto con cierta tradición.

⁷³¹ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme. A su vez Santiago Llach, en AAVV. (2000) "Yo: 28 poetas en primera persona", en *Diario de Poesía* Nro 54. Buenos Aires-Rosario, declara no haber leído el *Quijote*, casi como si Llach, quien fuera siempre un confeso admirador de Gambarotta, y su seguidor (lo que produciría una disputa entre ellos al hacer uso Llach de Arnaut, un personaje creado por Gambarotta a partir del poeta provenzal Arnaut Daniel, disputa que culminara en una acusación verbal de plagio, aunque el “robo” intelectual como procedimiento es un material a pensar de otro modo que como propiedad intelectual en la posvanguardia) se convirtiera ex profeso en el personaje de *Punctum*.

⁷³² Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

Cuando no hay más espacio entre objeto y pensamiento⁷³³ porque no hay objeto lo que hay es una expansión del sujeto que lo abarca todo en su inconmensurable pobreza, un sujeto cuya mente vacía de experiencias y repleta de apariencias se vuelve el telón de fondo donde aparecen fugazmente pequeñas postales o estampas o fotos instantáneas, ficticias y a la vez reales en su consistencia apariencial, de lo que la rodea. Así el poema, impotente para cambiar nada, despojado de todo poder político, despojado de prestigio, de lugar, de valor (“Así, en vez de hacerte el artista/ buscate un oficio noble que te gaste las manos”⁷³⁴), impotente ante la violencia, ante la división de clases, ante las palabras mismas, efímero como el balbuceo incongruente de una inteligencia artificial, rodea lo inenarrable, lo que no tiene sentido, lo que no puede decirse (porque afirma que no hay palabras en ningún idioma para dar cuenta de ciertas experiencias), pero en su propia lengua (lo que no excluye sino que ya, en esta etapa de desarrollo del imperio, presupone la aparición de palabras en inglés) porque hasta las dimensiones de la nada son relativas al idioma en que se habla, y la ausencia de estilo como estilo es irreproducible; el carácter hipnótico de esa monotonía repetitiva y completamente plana que han hecho los medios de la lengua requiere un esfuerzo de neutralización de la propia lengua que sólo es posible en esa lengua, apuesta que la lengua poética redobla, mimándola⁷³⁵. La mimesis así lograda no funciona en el

⁷³³ Aquí nuestra lectura de *Punctum* se aleja tanto de los parámetros desde los que ha sido leída por la crítica como del ideario objetivista que proponía buscar una relación entre el poeta y los objetos por medio de la palabra.

⁷³⁴ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷³⁵ Deleuze (Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos) a la vez definía y reclamaba a la literatura crear una lengua menor dentro de la propia lengua. Ello puede entenderse en varios sentidos. La lengua de los media es una lengua mayor en tanto es hegemónica, pero en su pobreza, también puede pensarse como menor, o minimal. El poeta debe desterritorializar esta lengua, hacerla aún menor. Por un lado, el marco del poema la vuelve menor, por su funcionamiento semiótico y por su circulación. Pero al mismo tiempo, reduce la figura del poeta y destruye el aura de la lengua poética, crea una suerte de lengua neutral, doblemente neutral, que despersonaliza aún más una lengua ya anónima en la que el poeta no tiene lugar. Ese es el espacio, incómodo, del sujeto lírico en los 90. Así lo lee Kamenszain en Cucurto, por ejemplo. Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma. Se sustrae

sentido de una denuncia, no propone una figura del poeta intelectual crítico que, distanciado de su contemporaneidad, la lee y la interpreta, sino que lo que hace es proponer una experiencia alienada, pero en el espacio del poema. En este encuadre, o foco, está la diferencia, y así responde a la pregunta que Danto se hacía y que está en la base de todas sus teorizaciones: “Tal como lo vi, la formulación de la pregunta es: ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante?” y continúa: “Lo que me hizo ver esto fue la exhibición de las esculturas *Brillo Box* de Andy Warhol en la exposición de la Galería Stable de la calle 74 East de Manhattan, en abril de 1964. Hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales. El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte”⁷³⁶.

El poema entonces es una puesta en escena, tal vez a veces una impostura, a veces un gran ejercicio de prestidigitador con esperanzas de gran escape (porque sólo se tiene, como tenía el Gran Houdini, un minuto para escapar), aunque proclame “la inexistencia real/ de toda escena y sus marcas”⁷³⁷ y entonces funcione como un “satélite al que le quitan/ el objeto en torno al cual gira”⁷³⁸, se queda sin palabras, se aproxima a lo inenarrable, escenifica la aparición de lo desaparecido y de los desaparecidos, instala la nada, todo eso después de afirmar, claro, que “toda sangre derramada/ viene de antemano negociada”⁷³⁹.

Entonces ése es el punto exacto, de incandescencia o deflación, del cual emana la escritura. Entonces “Alguien tira alcohol puro sobre un corte menor/ no para curar más bien

así a la lengua globalizada del mercado, y simultáneamente a la lengua sacralizada de la poesía o de la literatura como institución.

⁷³⁶ Danto, Arthur C. (2002) *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ediciones Paidós. (1981). p. 57.

⁷³⁷ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷³⁸ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷³⁹ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

para quemar un poco de piel”⁷⁴⁰. Las escenas recicladas pierden su sentido y lo único que vale es dejarse estar, dejarse llevar por esa música, incidental.

En el camino que va del goce por la indiferencia, del tedio, del “hundimiento en ese “sentimiento oceánico”⁷⁴¹, como lo llamaba Freud, en el cual el sujeto se libera de todo deseo y por lo tanto de todo conflicto con su realidad; es decir, de su propio dolor, pero también de su propia existencia y experiencia como sujeto”⁷⁴² en *Punctum*, a la construcción de *Seudo*, en que la pura presencia de lo representado liquida la subjetividad crítica y diluye los límites entre la realidad y la ficción, Gambarotta postula su propia utopía tecnotrónica, la utopía de la comunicabilidad total, de una transparencia absoluta en la que el universo de las imágenes y los sonidos no representa ninguna otra cosa más que a sí mismo⁷⁴³.

Entonces todo se vuelve “pseudo”, y en *Seudo*⁷⁴⁴ la insignificancia está presentada por el trabajo mismo sobre el lenguaje: poemas brevísimos donde se hace un uso paródico de la rima, miniaturas de pequeñas imágenes o escenas cotidianas, frases hechas, sensaciones que transcurren sin dejar ninguna impresión o reflexión duraderas en la conciencia o en el cuerpo como no sea la impresión de la falta o de la falla, lo fraccionado

⁷⁴⁰ Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷⁴¹ El concepto está en *El malestar en la cultura*. Dice Freud: “Trataríase, pues, de un sentimiento de indisoluble comunión, de inseparable pertenencia a la totalidad del mundo exterior. Debo confesar que para mí esto tiene más bien el carácter de una penetración intelectual, acompañada, naturalmente, de sobretonos afectivos, que por lo demás tampoco faltan en otros actos cognoscitivos de análoga envergadura”. Tómalo así el concepto de los grandes místicos asiáticos, pero también de orientadores doctrinarios de la Iglesia cristiana, y lo seculariza transformándose en la sensación de plenitud característica del yo primario del lactante antes de la separación psicológica respecto de la madre.

⁷⁴² Grüner, Eduardo. (2002) *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós. p. 330.

⁷⁴³ Con ello uno podría pensar que no responde sino a la consigna del minimalismo, condensada en la frase de Frank Stella: “What you see is what you see”. Pérez Carreño, Francisca. (2003) *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.

⁷⁴⁴ Gambarotta, Martín. (2000) *Seudo*. Bahía Blanca: Vox.

(“cada uno con una/ música distinta en la cabeza”⁷⁴⁵), la ficción absoluta de todo, la absoluta incerteza que lleva a la parálisis.

Lo que hay de un lado al otro es la indefensión, es la agitación, es la irrisión como única arma ofensivo-defensiva: si “lo único moderno acá es el presente”⁷⁴⁶ qué puede haber de más moderno, de más presente, que la presentación irrelevante, no selectiva, de lo que registra una cámara abierta y que se mueve sin dirección fija. Mirar es decir, sin capacidad de valoración o jerarquización en lo que se ve o se dice⁷⁴⁷: así la estética es la de lo fragmentario, o más aún, lo residual, fragmentos inconexos cuya yuxtaposición no reúne nada, no anuda ni anida nada. Microterrorismo de la lengua entonces, de lo poético, ante la muerte de la experiencia, como única viabilidad a una imposible política de los cuerpos anestesiados, de las mentes acalambradas, porque, como señala el poeta Seamus Heaney: “Vivimos bajo la luz mortecina de las pantallas de los televisores, con un filtro de egoísmo entre nosotros y los que sufren”⁷⁴⁸.

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

IV

En Laura Wittner⁷⁴⁹ los contornos y los colores cambiantes de una nube que pasa, o de las plantas de los balcones vecinos puntúan las estaciones, el paso del tiempo y el transcurso de los estados de la materia y de los estados de ánimo, éstos últimos apenas

⁷⁴⁵ Gambarotta, Martín. (2000) *Seudo*. Bahía Blanca: Vox.

⁷⁴⁶ Gambarotta, Martín. (2000) *Seudo*. Bahía Blanca: Vox. Y en ese sentido en los 90 por momentos parece no haber ni pasado ni futuro, sino un puro presente en el que no llega a constituirse ningún sentido ni ninguna identidad, como si siguiendo el verso de *Los redondos*: “El futuro llegó hace rato”, se cancelara toda posibilidad de acción o comprensión por un mero permanecer.

⁷⁴⁷ Fue Benjamin quien tomó nota del inconsciente técnico. Aquí se lo utiliza de un modo muy particular, como algo incorporado a la mirada contemporánea.

⁷⁴⁸ Heaney, Seamus. (1996) *De la emoción a las palabras*. Barcelona: Anagrama.

⁷⁴⁹ (2001) *Las últimas mudanzas*. Bahía Blanca, Vox. (2005) *La tomadora de café*. Bahía Blanca, Vox.

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

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

En ese contexto la taza de café y el poema funcionan como umbrales que permiten realizar pasajes de lo vulgar a lo epifánico, conjugándolos, de lo cotidiano o de lo perteneciente al registro de "la vida" a un espacio más amplio o "de escritura", donde se juega, como paradoja, el valor y el sentido de lo doméstico. Porque si cualquiera puede ser doméstico y no cualquiera puede ser doméstico, pocos pueden serlo del modo en que Wittner lo propone. Aperturas del encierro obligado de una mujer en estado de crianza⁷⁵⁰,

⁷⁵⁰ Adrienne Reich, poeta y ensayista, desde una postura profundamente crítica y a la vez dolorosa, ha realizado una larga y documentada denuncia de las limitaciones y desventajas para la mujer de la maternidad tal como ha sido instituida en la sociedad burguesa. Ese libro, *Nacida de mujer*, marcó un hito en la literatura y la teoría feministas. Wittner, lejos de ubicarse en esa misma posición, hace de la resta un beneficio.

que al mismo tiempo hacen y dicen al encierro y al hacerlo lo abren y deshacen, permiten a la tomadora de café que es una cuidadora de bebé, una excursión a la plaza, un vagabundeo por la ventana hacia otras ventanas, un recorrido por las vacaciones pasadas, las plantas, las rimas y los nombres de frutas. Vaivén en que se juega el estatuto de “lo poético” en tanto tal, en su relación con la experiencia, y también en que el empobrecimiento de la experiencia debida al encierro, en lugar de dar pie al lamento o la queja, se trasmuta en poesía por la reducción a mínimo de las pretensiones del poema y del poeta, en la mejor línea de William Carlos Williams.

El poeta Carlos Martín Eguía, aunque con una presencia menor, ha sido y es cada vez más mencionado por el grupo hegemónico de *Diario de poesía*. En su poética se observan afinidades y diferencias con la corriente central que ha sido analizada hasta el momento. Eguía, en uno de los libros que si bien no fue el primero obtuvo bastante resonancia y estuvo entre los finalistas del Primer Concurso del Sello Editorial Siesta, *Phyllum vulgata*, presenta “otros parias que boquean/ en la pecera capitalista”. Como un naturalista becado miserablemente por el Instituto de Investigaciones que en realidad desea ser un metálico aclamado por un público enloquecido (tal la imagen del poeta vuelto personaje de sí mismo que el poemario, no sin humor, plantea), el hilo que hilvana los retazos de las visiones brillantes y fragmentadas de *Phyllum vulgata*, es una clasificación ficticia de botanicotaxonomo/ pero/ politizado por el clima”⁷⁵¹. En orden alfabético irán apareciendo después de cada tirada nombres de plantas mezclados, por asociación fónica casi arbitraria, con otras palabras. (Jenjibre, Juliana, Jazmín del Cielo). Desde allí, documenta, “todo conservado por el vacío, todo protegido por el compás/ redundante de la

⁷⁵¹ p. 27.

acumulación”⁷⁵² y el poema, siguiendo la fenomenología caprichosa del hilito, tenso, resiste, lo cortan y se anuda, volviéndose posibilidad, como un ginebrón a media mañana.

Escribe también desde los restos. Así como para el mundo de la moda de los “modernos” habitantes urbanos “los materiales privilegiados son los del ‘desprestigio’ (estetizante, lujosos, ecologizante): las telas sintéticas, el peluche, el voile, el polietileno, el banlon, la gasa, el plástico, la fibra de vidrio, los metales innobles. Los estampados, ‘¡escandalosos!’ a los ojos de las tías por geométricos y psicodélicos, o chorreados, borrosos”⁷⁵³ en los poemas se mezclan de formas variadas distintos tipos de discursos, distintos materiales lingüísticos e imaginísticos, distintos estilos, siempre del lado de lo desechado, de lo desprestigiado. En *El sacatrapos* no son sólo los fragmentos de sensación que entran por la ventanilla de un colectivo en movimiento, saturados con imágenes alucinadas del que tiene fiebre y delira o imagina escenas de amor con la pasajera del asiento delantero, o escucha a una planta-ave hablarle y reclamarle versos. Son los restos del naufragio en la depresión, en el sinsentido, los que se levantan para preguntarse sin respuesta: escribir, pero escribir ¿qué?, ¿escribir cómo? Escribir después de la pérdida de la inocencia el poema de amor que es entonces un poema sobre el sexo (nada de romanticismos nada de sentimentalismos: “daría todo con tal de volver a cogerte”⁷⁵⁴) o escribir el poema que habla de escribir, que habla del poema, pero sin la autorreferencialidad demasiado empalagosa y literaria de la experimentación francesa y/o neobarroca. ¿Escribir, tal vez, la imposibilidad de escribir? Con el cuerpo enfermo, con la mente enferma, el poeta es ahora, impotente y deprimido, el que no comprende, y escribe su no-comprensión, escribe desde los fragmentos de frase, extremados en unos versos

⁷⁵² p. 36.

⁷⁵³ Belloc, Bárbara. (1998) *Tribus urbanas*. Buenos Aires, Perfil. p. 49.

⁷⁵⁴ p. 43.

excesivamente cortos, cortados más vale, y lo que escribe es el vacío, el vacío que duplica la pantalla del televisor. Escribir a esa luz artificial.

En este sentido puede leerse también el culto de lo *Berreta* de Marcelo Díaz⁷⁵⁵: el único cisne al que parece posible cantarle hoy, un siglo después de Darío, es un cisne de cemento. No sólo porque “Se advierte, al acercarse, impureza en su textura” (“Once maneras de contemplar un cisne”⁷⁵⁶), sino precisamente porque se realzan las “piedras que el tiempo ha dejado a la vista”. En la escritura de Marcelo Díaz la impureza, la ‘torpeza’ (como efecto estético buscado) del andar de los poemas, se mezcla con escenas mínimas de contemplación, con bloques de infancia (eso sí, ahora, una infancia periférica) y con una lectura crítica por irónica, del legado poético desde el lugar de la sospecha (“como la de las novias, la blancura/ de un cisne de cemento/ siempre/ da lugar a sospechas”), pero además porque ubica exactamente, en poemas que no son en absoluto *ars poeticae*, el lugar exacto del poema en la sociedad tecnológica de un país también periférico: entre los deshechos, en el centro del barrio, ni natural (no es posible hallar un cisne de cemento en una clasificación ornitológica seria) ni artístico (no es posible hallar un cisne de cemento bajo los frescos de la Capilla Sixtina) (“Lugares donde no es posible hallar un cisne de cemento”⁷⁵⁷), este cisne “nada real detenta” y “nada es su poder”. Como dice en otro poema: “Privado de grandeza, conserva, pese a todo, / un aire digno, cierto estilo, / entre flemático y banal”. (“Soluble”⁷⁵⁸).

⁷⁵⁵ Díaz, Marcelo. (1998) *Berreta*. Buenos Aires: Tierra Firme.

⁷⁵⁶ p. 21.

⁷⁵⁷ p. 30.

⁷⁵⁸ p. 42.

V.

En cambio, para Santiago Vega, quien creara ese personaje Washington Cucurto, cuyas características principales son su pertenencia a la clase obrera y su falta de cultura letrada, de acuerdo con el suelto que acompañó la publicación de su primer libro de relatos, *Cosa de negros*, las prostitutas del yotivenco representan el espacio de una cierta comunicación, la posibilidad, por la musicalidad de la lengua, por el movimiento de los cuerpos, de escapar, siquiera momentáneamente, al destino de producto anónimo e intercambiable de góndola de supermercado. Los productos del anaquel, en convivencia impúdica pero sonora y divertida, con nombres de frutas extrañas, tropicales, se transforman en oropeles de amor pago: “Si no fuera porque en el amor eres más dulce que un racimo de blanquísimas papayas. Si no fuera porque me bates el pichiciego hasta que le bota la leche y tímida eyaculas, entre titas rhodesias y jorgitos”⁷⁵⁹, a los que no les falta la nota tierna “¡Al diablo con la cháchara de tu bachata! Negra zonza”⁷⁶⁰. Una sensualidad y una sexualidad pantagruélicas, que abarcan festivamente las pequeñas narraciones y las atraviesan, desprovistas de otra emoción y otra afección que no sea una impostada alegría caribeña, contagiosa, rítmica, pero al mismo tiempo la puesta en primer plano del goce de la horda, su experiencia incontrolable de lo trágico-poético y de lo erótico que amenaza permanentemente con desbordar el contrato social. “Y es en ese subterráneo bullir, justamente, donde la experiencia de lo político se con-funde con la de lo trágico y lo poético”⁷⁶¹, bullir que explota en *Cosas de negros*.

⁷⁵⁹ Cucurto, Washington. (1999) *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Siesta. p. 5.

⁷⁶⁰ p. 11.

⁷⁶¹ Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires, Paidós, 2002.

El ritmo con que se narra es siempre el de la fiesta, popular y cumbiantera⁷⁶², con sus roles estereotipados de macho-hembra-padre-hijo, todos igualmente festejados por las exclamaciones sucesivas, por el crescendo de las repeticiones, transformaciones e hipérbolos que se continúan, y que recubren tanto una escena de explotación patrón/empleado, como una de violación o de crimen o una fantasía sexual o heroica.

Es también la fiesta cotidiana de un par de tetas moviéndose al ritmo de los baches en un recorrido de colectivo, es la narración familiar que destaca un ambiguo perfil épico paterno, todo totalmente desprovisto de juicio moral o, para ser más exacta, es un eslabón poético-discursivo en el circuito de circulación de la violencia que revierte continuamente los roles estereotipados de víctima-victimario, seductor-seducido, que avanza decididamente contra lo “políticamente correcto”. El gesto lúdico y aparentemente irresponsable, este hacer “cosas de negros”, esta poesía que remeda o reconstruye, como *La raza* de Llach, un habla entre varones, un mundo masculino de “fulbo, minas y esas cosas”⁷⁶³, como una conversación entre muchachos que comparten una cerveza o un tetra, parece por momentos convertirse en delator de una nueva hipocresía social y cultural, como

⁷⁶² “La cumbia villera es ese lenguaje que puede insertarse críticamente en la realidad (...) que da cuenta del dolor que se comparte, pero también de la sensualidad que reclama ese cotidiano bastardeado durante el trajín de la semana”. Esteban Rodríguez. *Estética cruda*. La Plata, La Grieta, 2003.

⁷⁶³ “Luego de la jornada laboral, lejos de la mirada de jefes y esposas, los compañeros se reúnen a tomar una cerveza. La bebida constituye no sólo una excusa para estar juntos sino también una forma de romper con las formas de vida responsable, como empleado o como jefe de familia, de liberarse de constricciones sociales y represiones personales. Allí se da un ambiente festivo, de mutua complicidad y compañerismo. En él, juega un papel central el relato de anécdotas. En una exaltación de la propia virilidad, la historia de violencia o de sexo se resignifica al ser contada. El varón se sitúa a sí mismo como centro de la acción, instituyendo a la mujer como objeto de deseo y de conquista. Las anécdotas cotidianas constituyen la forma en que los varones se reconocen mutuamente como tales, al dar cuenta de su virilidad frente a los otros. La virilidad, que se hace visible a través de la anécdota, se construye para los otros hombres en un espacio de relaciones dentro del cual la propia posición se legitima a partir del reconocimiento por parte del grupo. La masculinidad así expresada se encuentra a sí misma en la violencia, en la acción, en la ruptura”, dice María Cecilia Ferraudi Curto. “De machos y pollerudos: formas de la identidad masculina”. En: Margulis, Mario et al. *Juventud, cultura y sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires, Biblos, 2003. Existe mucha bibliografía teórica al respecto, sobre todo en el ámbito de los “Estudios de la masculinidad”.

si dijera: si el discurso políticamente correcto sólo alcanza a cubrir con un manto de aceptación lo intolerable, como acepta y al mismo tiempo deja siempre ajena al discurso la victimización intelectual de los grupos marginales, mostremos lo intolerable de estos grupos, de lo negros, su violencia, su diversión, su “otredad” no domesticada ni domesticable.

Por eso pueden predicarse de esta poesía algunas de las cosas que se afirman a propósito de la cumbia villera, como por ejemplo que “cuando no hay futuro no hay delito. Esta es la profunda sospecha de la villa y el temor de la argentina media. La cumbia villera entonces, hablará del temor de la clase media argentina. Y hablará de los desencuentros de la Argentina, del abismo que se abre sobre la política contemporánea. La cumbia villera es la cruda experiencia que se ubica más allá de la guerra pero más acá de la política. Una historia hecha de las guerras y las políticas postergadas que permanecen en el contra fondo enlodado, donde se depositan los restos de la nación desencontrada. La villa es ese basurero donde los despojos de una nación que se va descomponiendo se amontonan mientras otros residuos se siguen arrojando sobre esa villa que se expande y comienza a heder su historia. La cumbia entonces viene a dar cuenta de estos trágicos desencuentros”⁷⁶⁴.

Al mismo tiempo Cucurto no puede dejar de rendir un homenaje, con todas sus diferencias, al Girondo dandy de “Las chicas de Flores”, pero yendo más lejos todavía con sus quilmeñas o paraguayas, como tampoco puede dejar de hacer de Zelarrayán, el poeta que toma por asalto y pervierte ciertos usos de la poesía y los poetas, el monstruo libidinoso que toma por asalto y pervierte jovencitas. Porque otra vez, entre la utopía, la perplejidad y

⁷⁶⁴ Esteban Rodríguez. *Estética cruda*. La Plata, La Grieta, 2003.

la impotencia, la pregunta es por el estatuto del poeta y de la poesía, aquí y ahora, donde, como afirmaba Susana Thénon, “todo es horrible”⁷⁶⁵.

Por esta doblez de lo camp⁷⁶⁶, que hace confesar el gesto tierno y como de cuidado sobre lo despreciado por la cultura, sobre lo degradado de lo kitsch, el estereotipo pega la vuelta, y la puta vieja dice, como el peruano diabético del yoti que se toma unos amargos, su parte en la verdad, en un revoltijo de mestizajes, sobre todo lingüísticos, casi, como un personaje de Arlt⁷⁶⁷.

VI

La permeabilidad de discursos, extremada por la posibilidad de instaurar un sujeto ficcional en el cuerpo del poema, quiebra definitivamente el pacto romántico de lectura en base al cual, siempre que fuera posible, debía entenderse que había una correferencialidad entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Este pacto, en casos extremos, pretendía, como una moral del género, llevar esa coincidencia hasta la consustancialidad bajo el valor de la sinceridad, lo que puede leerse como una modulación específica de la correlación vida-poesía que se replanteó de diversas maneras en las distintas estéticas, todas estas prerrogativas del yo lírico caen en el juego ficcional con el poema.

⁷⁶⁵ Thénon, Susana. *De lugares extraños*. Buenos Aires: Sudamericana. p. 378.

⁷⁶⁶ Muchos teóricos han querido reservar el término camp para referirse exclusivamente a cierta estética gay como identidad cultural y estética, uno de cuyos principales exponentes sería Manuel Puig. Sin embargo, si se toma en cuenta el modo que tiene de presentar el concepto Susan Sontag, el uso del concepto es más amplio. Sontag, Susan. (1996) *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

⁷⁶⁷ Una forma de leer la poesía de los 90, que aquí sólo se esboza por cuestiones de extensión, es en función de sus relaciones con la tradición de la narrativa. En ese caso habría que señalar la fuerte pregnancia de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt y *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini en esta vertiente que se denominó realismo sucio. Las de Manuel Puig, César Airá y el Guzmán de *El frasquito*, para la vertiente pop. Y la presencia de Saer, que es reivindicada tanto por los objetivistas y algunos de sus sucesores de los 90, como por los poetas de la vertiente de fines de los 90, que no han encontrado aún una denominación, a no ser la provisoria de “realismo perceptivo” con que Gabriel Reches define su propia poética.

En el poema "Los Mickey" Santiago Llach presenta un sujeto en primera persona del singular que narra una serie de acontecimientos violentos, de los cuales ha sido o es partícipe. A partir de allí se da una alternancia del sujeto entre la primera persona del singular, y la primera persona del plural, alternancia que va a determinar una serie de diferencias con respecto al juego de la víctima, el delito y la verdad.

Esta primera del singular, que se adjudica haber pertenecido a la banda de los Mickey, este yo que, en clara intertextualidad con Arlt, es el que "canta", encarna no obstante el deseo del poema: un poema escrito para asustar al padre, a los amigos, a los directores de escuela, por un concheto hijo de ricos, que adopta, en primera instancia *pour les épater*, un gesto que puede parecer tardíamente vanguardista pero que, para nada inocente, vuelve el reclamo en denuncia: contra su propia clase, sus compañeros de clase de un colegio concheto y católico, contra la connivencia policial y de los padres, amigos y directores que directa o indirectamente apoyan la violencia contra "los negros de la villa". Pequeño e insuficiente acto de justicia del poema a partir del planteo de una verdad provisional donde los delincuentes son también un poco víctimas tanto como el lector que propone: un lector víctima del shock que en el transcurso del poema descubre también una acusación contra sí mismo, la de su culpabilidad (su delito) como parte de un sistema que legitima la violencia "por diversión" de una clase (media y pequeña burguesía) sobre otra. Pero es también, a su manera, una legitimación de la conducta delictiva, en tanto "ser criminal es una manera de ser. Una estética pero también una ética. Ser ladrón es estar contra la sociedad, querer enfermarla; inyectarle de su misma supuración. Ser criminal es

ser anti-societal. El robo se postula entonces como una política individualmente colectiva. Es la fuerza contracultural que descoloca las cosas de su intimidad liberal”⁷⁶⁸.

Es también en esta alternancia que se dirimen otras discusiones. Ya desde el primer poema de *La Raza*, aunque con una cierta distancia, tal vez irónica, se contraponen elementos culturales cuya definición y pertenencia, constituyen una auténtica “puesta en escena” de las discusiones en torno a la “idiosincrasia nacional” concentrada en el porteño concepto de “la negrada”. Los demás poemas siguen explorando los elementos constitutivos de esta idiosincrasia, filtrada en todo momento por una visión particular de lo “popular”. Desfilan entonces graffittis pintados en paredes, bares de esquina porteños, fragmentos de diálogos que se presentan como escuchados desde una mesa de bar a otra e hilvanados a partir de frases hechas o lugares comunes, declaraciones de actores y figuras de los medios masivos locales, modos de vestir en que se detallan las marcas comerciales que delimitan pertenencias y exclusiones por relación a estratos socioculturales fuertemente codificados.

El poema se vuelve entonces, en estos escenarios y paisajes de una Argentina en la era postcapitalista, un contenedor donde todo cabe, y donde todo está mezclado: deshechos del paisaje urbano de Buenos Aires (porque, afirma Esteban Rodríguez, “Como reza la canción de los Redonditos, “el futuro llegó hace rato” y el conurbano puede ser, fatalmente, la revancha de aquello que se excluye”⁷⁶⁹) o de Necochea, citas literarias, fragmentos de disquisiciones cuasi-filosóficas o teóricas. Frente a esta mezcla o confusión, frente a la ausencia de una jerarquía de elementos o la debilidad de una moral que de todos modos no se desean; frente a la ausencia de una sangre pasible de ser derramada con sentido, “hay

⁷⁶⁸ Esteban Rodríguez. *Estética cruda*. La Plata, La Grieta, 2003.

⁷⁶⁹ Esteban Rodríguez. *Estética cruda*. La Plata, La Grieta, 2003.

que hacer gala absoluta del principio de inocencia/ porque la moral no tiene sangre, por Dios”⁷⁷⁰. Lo que queda es entonces “el cuerpo que se desdobra, resiste/ a ser transportado en una sola dirección”⁷⁷¹. El cuerpo recorre, a través de la percepción, sobre todo visual y sonora, esa cultura, y la corta transversalmente: desde el principio estético como marca snob, las imágenes se suceden, casi se superponen, otra vez, con la rapidez del zapping o del video-clip, y condensan, en su yuxtaposición heterogénea, una especie de postal de la Buenos Aires de fin de siglo XX, con sus “negros”, sus coreanos, sus bolitas, sus villeros. Como fondo a estas figuras pero en posiciones intercambiables operan el recuerdo de la marcha oficial del Mundial 78 (una parte, no la menos vergonzosa y vergonzante, de la “historia oficial”), los bolivianos y los paraguayos con ropa de bailanta, la fragmentación (estética, pero porque es social y cultural y económica) que impide reconstruir un sentido:

La fragmentación hace cagadas,

Estoy contento porque acabo de inventar

La máquina que producirá otro poema⁷⁷².

Entonces, esta máquina del poema, como la otra, la máquina capitalista, sigue, no para. No hay códigos, no hay identidades de los operarios de estas máquinas: lo que hay es un procedimiento maquínico que se distancia del sujeto al mismo tiempo que permite, como a su pesar, su manifestación, incierta, indigna de confianza, alienada. La musicalidad, que se busca en los nombres propios, y en los apodos, en la intimidad del nombre que marca la pertenencia a un grupo pequeño, parece funcionar como una contrapartida del

⁷⁷⁰ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 38.

⁷⁷¹ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 44.

⁷⁷² Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 56.

ritmo lento y de avance desacompañado de los versos, deliberadamente “anti-poéticos”. Porque “acoger la materia dentro de algo tan impreciso/ como la música es difícil”⁷⁷³.

Hay entonces cierta desidia, cierta impotencia también, cierta negación: la misma bronca, la misma desilusión que aparecen en otros poetas como una marca de pertenencia generacional, porque es una marca de juventud, porque es una marca de esta poesía “joven de los 90” que se pregunta “¿Cómo hago para calmar esta rabia?”⁷⁷⁴. Para calmar esa rabia escribe, se diría que contesta: escribe con bronca de las mujeres antes amadas y ahora gordas y con hijos y llenas de indiferencia, con bronca contra las mujeres que se reúnen para hablar de sus ex-novios, pero con una pregunta en la que resuena el tono zumbón usado por ciertas poetas, como cuando dice “¿Por qué las chicas siempre hablan/ mal de sus ex-novios?”⁷⁷⁵. Escribe ahí donde no se cree en nada, ni en lo que se escribe, porque en el fondo, inalcanzable la utopía de cambiar algo por la palabra, inalcanzable casi la posibilidad misma de hablar: al hablar “no hablo de sexo ni droga ni política”, “no hablamos de nada con Mana, en verdad”⁷⁷⁶. No saber qué hacer, cómo hacer con la bronca, es decir que no hay escapatoria: la sensación es la del ahogo (y así todo un poema aparece cortado por intermezzos más o menos líricos que son consideraciones sobre el agua y sus formas), porque “no hay dónde/ gritar por la música que pasan, por la/ quilmés al mismo precio/ y en tamaño reducido”. Y esta impotencia es la de toda una generación.

El deseo se ubica entonces esta vez también en la anestesia del cuerpo y de la mente: si hubiera droga, “si pudiéramos conversar como borrachos dejaríamos de

⁷⁷³ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 61.

⁷⁷⁴ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 70.

⁷⁷⁵ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 61.

⁷⁷⁶ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 63.

pensar⁷⁷⁷: entonces, el fulbo, las minas y esas cosas como anestesia, una anestesia que se transforma en falta de afecto, casi en imposibilidad de afecto y de sentido en las relaciones entre los sexos y entre los géneros. Como para no pensar, pero tomándose el trabajo del poeta: captar, en menos de un segundo, el espacio entre un pensamiento y otro: una imagen, un movimiento de barrida, una mecánica de la sucesión. Porque es en esa precisa sucesión de apariencia azarosa y sin embargo meditada, en ese justo corte y en el trabajo de composición, es en la presentación de esos personajes despersonalizados, que se juega el arte del poeta: si “Todo es paisaje” es la presentación de este paisaje, su aparente movimiento y su inmovilidad profunda, su inercia, los que plantean su disconformidad, el que dice, otra vez, que “los pibes fueron son y serán inocentes”⁷⁷⁸, el que por una grieta se cuela para reconocer que todo sería menos crudo “si pudiera angustiarse, al menos”⁷⁷⁹, si pudiera, al menos, no jugar al macho, sus juegos de reconocimiento social en la violencia.

Porque lo que hay detrás de esta voz es miedo, un miedo a envejecer, a volverse conformista o “razonable”:

Después, me imagino, mucho después cuando
tenga un bebé en brazos y vayamos al club los domingos
con Claudia y llevemos los pibes al zoológico y cumplamos
al pie de la letra con el manual del perfecto matrimonio joven,
me conformaré con menos: pero ahora que les puedo mostrar
el mundo desde una terraza a mis novias y tocarles las tetas
me pregunto si no será mejor hacer algo, o por lo menos
preguntarse si no será mejor hacer algo. Cuando estoy desesperado,

⁷⁷⁷ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 73.

⁷⁷⁸ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 56.

⁷⁷⁹ Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta. p. 63.

agarro el auto de alguno de los pibes sin avisar y debajo de la casa

de Claudia a las 3 de la mañana, la espero horas hasta que vuelve.

/Llega

y me dice: "Un día me vas a encontrar a los besos con otro". Está / bien,

Claudia, está bien, y me vuelvo a casa, o le tiro un 20 a una loca fea,

por ahí, para que me haga 'una francesa', como ellas dicen.

Todo es paisaje: no hay 'frito'. No hay freno. No hay fracaso. ("Joda y espiral")

Por eso Llach, como Cucurto, construye su pequeña utopía criminal en la que el héroe es un violento, un inadaptado, un imbécil, un ignorante, un contrahecho, un asexuado o un pervertido, que se resiste siempre porque siempre es la basura que atasca la maquinaria del Estado (tanto en el manicomio como en la cárcel como en la calle como en la prensa periódica como en la literatura como en la fábrica como en la fiesta de aniversario del colegio), al mismo tiempo que la alimenta.

Por eso, por su carácter microutópico, podría decirse que estos poemas cuentan el "cuento de la fantasía contracultural" o un "cuento de la fantasía de la justicia discursiva"⁷⁸⁰.

VII

Maníaco-depresivo, paranoico, autoirónico, el sujeto que presenta Gabriel Reches sorprende con su perfil un poquito desquiciado a fuerza de inteligencia y suspicacia. La voz surge de una conciencia a lo Raskolnikov, el torturado protagonista de *Crimen y castigo* de Dostoievski, atado a su más acá, a su imposibilidad de avanzar, de tanto querer estar más allá, pero construida desde el siglo XXI (porque juega, porque en el extremo el dolor se

⁷⁸⁰ Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil libros, 1999.

revierte en broma y crueldad contra sí y no se toma en serio). Así la voz, que inquieta desde los poemas, obliga a preguntarse por lo más evidente, habla de la muerte, hace reír.

Más allá del cuidado formal que busca cierto efecto faulkneriano de perspectivas, con su profusión de miradas y primeras personas exasperadas, y de una sintaxis desfasada, el corte de verso (extremado hasta la caricatura) busca en la ambigüedad del encabalgamiento y de la cesura interna marcada por espacios en blanco tensar las posibilidades de la significación, de la insignificancia y la duda también, digamos, de la indecisión, al mismo tiempo que apuesta a desestructurar el orden de la lectura por la sorpresa que acecha al fin de las frases. Suena entre abstraído y apático este ritmo sostenido en versos cortos, repetitivo en sus imágenes, y al mismo tiempo inesperado en sus modulaciones tonales. La exageración, la burla, el patetismo, la nota trágica, la parodia, el absurdo, conatos de frases hechas: todo se mezcla, se entre-corta, para flexionarse sobre sí mismo y dar lugar a las preguntas que no tienen respuesta (el nacimiento, la muerte, el amor, el desamor, la familia, la soledad, y en el medio: la vida). Sobre el vacío, desde la altura que otorga la horizontalidad del cuerpo deprimido, sumido en el vértigo de la visión, desconfiando de esa misma visión, la voz que enuncia se desdobla, se contradice, se contesta, se falta el respeto, se desdice (“dibujo un/ no dibujo un/ garabato y pregunto”⁷⁸¹).

En su alucinación paranoica pero también histérica plantea como un criptograma cifrado en el título de su tercer libro de poemas los núcleos temáticos y formales por los que ronda su escritura: el desnudo que no se sabe qué desnuda, qué tiene para mostrar debajo de la máscara de lo cotidiano (STRIP), el viaje de la conciencia través de las miradas y del cuerpo a través de las enfermedades y el tiempo (TRIP), la presencia inalienable de la muerte (RIP), el itinerario de una identidad en búsqueda forzada de sí

⁷⁸¹ Reches, Gabriel. (2001) *Strip*. Bahía Blanca: Vox. p. 31.

misma (IP). Y desde la falsedad evidente de estas certezas que se saben imposibles, su mascarada a través de las palabras cotidianas, presenta un enfrentamiento verdadero: la tarea es la de la supervivencia, aquí, en este mundo, haciendo frente al enemigo, la conciencia que proyecta un universo desencantado, frágil e incierto, que es el exterior del universo pero que en realidad, igual que todo, está adentro para decir 'lo que hay es nada'. Estoy yo y yo es nada: es una voz que registra impresiones que se mueven, es un ojo que no está seguro de lo que ve, es una memoria incierta que dibuja y desdibuja una historia en la que siempre hay una fiesta de la que no se participa, en la que no se baila, una historia de la ausencia, de la falta de sentido. Por eso la paranoia, la manía, la histeria y la obsesión se vuelven figuras del pensamiento como cualesquiera otras: igual de válidas, igual de inválidas.

Como una glaciación avanza la falta de afecto en la escritura, como una apuesta riesgosa en la impotencia: no poder estar ahí, ver pasar el mundo como otro, rehén de su propio estado de abandono. Sin embargo desde ahí se escribe: la apatía misma se escribe en versos cortos, cortados, de una puntuación atípica. La desidia de la voz le impide por momentos el esfuerzo de recortarse de la minucia del murmullo ("La casa ha reunido un basural de murmullos"⁷⁸²) y lo impulsa a construir desde lo residual, desde la basura (como un elemento más de la cotidianeidad, pero también la basura del lenguaje, la basura como lo inútil, lo que está de más, y como valor, lo que está fuera del mercado, el tesoro marginal). Por eso el lenguaje de STRIP, en el que lo coloquial pasa por ciertas elecciones sintácticas y pragmáticas pero nunca léxicas, se instala en el verso no como dato bruto ni como efecto: es un vacío, un vacío que se explora y que no quiere ser llenado sino expuesto (una exposición desnuda, casi obscena). En este estar ahí a la escucha, hay no obstante

⁷⁸² Reches, Gabriel. (2001) *Strip*. Bahía Blanca: Vox. p. 37.

una atención: la del que pierde el tiempo en la minucia pero deja la huella de su cristalización (los poemas como precipitados químicos o precipitaciones del tiempo malgastado).

Ahí, entre lo que se gasta, lo que se desgasta, lo que se malgasta (siempre el cuerpo, el tiempo, el lenguaje, el dinero), al borde de la imposibilidad efectiva de la comunicación de un sujeto en estado de aislamiento como una conciencia librada a su discurrir en discurso indirecto libre sólo interrumpido por las frases hechas que llegan sin filtro desde un exterior agresivo, el poema dibuja su espacio mínimo como una revancha, como un modo de “ensayar otra caída”⁷⁸³, como un fracaso y un malestar que se erige, desde su propio caos, en un sistema sin centro, y experimenta variantes de la culpa (simula una estructura).

Dibuja también una historia de la ternura porque comprende la falta y la falla: la impotencia y la degradación de un cuerpo enfermo, de una conciencia afiebrada, que en el curso de los poemas, parece encontrar su propio punto medio cuando es posible constatar que, indiferente, amorosamente cuidado, al borde del diálogo, el verso se instala. Rodeado de espacios de silencio se enrarece, se aquilata, y se aísla, como se aísla el sujeto resistente, en su nada, contra el mundo que lo cerca. Los objetos acechan y lo esperan, pero en el borde de lo que no puede ser comunicado. Encerrado el sujeto en su manía, en su depresión, lo que lee, como signos del universo que lo rodea, es la letra de lo mismo: la cadena, hereditaria, de la falta de sentido. Conciente de su propia paranoia, una variante refinada de autoagresión, diseña, a medida, una forma de salvoconducto en el humor, en la distancia con respecto de sí, al mismo tiempo que termina por afirmar, y no sólo por su mera existencia, el poder efímero de una palabra sin autoridad que aunque dice sin derecho

⁷⁸³ Reches, Gabriel. (2001) *Strip*. Bahía Blanca: Vox. p. 44.

permite organizar un ritmo incierto, constatar la inminencia de algo más, además de la pura necesidad de hablar y concentrar el tiempo en un instante enunciable (“De la basura algo/ se integra siempre/ y amor así/ tiene que ser/ no gané el/ derecho a decir”⁷⁸⁴). Así, convencido de la vulgaridad sin redención del universo, de la debilidad de hacer de la cinética y la melodía una utopía, dibuja su espacio imposible, incómodo. Así dibuja, como un resto, como un bajorrelieve, una forma de persistencia.

Subsiste como un destello apenas de ternura por los perros, como un dejo de crueldad que juega y se lacera, como un miedo de no ser comprendido (en el fondo pide ser comprendido). Subsiste, sobre todo, como única certeza, el movimiento, la música y el ritmo del poema, que escribe, adentro de su agua, su pequeña historia bufonesca: el resto, lo que queda.

CONCLUSIONES

Si el *punctum* es aquello que atraviesa las pantallas y permite que lo real se abra paso, de todos modos lo real no es sino un hueco, agujero o hiancia, en la que se juega la cualidad de un sujeto que a la vez que mira, es mirado por los otros, incluso por las cosas⁷⁸⁵. En el nivel de lo imaginario, se reescribe como ser dicho por los otros, pero a nivel de la pulsión escópica hay un agujero: lo que el otro ve, desde su punto de mirada, no es lo que uno ve. Nadie sabe bien qué es lo que el otro ve de uno, la mirada es lo otro de uno. Al mismo tiempo, lo que se da a ver es un fantasma o un semblante, y tras el fantasma o el semblante lo que hay no es una verdad del sujeto sino el puro juego del espejo y de la mascarada. Por eso en el espacio intermedio de la pantalla tamiz de esos dos conos que se

⁷⁸⁴ Reches, Gabriel. (2001) *Strip*. Bahía Blanca: Vox. p. 51.

⁷⁸⁵ Lacan, Jacques. (1987) *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (1964).

atravesan enfrentados, el sujeto se dibuja como una sombra, tan real, tan irreal, como el objeto mismo, y lo que se mira y se da a ver, tras la apariencia de referencialidad de una sociedad y una realidad urbana ruinosas y poscapitalistas, es, (y es lo que da la medida de la distancia que se abre entre el objetivismo y la poesía de fines de los 90) un juego de prestidigitación en el que el poeta se sabe, más allá de toda ilusión, no perdido en la multitud, ni parte de ella, sino jugando su posibilidad de ser, de ser sujeto, sólo haciéndose cuerpo con una violencia: un golpe o una distancia cruel. Espacio entonces de una nueva poesía, nueva subjetividad y nuevo realismo, en que lo real emerge como *puncta*, y se muestra como siempre fue: intolerable. Convocado y rehuido al mismo tiempo, en los coqueteos entre el objetivismo y el consuelo lúdico del neobarroco, ambos funcionando como usinas detrás de estos poetas, no se trata de dar una nueva definición de lo real, ni de hacer una versión aggiornada de la tradición de la poesía realista, sino en todo caso, de explorar una nueva relación entre lo real y su fantasma por medio de una violencia que se ejerce sobre lo simbólico, donde en el juego entre la mirada y lo que se da a ver, entre la lectura literal que exigen algunos pasajes y la tensión que se establece con los marcos desde donde ese literal es nombrado, se pone en juego mucho más que la vieja oposición entre apariencia y realidad, entre simulacro y verdad⁷⁸⁶. Parecería que en el territorio de la nueva alienación lo único que subjetiva, lo único que realiza, es el acting: hacia ese gesto del acting, podría decirse, tienden los poemas, en un intento desesperado por escapar a lo

⁷⁸⁶ Ludmer reclamaba:

“Necesitamos instrumentos conceptuales preindividuales, postsubjetivos, y posestatales de la desdiferenciación que acompaña la brutal diferenciación del presente” (para poder descifrar el enigma de la isla urbana)” op. cit. p. 108. Estos poetas, ya ubicados en ese espacio preindividual, postsubjetivo y posestatal no parecen creer que la ciudad sea un enigma a descifrar, sino un territorio a conquistar en un sentido débil: un territorio a trabajar para volverlo habitable. Pero las categorías que suman lo preindividual a lo postsubjetivo y lo posestatal bien pueden darse desde una lectura del psicoanálisis, sobre todo en las relecturas más recientes de Jacques-Alain Miller.

virtual, meramente virtual⁷⁸⁷, tanto como a lo real de una ciudad que se ha vuelto completamente extraña para el poeta, ese dios suburbano y destituido⁷⁸⁸.

⁷⁸⁷ Dice Buck Morss: Es más probable que los niños de hoy se pierdan en un laberinto de imágenes mediáticas que en un laberinto de calles de ciudad. Los medios electrónicos proporcionan reproducciones masivas de imágenes, no de objetos. El diseño cuenta ahora más que nunca, suministrando a las mercancías una identidad nacional o corporativa que camufla las realidades dispersas y globales de la producción. Mientras las ciudades reales desaparecen, la imagen de la ciudad gana en atractivo mercantil. Como un eco de la demanda de una utopía social, como un espejismo de la existencia de un deseo colectivo, la imagen de la ciudad entra en el paisaje doméstico". p. 253.

⁷⁸⁸ La capital de Suroccidente es ahora una grande y hermosa ruina; entre pilares

de monumentos fachosoviéticos se pasean filigranas
humosas, turistas, periodistas, carteristas,
animales de una y tres patas. Los rapsodas ciegos
se recuestan en vergeles virtuales y chuponean cigarrillos.

Virtuales, es así, el viento tañe solo entre las hojas. ("La vida y el canto", *Música mala*, Alejandro Rubio).

2. JUEGOS A LA HORA DE LA SIESTA

I

Susana Reisz¹ se pregunta, reiteradamente, en un artículo que constituyó en su momento un acertado estado de la cuestión con respecto al estatuto de la poesía lírica, por qué misteriosa razón ni Platón ni Aristóteles dan cuenta en sus clasificaciones de textos como los de Safo, en especial “el de la celeberrima oda en la que una voz describe la suprema intensidad de sus vivencias eróticas a la vista de la doncella amada”². El texto no puede subsumirse bajo la categoría aristotélica de mimesis de acciones: no parece un texto mimético si se piensa en las acciones de los héroes trágicos, caracterizadas en el mundo griego por resaltar una contraposición entre la voluntad humana y sus decisiones éticas y los límites que imponen la voluntad de los dioses o de hombres poderosos.

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

¹ Reisz de Rivarola, Susana. “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios”. *Teoría y análisis del texto literario*, Bs. As., Hachette, 1989

² p. 86.

³ id. ant.

Esta cuestión la lleva a plantearse otra, también fundamental para la comprensión y delimitación del discurso lírico, cuestión que da título a su conocido artículo: “¿Quién habla en el poema?”.

Allí da cuenta de dos posturas contrapuestas: un biografismo ingenuo que considera que la palabra del poema es siempre la palabra directa del autor, y que conlleva una postura crítica que lee el texto como documento o testimonio de una vida, una interioridad, una personalidad, una psiquis, (en el extremo haría de todo texto lírico una variante del género testimonial) y otra, avisada desde los estudios narratológicos de que quien habla en el relato no es el propio autor sino un narrador ficticio creado por aquél, que supone en bloque que el texto del poema tampoco puede ser un enunciado directo del poeta sino que dependería de una instancia ficticia a la que podría denominarse “yo lírico” o “hablante lírico”, con lo cual la lírica entraría a formar parte de esa gran categoría de inciertos límites denominada con generoso criterio “ficción”.

Sin embargo, si un texto, para ser ficcional, debe emanar de un productor ficticio y/o dirigirse a un receptor ficticio y/o referirse a objetos y hechos ficticios, siendo ficticios todos aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él -y para otros individuos de su mismo ámbito cultural- en determinado momento histórico, el carácter representativo del texto es un requisito indispensable para que se instaure la ficción. Este requisito excluye entonces de la posibilidad de ficcionalidad todos aquellos textos “cuyos signos no parecen remitir a nada exterior a ellos mismos, textos ‘opacos’, ‘intransitivos’, en los que el lenguaje se reifica con una pérdida parcial o total de su capacidad comunicativa”⁴.

⁴ Reisz de Rivarola, Susana. “¿Quién habla en el poema?”. *Op. cit.* p. 203.

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

Solamente admite un hablante desgajado del poeta (“el poeta y su circunstancia” vital, biográfica, emocional) en el caso en que el poema construye inequívocamente una situación interna de enunciación a todas luces irreconciliable con la situación de escritura. Ejemplo (pueril en un doble sentido): Vallejo hablando como niño en un maravilloso poema de *Trilce*. Agrega: “César Vallejo no registra en el blanco de la página la directa expresión verbal de su vivencia sino el discurso verosímil -nunca dicho, o al menos, ni así ni ahora- de un Vallejo-niño sólo existente en el espacio intermedio entre la imaginación y la memoria”⁵. Concluye que, en este caso, “el que escribe no es el mismo que habla en el poema”.

⁵ id. ant. p. 209.

Pero en otros casos, numerosos además, no existe razón intra ni extra-textual que impida entender los enunciados como actos de habla del propio poeta, esto es, como manifestaciones directas de su real sentir en el instante de escribir el poema⁶. Decir que estos textos emanan de un yo lírico no es más que un modo metafórico de referirse a una situación por demás conocida: al hecho de que el poeta no emplea en ellos los recursos normales de la comunicación cotidiana sino un lenguaje que resulta de la aplicación de un código estético particular. Audacias metafóricas, saltos temáticos, conexiones lógicas imprevisibles -en suma, los rasgos propios del texto lírico- no son aquí señales de la existencia de una voz ficticia sino expresión estética no mediatizada de cierta visión del mundo: las marcas distintivas de un discurso no-pragmático y sin interlocutor definido pero que, a pesar de ello, forma parte del aquí y el ahora del poeta en situación de escribir.

¿Será entonces que, metáforas más, metáforas menos, el discurso poético es en la mayoría de los casos una subvariante de la confesión, el diario íntimo o la autobiografía? ¿Se trata, una vez más, de qué: la inspiración, la expresión directa de la emoción, el decir de un modo complicado lo que podría ser dicho en lenguaje llano, buena prosa de género menor?

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

⁶ Al menos desde Baudelaire (incluso antes) la poesía habla de otra cosa que no es el real sentir del poeta en el instante de escribir. Incluso, cualquier poema puede ser leído suspendiendo esta presuposición (que es sólo un modo posible de entrada al poema) sin menoscabo para el mismo, mientras que no es posible afirmar lo contrario. En el extremo podría pensarse que si los textos hablan del real sentir y pensar del escritor en el momento de escribir, todos deberían hablar de la escritura.

Bárbara Herrestein Smith⁷ desarrolla, en este sentido, un pensamiento más sutil y más riguroso desde el punto de vista de la lingüística que aporta soluciones importantes y nuevas perspectivas en relación con esta cuestión. Para ella los poemas no son enunciados naturales, ni sucesos históricos únicos. En realidad un poema no es un suceso en absoluto y no se puede decir que haya “ocurrido” alguna vez en el sentido normal del término. Al ser una estructura lingüística está regido por convenciones especiales, y es la comprensión de que estas convenciones están actuando lo que distingue al poema, como forma artística verbal del discurso natural. Así, toda la poesía, incluso la lírica, puede ser considerada discurso mimético o ficticio, porque lo que los poemas representan en el medio del lenguaje, es el lenguaje mismo, es el habla, la enunciación humana, el discurso. Lo que un poema representa distintiva y característicamente no son imágenes, ideas, sentimientos, personajes, escenas o mundos, sino discurso. La poesía, igual que el drama, representa acciones y sucesos, que son exclusivamente verbales, por lo tanto es la representación de un enunciado natural.

II

Philippe Lejeune⁷⁸⁹, quien ha analizado detalladamente el género autobiográfico y su relación con la poesía, ha establecido que se trata siempre en la lectura de pactos que se establecen entre el género estatuido y los lectores. Así, la autobiografía se presenta como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”.

⁷ Barbara Herrestein Smith, *On the margin of discourse*. Chicago: CH.U.P., 1977. Trad. en castellano Visor, 1993, 31-54.

⁷⁸⁹ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, du Seuil, 1975. p. 50.

c. Nombre propio y cuerpo-propio: marcan el entrelazamiento entre la asignación genérica y el nombre, y la adquisición del nombre propio como un estadio importante en la historia del individuo.

La lectura de un texto como texto autobiográfico estrictamente hablando, no depende de un juego de adivinanzas, sino todo lo contrario: responde a un pacto, el pacto autobiográfico, que es la afirmación en el texto de la identidad autor-narrador-personaje⁸, y que envía en última instancia al nombre del autor en la portada. Las formas del pacto pueden ser variadas, pero todas manifiestan la intención autoral de hacer honor a su firma.

El pacto novelesco, en cambio, podría definirse simétricamente por la práctica patente de la no-identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre) y la atestación de la ficción (a través de, por ejemplo, el subtítulo 'novela').

La identidad autobiográfica o autobiografiada no pasa de ser así, en la definición de Lejeune, un contrato de identidad, criterio útil en cuanto permite deslindar los textos, clasificarlos, pero que parece dejar de lado su aspecto más interesante, los puntos que hacen en el género autobiográfico de la identidad, la memoria y la narración, procesos puestos a la vista del lector, más que certezas, búsquedas de una hermenéutica existencial más que arribos a un punto de conclusión de lo narrativo.

Muchos teóricos y escritores han repetido la afirmación según la cual la novela es más verdadera (más profunda, más auténtica, tal vez también más reveladora) que la autobiografía. Sin embargo la novela es decretada como más verdadera sólo cuando se la considera como autobiografía. El lector es invitado a leer las novelas no sólo como

⁸ Y que lleva al lector a leer el texto bajo la categoría del documento, remitiéndolo a una función referencial y aun pacto de 'veracidad': lo que se dice será tomado por verdadero, teniendo en cuenta, por supuesto, la posibilidad de fallas humanas como el olvido, la desvirtuación del recuerdo, la construcción y reinterpretación de la historia por parte del autor desde el presente de la escritura, etc.

ficciones que remiten a algún tipo de verdad o enunciado general sobre la naturaleza humana sino también como fantasmas reveladores de la individualidad de su autor. Esta forma indirecta o desplazada del pacto autobiográfico es lo que Lejeune denomina el **pacto fantasmático**. Pacto que, por medio de una jugada doble del autor lega, al mismo tiempo que autobiografías u otros escritos de la literatura íntima, logrados o fragmentarios, la sugerencia o el imperativo de leer sus novelas o sus poemas en clave autobiográfica.

La relación que se abre desde la autobiografía hacia los textos no autobiográficos (Lejeune habla solamente de la novela, pero podemos pensarlo también en relación al poema⁹) despliegue como relieve, pliegue o revés, un espacio en el que se inscriben ambas categorías de textos sin reducirse a ninguna de las dos, espacio a ser creado y construido por el lector como espacio autobiográfico.

Si la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, pero los lectores le han tomado gusto a adivinar la presencia del autor (de su inconciente) incluso en las producciones que no tienen aire autobiográfico: esa es la manera en que los pactos fantasmáticos han creado nuevos hábitos de lectura.

Estos nuevos hábitos creados por el pacto fantasmático que desarrollan en torno a casi cualquier texto un generoso espacio autobiográfico, plantean nuevas preguntas teóricas, no siempre fáciles de responder: el pacto fantasmático, ¿no se habrá establecido

⁹ Cuando Philippe Lejeune se pregunta por esta relación ("Michel Leiris: autobiografía y poesía". En: *Le pacte autobiographique*. Paris, du Seuil, 1975) plantea dos cuestiones diferentes: en primer lugar presenta al poeta como aquél que tiene a su disposición todos los recursos del lenguaje, aquél que, en el marco del poema, puede utilizar formas de la autobiografía, como la primera persona, el relato retrospectivo y el pacto con el lector, y puede proponer una continuidad entre el "yo" lírico construido en el poema y una autobiografía, mientras que al autobiógrafo le resulta más difícil calcular el grado de poesía que puede tolerar el género autobiográfico sin desdibujarse. "Todo depende de los hábitos de lectura de una época". Por otra parte, es difícil imaginar el modo de narrar en el marco de una autobiografía la experiencia poética, los juegos del significante y el significado propios de la poesía. La poesía no puede transformarse en la regla de producción del texto autobiográfico, sólo puede operar dentro de él como un tema entre otros.

con la concepción romántica del sujeto?, ¿no se habrá fortalecido con la lectura psicoanalítica de los textos?, ¿qué peligro hay de volver a este pacto cuando se lee un texto en tanto texto escrito por un sujeto biológicamente (referencialmente) mujer?, ¿se restituye el pacto fantasmático con la recategorización de la noción de experiencia llevada adelante por las mujeres escritoras, o esa asunción del aquí y el ahora de la escritura no es, no quiere ser, no puede ser leído más que como afirmación de un saber y reconocimiento de un límite, como lugar de autoridad disminuido?

Si desde el Romanticismo, o más aún, desde la lectura “romantizada” de la poesía¹⁰, (lectura que persiste hasta nuestros días en el biografismo, en una vertiente desbordada de la psicología y el psicoanálisis que buscan en el texto las vivencias, la constitución psíquica de una personalidad), se impuso una interpretación sentimental que presupone que sólo es posible escribir la emoción desde la emoción, en un pathos no mediado ni siquiera por el lenguaje, por la cultura, por la cultura lingüística¹¹; si después de Baudelaire se leyó desde el lugar de las *correspondances* y después de Rimbaud vía Breton se leyó al poema como incoherencia, flash o shock, la pregunta fundamental, que se desprende de las argumentaciones teóricas antes consignadas, es: ¿cómo se puede leer nuestra poesía contemporánea (desde qué pactos de lectura)?

¹⁰ Todorov, Tzvetan. “En torno a la poesía”. En: *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Avila, 1991.

¹¹ Como lo advierte Mukarovsky, en “La personalidad del artista”, el rasgo fundamental de la concepción romántica es la relación de espontaneidad entre la obra y la personalidad. En esta relación, ésta se hace valer cada vez más en detrimento de aquélla. Es únicamente partiendo de este requisito de la espontaneidad que puede pensarse que examinando los procesos psíquicos individuales que dan lugar a la obra se analiza el arte mismo. Esta concepción, hipertrofiada, llega a su propia paradoja, porque si en la obra el artista expresa su singularidad, su ‘privatissimo psíquico’, ¿cómo pueden los lectores entrar en comunicación con ello? Ese ‘privatissimo’ del genio ¿no roza lo incommunicable, lo incomprensible para los lectores?

III

Afirma Ana María Porrúa, en su artículo “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, aparecido en *Punto de vista* número 72⁷⁹¹: “Algunas de las escritoras que comienzan a publicar poesía en los 90 parecen definir su imaginario como inversión del masculino. Si allí hay “negros”, “cabezas”, “dos bolivianos con ropas de bailanta” (Llach), en los poemas de Marina Mariasch (...) aparecen mujeres- casi siempre añiadas, envueltas (...) en vestidos y puntillas. Si allí se encuentran “Lugares calientes,/ hogares donde hubo cierto despojo” (Llach) o “Una pocilga posmo” (Rubio), acá aparecen “un planeta miniatura lleno de baby cactus que nosotras cuidaríamos” (Mariasch), la casa caparazón de caracol, interiores revestidos de broderie. En este caso la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño.”

No voy a extenderme aquí en una impugnación metodológica de su trabajo. Sólo señalaré que Porrúa, cuando cita los textos escritos por mujeres, recorta fragmentos inferiores incluso a la extensión del verso, de modo que se podría argumentar que se fuerza así a los sintagmas aislados a ilustrar una tesis que no es seguro que se ajustaría a los poemas completos, mientras que transcribe *in extenso* la poesía escrita por varones. Por otra parte, este tipo de lectura, que parece pasar por alto algunos de los postulados de las teorías literarias de corte formal o incluso de la hermenéutica tradicional, al olvidar el trabajo o

⁷⁹¹ Porrúa, Ana María. “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, *Punto de vista* número 72. Abril de 2002. Ya antes, en una ponencia presentada en el “I Congreso Internacional ‘Razones de la Crítica’”. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, había expuesto lo siguiente: “En los poemas de los jóvenes la mirada es la devolución de lo inmediato, de las superficies, no hay lugar para la indagación. Los “negros”, los “bolivianos”, las chicas aparecen bajo los disfraces de la moda y se han convertido en el verdadero paisaje del mercado. Un paisaje sin historia, por eso ellas están detenidas en un mundo infantil y ellos, los “cabezas”, están separados del peronismo; un paisaje en donde sólo cuentan las apariencias. Habrá que ver hasta cuándo esta objetividad que se mueve sobre superficies “brillantes” mantiene su carácter revulsivo, o al menos su poder de choque. Habrá que ver cuánto resiste el ojo antes de acostumbrarse”.

proceso de la significación o de la significancia propios del género poético⁷⁹², se restringe a sí misma a remitirse prevalentemente a lo que tradicionalmente se denominaba “contenido”, es decir, a lo explícitamente enunciado por el poema o por los poetas en los paratextos⁷⁹³. No puede, de este modo, en virtud de su encuadre teórico y metodológico, dar cuenta de efectos de sentido o de construcciones significantes más complejas o sutiles. Baste recordar, por ejemplo, los cuatro elementos que deslinda Jhonatan Culler⁷⁹⁴ como convenciones y/o expectativas, que engendran un “pacto de lectura” específico del género lírico:

1. una totalidad u coherencia que el poema garantiza como totalidad autónoma.
2. el hecho de que el poema reclama significación y atención a su construcción verbal. Una anécdota trivial adquiere significación generalizada y arriba a un *ethos* simbólico, o, un poema breve, oscuro e insignificante, se vuelve un ejemplo de la poesía oscura o trivial, proponiéndose como una metapoética en la medida en que los poemas se toman como declaraciones de poética en general.
3. la resistencia del poema contra su inteligibilidad. El proceso lírico fuerza a sus lectores a una situación de cooperación. Cuanto más extraña e incómoda es la lectura, más requiere atención especial y esfuerzo extra.
4. distancia e impersonalidad⁷⁹⁵.

⁷⁹² Basta mencionar a este respecto posturas tan diversas y sin embargo, en el punto de la necesidad de análisis formal, coincidentes, como las de Iuri Tinianov, Julia Kristeva y Paul Ricoeur. Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. México, Siglo XXI, 1975. Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris, du Seuil, 1974. Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. México, Siglo XXI, 1995.

⁷⁹³ Aunque Williams reinsindica, en su crítica al formalismo, la necesidad de rescatar “contenido” e “intención”, no invalida la estructura del verso como elemento significante. Williams, Raymond. *La política del modernismo*. Bs. As., Manantial, 1997.

⁷⁹⁴ Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*. Corneill, Ithaca, 1975, pp.161-188.

⁷⁹⁵ Pueden citarse también otras convenciones: la reflexividad: que entiende a la poesía como discurso que habla de sí mismo. La autorreflexividad del discurso lírico, su immanencia, su manera de hablar de sí mismo, es considerada su principal norma por muchos autores. Pozuelo-Yvancos reseña varias de estas posturas. Por ejemplo Riffaterre afirma que en poesía hay que hablar de “significancia”: La lectura poética presupone el

Así Porrúa, si elige dos variables para definir y/o clasificar la poesía de los 90, la de lo “monstruoso” (representado aquí por las referencias al menemismo, o una desacomodación enunciada entre el cuerpo propio y el género ajeno), y el *sermo plebeius*⁷⁹⁶ (un cierto coloquialismo o habla popular), quedan fuera poéticas importantes y citadas por la misma Porrúa, al mismo tiempo que, en la que califica de “habla añeja” refiriéndose a Marina Mariasch y Roberta Iannamico, es posible leer tanto el *sermo plebeius* como la monstruosidad.

Ante una operación crítica con estas características, resulta relevante una reconsideración de los términos teóricos que se emplean para acercarse a las obras literarias.

Por eso vale la pena preguntarse: ¿cómo se delimita “el lugar” desde el que habla la poesía? ¿es el lugar de un “yo poético” equiparable al autor/a? ¿de un personaje ficticio? ¿de la lengua misma?

Pozuelo-Yvancos⁷⁹⁷ afirma que la poesía lírica es una especificidad sancionada culturalmente, que constituye un horizonte normativo, y como ello corresponde a una posicionalidad irremplazable de autor y lector, intrínsecas a los actos de leer y escribir poesía con sus actitudes y actividades específicas.

nivel heurístico de la significación mimética para llegar a la lectura hermenéutica o retroactiva de la significancia del texto como un todo. En tanto para María Corti la poesía es una afirmación metasemiótica: revela la realidad material de su organización. La operación de significancia es su significado principal. Stierle propone la poesía como un antidiscurso, que trabaja para abolir los esquemas temporales y la linealidad discursiva al multiplicar los contextos por medio de la metáfora y el salto temático. La poesía lírica discursiviza el texto, que se vuelve así un elemento del discurso. En tanto para Gérard Genette el estado poético se parece al del sueño, es su propia afirmación de écart, de negación, recuerdo, ilusión, o captura del lado oscuro de las cosas, donde lenguaje y experiencia son la misma cosa, no reflejo de otra.

⁷⁹⁶ Categoría de lectura que propone Arturo Carrera en el “Prólogo” a la antología *Monstruos*. Bs. As., FCE/ICI, 2001.

⁷⁹⁷ José M. Pozuelo Yvancos, “The Pragmatics of Lyric Poetry” en S. López, J. Talens y D. Villanueva, *Critical Practices in Post-Franco Spain*. Minnesota, 1994, pp.90-105.

También habría que preguntarse en qué medida la identidad pragmática de la poesía lírica depende de la poética normativa, y en qué medida se ha construido diacrónicamente a lo largo de la evolución histórica en horizontes variables de expectativa que cada cultura literaria ha seleccionado por sí misma.

Porque para leer la poesía contemporánea, para apreciar sus juegos de lenguaje, es necesario situarse a otro nivel, un nivel que ha sido ya analizado y presentado en toda su complejidad en las recientes teorías sobre la lírica y los sujetos líricos, especialmente desde sus formulaciones pragmáticas que permiten percibir y analizar la enorme variedad de “juegos de lenguaje” que el enunciado poético actualiza, extrema, pone en juego..

IV

Hay dos elementos, igualmente importantes y potentes, en las poéticas de Mariasch y Iannamico, que corroen, en los poemas, estas falsas dicotomías planteadas por la crítica⁷⁹⁸: la ternura y el humor⁷⁹⁹. Esa, podríamos decir, es su marca en el orillo, su toda posibilidad: descubrir que se puede ser tierno y paródico al mismo tiempo, tierno y levemente irónico o autoirónico⁸⁰⁰.

Porque en estas poetas no hay sentimentalismo, es decir una efusión de sentimientos que emanarían de un “yo” poético expresándose a sí mismo. Lo que hay son más que nada

⁷⁹⁸ En este sentido los artículos críticos de Porrúa siguen estrictamente la lectura inaugurada por Daniel Helder y Martín Prieto en “Boceto n°2 para un ... de la poesía argentina actual”. Punto de vista n°60, abril de 1998.

⁷⁹⁹ Arturo Carrera, lector sutil, anota la importancia del humor en el prólogo a *Monstruos*, categoría que Porrúa pasa por alto.

⁸⁰⁰ Para una consideración crítica del concepto de parodia: Pauls, Alan. “Tres aproximaciones al concepto de parodia”. En: Revista *Lecturas críticas*. Año 1, n° 1, diciembre de 1980. Para la relación entre parodia, ironía, y ternura: Moser, Walter. “La parodie: moderne, posmoderne”. Ed. por Université de Montréal. 1992. Define la parodia posmoderne del siguiente modo: “La nature ludique du travail parodique ne s’oppose plus au terme sérieux qui est désormais intégré dans l’ethos neutre qui peut désormais impliquer à la fois l’hommage à un modèle parodié et son ironisation ».

pensamientos fragmentarios y sensaciones también fragmentarias mezcladas que, como relámpagos, iluminan, por fracciones de segundo, una escena, y de algún modo la detienen, la congelan como una foto instantánea, para entregarla a la memoria, a la reflexión, a la sensación nuevamente, a la poesía. Exactamente al modo en que Léger, casi como un visionario, describió en 1924 lo que sería la técnica fundamental del pop art: “Aislar el objeto, o los fragmentos de objeto, y presentarlos en la pantalla en *close-ups* lo más ampliados posible. La ampliación enorme de un objeto o sus fragmentos les confiere una personalidad que antes no tenían y, de esta forma, pueden llegar a ser vehículos de un lirismo y de una fuerza plástica enteramente nuevos”⁸⁰¹.

El abanico de atracciones que despliega Marina Mariasch en *coming attractions*⁸⁰² abarca un espectro amplio de posibilidades que va desde un erotismo dulce, un viaje por un mundo de golosinas, un sueño, hasta lo siniestro. Ya en el primer poema el techo de la casa vuela, imagen que remite, indudablemente, no sólo a la voladura de la casa con que se inicia *El maravilloso Mago de Oz*⁸⁰³, ese momento inaugural que concita travesía y aventura por un país extraño cuyas costumbres y personajes se desconocen, y que por eso mismo es peligroso, sino también la aventura de la escritura a través de una cita famosa de Alejandra Pizarnik: “cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”. Esta afirmación, que puede adjudicarse al “sujeto lírico”, es pasible de ser adjudicada también como “proyecto creador”⁸⁰⁴, es decir que se puede adjudicar al autor como intencionalidad estética, pero por procedimientos diferentes, más globales, para los cuales es necesario considerar el poema, en tanto totalidad, e incluso el poemario como

⁸⁰¹ Lippard, Lucy. *El pop art*. Barcelona, Destino, 1993.

⁸⁰² Mariasch, Marina. *coming attractions*. Bs. As., Siesta, 1997.

⁸⁰³ L. Frank Baum. *El maravilloso mago de Oz*. Bs. As., El Ateneo, 2000.

⁸⁰⁴ Entendiendo este concepto tal como lo ha definido Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.

totalidad, como un acto de habla determinado en relación con un enunciador ya no “en el texto” sino “del texto”⁸⁰⁵.

Por eso es necesario considerar la ficcionalidad del “yo poético”, con toda su complejidad, para percatarse de que se trata de personajes en todo caso añiados y de una infantilización de la voz propia del poeta y de su figura social. Son personajes los que recorren el paisaje, a la vez extraño y doméstico, de lo cotidiano, sus imágenes (a través de los mass-media en ocasiones) y sus decires. Y su travesía es, en el sentido más estricto, la del siniestro de que habla Freud, lo cotidiano vuelto extraño. Uno de los primeros elementos que sufren este giro hacia lo siniestro es, indudablemente, el “yo”, que oscila entre un tono pretendidamente confesional y la asunción de un discurso que puede ser atribuido a un personaje que es casi un tipo: una chica moderna de Palermo, Belgrano o Barrio Norte en los años '90 (un tipo que César Aira tomará para mimarlo y exagerarlo hasta el disparate en una de sus novelas, *Yo era una chica moderna*⁸⁰⁶).

El estatuto de ficcionalidad de este sujeto es un punto central a la hora de evaluar los efectos estéticos y el posicionamiento del proyecto creador en el campo literario argentino de los poetas de los 90, sobre todo porque juega, por medio de figuras complejas como la ironía y la parodia, figuras de dos tiempos y doble lectura, en un borde peligroso en el que por momentos personaje y figura autoral se superponen, para separarse después

⁸⁰⁵ Esta diferenciación, que es crucial, es apuntada por Scarano en su texto en los siguientes términos: “La voz en la escritura”: este sujeto “se constituye como ‘un sistema dinámico de unidades culturales que se configuran semióticamente. En el interior del texto el sujeto se hace cultura (adviene en la forma de un yo) porque sólo así puede incorporarse a la semiosis’ (Cuesta Abad). El sujeto ya no es abordado pues como el dador del sentido esencialista del discurso, sino producto del mismo en su heterogénea variedad”, p. 13; “La voz de la escritura”: “Entenderemos aquí por sujeto textual a aquel yo que emerge de la escritura y hace ‘ese doble movimiento de constituir el lenguaje que lo constituye’ (Pezzoni). En este sentido hablaremos de procesos de ficcionalización del sujeto, en tanto que el yo asume actitudes determinadas para representarse en el lenguaje”. p. 13-14; “La escritura de la voz”: Proponemos una hermenéutica del sujeto basada en un ‘acuerdo pragmático’ entre productor y receptor, espacio en el cual se debate la consistencia de este autor y su proyecto textual, su intencionalidad cristalizada en escritura”. p. 17. En: *La voz diseminada*. Bs. As., Biblos, 1994.

⁸⁰⁶ Aira, César. *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires, Interzona, 2004.

con un guiño, y para decodificar las cuales es importante poseer información contextual, tal como lo expusiera Booth. Para poder afirmar la no coincidencia entre la postura del autor y la defendida por el personaje por él/ella creado, y percatarse de la ironía o la ternura, esas distancias sutiles y cambiantes entre uno y otro, se vuelve crucial conocer las posiciones de los autores expresadas en entrevistas, mesas de debate, paratextos, intervenciones públicas de distinto tipo, filiaciones teórico-poéticas, etc, en la medida en que, como lo hace notar Laura Scarano⁸⁰⁷, “la voz del autor emerge no como mera ‘ilusión referencial’ ni mucho menos como reflejo genético de una biografía empírica, sino en forma de mediaciones lingüísticas y culturales, cristalizaciones de una ideología literaria y de un proyecto creador articulado verbalmente”.

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

Así Mariasch reúne en el poema “en una fiesta” dos estereotipos en una misma actitud: “te esperaba toda la noche en una fiesta/ atada al teléfono/ dándole besos a todos los chicos que no eran vos”⁸⁰⁸. Actitud pasiva de la que espera, pero sin resignación, y pequeña venganza agridulce de la que traiciona, pero sin dejar de esperar, estas dos actitudes se vuelven sobre el yo y no hacen más que dañarlo: por esa vuelta declara su impotencia ante el abandono, el olvido, la ausencia del otro, al mismo tiempo que se ríe de sí misma. El daño se inscribe sobre el cuerpo por medio de una hiperbolización “Yo te esperaba en la fiesta/ y me arreglaba para vos:/ me afeitaba los dientes,/ me agujereaba la

⁸⁰⁷ Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina, 2000. p. 35.

⁸⁰⁸ Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta. p. 33.

piel con cigarrillos/ yo sangraba”⁸⁰⁹, donde se reúnen el absurdo, la referencia a la tortura, la remisión a un tópico de la escritura de las mujeres. Esta combinación de elementos que no constituyen una suma sino una yuxtaposición irreductible, está cargada de humor, negro, esa forma refinada del humor: el sujeto juega juegos peligrosos, juegos y posiciones que no domina, pero que, por sus contradicciones mismas, la mantienen siempre viva (“y yo aquí, despierta”⁸¹⁰).

Porque este juego no deja de poner en escena todo el tiempo, y es parte constitutiva ineludible de todo el proceso semiótico, un *dictum* de la cultura: lo que hay es, pleno y plano a la vez, la exposición de una suerte de inconsciente lingüístico, de un “yo” compuesto por estos rumores, fragmentos desordenados de cultura en el más amplio sentido, alta cultura y cultura de masas, como si dijera: “de esto estamos hechos”. Un conocido crítico del pop art (Swenson⁸¹¹) explicó las operaciones de esa estética del siguiente modo: “Buena parte de lo que es bueno y valioso en nuestras vidas es público, y lo compartimos con la comunidad. Éste es el más común de los lugares, la más común de las respuestas prefabricadas, y con ello tendremos que enfrentarnos si queremos llegar a comprender algo de las nuevas posibilidades que nos brinda este nuevo mundo valiente y que no ha perdido por completo la esperanza”.

La idea de “sujeto” entonces se des-subjetiviza, o se vuelve impersonal y distante, en la medida en que “la poesía contemporánea pone en escena este desplazamiento dialógico, la fuga hacia los márgenes de voces dispersas que volatilizan aquel sujeto unívoco y centrado de la tradición lírica moderna, acentuando sus máscaras e imposturas,

⁸⁰⁹ Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta. p. 23.

⁸¹⁰ Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta. p. 30.

⁸¹¹ Citado en: Ragué Arias, M. José. (1973) *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores.

sus silencios y fragmentaciones”⁸¹² y requiriendo y creando así, al mismo tiempo, nuevos pactos de lectura.

También se juega el juego de la incoherencia o la autocontradicción (otra atribución característica que se les suele hacer a las mujeres), como cuando dice: “Sentadas, las rodillas abrazadas, queremos correr”⁸¹³. O la aparente incongruencia de las imágenes y conceptos que se hilvanan en “Marte ataca”, que deshace toda teoría de pretendida significación del poema, cuando al final del poema dispara, sin piedad: “igual que al verse/ en el espejito de una polvera/ que nada es mejor de lejos/ pero tampoco de cerca.”⁸¹⁴, o el uso, siempre zumbón, paródico, de la rima, o la división entre palabra y conciencia, entre personaje y persona, entre cliché y realidad, en “Malcolm y yo” (“me hace decir lo que quiere/ aunque yo declaro a la prensa/ ‘sé muy bien lo que hago”⁸¹⁵). Por eso, en virtud de este juego que revela un alto nivel de autoconciencia, de los personajes y de la autora, subrayado por el juego intertextual con poéticas como la de Pizarnik, que hacen del sufrimiento un núcleo fundamental de su poética, “añiada” aquí, en el contexto de la poética de Mariasch, sólo puede ser sinónimo de “lastimada”⁸¹⁶.

A este respecto resulta de fundamental importancia operar con la distinción propuesta por Scarano, según la cual es necesario separar la voz de la enunciación de la voz en la enunciación para analizar de qué modo funcionan figuras como la ironía y, la lítote, la perífrasis, la hipérbole, la parodia, en cada uno de los niveles. Dado que Ducrot y Todorov⁸¹⁷ definen escuetamente a la ironía como “empleo de una palabra con el sentido de

⁸¹² Scarano, Laura. “En torno al yo’: el estatuto semiológico del sujeto en el discurso poético”. En: *Escritura*, año XVIII, Nos. 35-36. Caracas, enero-diciembre de 1993. p. 177.

⁸¹³ Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta. p. 30.

⁸¹⁴ Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta. p. 27.

⁸¹⁵ Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta. p. 25.

⁸¹⁶ “Lastimada, añiada, a ella tampoco le importaba nada”. “tres días sin Plurabelle”. p. 40.

⁸¹⁷ Ducrot y Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 1989.

su antónimo”, habría que ver quién “emplea” la palabra: si el personaje, si la autora, si ambos. Cuestión que se ve complicada en el caso de una figura como la ironía debido a al menos dos razones: que es una figura que abarca extensiones muchas veces superiores a la frase (los teóricos de la *Rétorique Générale* ubican a la ironía en el nivel de los metalogismos, es decir que son figuras que afectan el sentido a nivel de la frase y de elementos mayores que la frase), y que es una figura que por lo general se evidencia a nivel de la *elocutio*, es decir que sus marcas son más visibles en la comunicación oral presencial.

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

La señal general de la ironía⁸¹⁸ es entonces el contexto. Como la ironía (en cuanto *contrarium* de la parcialidad) está expuesta especialmente al malentendido parcialmente relevante (de la *obscuritas* con dirección imprecisa) la señal del contexto se refuerza de buen grado mediante las señales de la *pronuntiatio*.

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

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

⁸¹⁸ Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975.

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

Wayne Booth⁸¹⁹ resume de este modo las complejidades de una figura tal: en primera instancia reconoce cuatro pasos en la reconstrucción de la ironía estable: 1. al lector se le exige que rechace el significado literal; 2. se ensayan interpretaciones alternativas; 3. debe tomarse una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor; 4. después de 3 se puede elegir un significado o conjunto de significados de los cuales se puede estar seguro (estos significados se hallarán necesariamente de acuerdo con las creencias sobreentendidas que el lector ha decidido atribuir al autor).

Por ello afirma que descubrir una intención irónica en una obra considerada en su totalidad depende de una decisión: la de que es imposible que el autor haya querido decir tal o cual cosa. Tanto si pensamos que este paso nos lleva fuera de la obra como si no, abre el camino a debates sobre quién tiene la imagen correcta del autor y de otros rasgos relevantes del contexto.

Es posible utilizar aquí una distinción tomada de la hermenéutica entre significado y significación. Se puede tener un conocimiento más o menos firme sobre los primeros, pero hay que relegar para el nivel de la significación todas las interpretaciones indefinidamente ampliables que una obra puede recibir.

Por otra parte las reconstrucciones de la ironía no pueden reducirse a gramática o a semántica o a lingüística, porque “al leer la ironía leemos la vida misma”. Leemos personajes y valores, convicciones. Por eso es un camino de acceso para la interpretación.

⁸¹⁹ Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986.

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

En última instancia el que una obra sea o no irónica depende de las intenciones que constituyen el acto creativo. Y el que sean considerados o no como irónicos depende de que el lector siga las pistas que llevan verdaderamente a esas intenciones.

Si se tiene en cuenta estos desarrollos teóricos, no se puede dejar de notar que en Mariasch la voz, de vuelta de Oz, del País de las Maravillas y del territorio de la infancia, se reparte, tanto a nivel del sujeto textual como de la autora del libro (autora que sabemos conocedora tanto de poéticas consideradas como modelos de lo que se ha dado en llamar “escritura de mujeres” como de los postulados feministas⁸²⁰), pero también por el juego intertextual que se establece entre su primer libro y el segundo y por el *Ars poetica* que publicó en la antología *Monstruos*), entre la defensiva y la espera: no hay que olvidar que

⁸²⁰ Marina Mariasch asistió por cuatro años al Taller de Poesía dictado por Delfina Muschietti, donde leyó a Pizarnik, Marosa de Giorgo, Ana Cristina César, Sylvia Plath, entre otros. También tradujo poemas de Sylvia Plath y de Patty Smith.

Dorothy emigra con su casa desde el desierto a una región más hermosa, y es al desierto adonde vuelve, después de haber perdido definitivamente sus zapatitos de plata. Desde ese desierto se escribe. Y si el sujeto se refugia o parece refugiarse por momentos en la infancia es una infancia que no guarece porque sabe perfectamente bien lo que le espera. En este sentido resalta la escena presentada en “dinner”: una chica que pasea y espía los interiores de las casas. Los hombres, con bebés de las manos, le dicen piropos. Pero es la frase: “aunque yo espíe sus quizás casas”, es esa precisa ubicación del “quizás” entre el posesivo y el sustantivo por antonomasia de lo doméstico, “casa”, lo que desarma toda la situación y obliga a releer (el poema, la cultura, lo que la cultura estereotipa de las mujeres). Lo que se pone en duda es la domesticidad misma, es la imagen de felicidad familiar de los comerciales de galletitas, a partir de una alteración de la sintaxis que remeda algún tipo de habla impropia. Esa palabra desmiente toda inocencia posible. Esa palabra es la bisagra misma del doblez. esa palabra duele como duele la ironía, porque “ninguna verdad, ninguna pasión, ningún compromiso político, ningún juicio moral puede resistir el examen irónico”, que puede llegar incluso, en el caso de la llamada ‘ironía infinita’ a la “incondicional afirmación cósmica de que el universo es absurdo”⁸²¹.

Como dice en *XXX*⁸²², un libro que contiene en sus versos su propia reflexión poética, “‘doméstico’ no significa aquí/ tenedores y cuchillos” (“VO5”), sólo lo aparenta para sorprendernos más y mejor. Por eso, escribe desde la desprotección y la soledad, cuando las palabras no guarecen, para demostrarnos que no guarece la palabra ‘mujer’, la palabra ‘niña’, la palabra ‘casa’, la palabra ‘doméstico’, la palabra ‘amor’. Y por eso lo minúsculo: parece ser que cuanto más pequeño, más siniestro. ¿o no es acaso más perverso

⁸²¹ Booth, W. op. cit., p. 315.

⁸²² Mariasch, Marina. *XXX*. Bs. As., Siesta, 2001.

el baby cactus, que por su tamaño reducido incita a tocarlo, a cuidarlo, y cuyas espinas no lastiman menos por eso?

El mundo caramelo es un mundo cruel, perverso, y es un mundo fuertemente sensual y sexualizado. También en relación con el tema del amor entre mujeres la escritura de Marina Mariasch hace equilibrio en zapatillitas de punta: es decir: no se inclina ni por una reivindicación ni por un rechazo militantes homo u heterosexuales. Otra vez: juega en los bordes. Y es ese merodeo en los bordes lo que la hace más revulsiva. Por eso es posible ver más que la banalidad de un mundo conquistado por las mercancías, e incluso más que el *insight* repentino que dice que “el ser no está más allá de las cosas, sino que sólo se hace tangible en ellas”(Helder-Prieto)⁸²³, en esos “dedos que sólo las chicas saben meter aplastando Bubaloos”(“tren”).

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

⁸²³ Daniel García Helder y Martín Prieto en “Boceto n*2 para un... de la poesía argentina actual”. Punto de vista n*60, abril de 1998.

sus marcas de género y de generación, desde ahí sorprende, desde ahí amenaza la superficie de la banalidad.

Lo que salta a la vista en esta escritura, lo que la relaciona con otros poetas de su generación y engloba las diferencias (también las genéricas) entre ellos, son las huellas que la violencia ha dejado en la constitución de una conciencia de hijo o heredero en las pequeñas escenas familiares en que tantos de ellos escriben la historia (social, política y familiar al mismo tiempo) pequeño-burguesa, y ven en filigrana, lo que de político hay en la vida privada: la impugnación de la imagen del padre, o el dolor ante su visión, como conciencia de un fracaso histórico y político de una generación⁸²⁴. La herencia es la de la desazón. La experiencia, la infancia en la dictadura, la de una vida puertas adentro (ahí está la exterioridad del interior, como señalaron las feministas cuando afirmaron que lo privado es político).

V

*Mamushkas*⁸²⁵, de Roberta Iannamico, es un texto que hace de lo pequeño un elemento fundante de su estética y concita desde el inicio una red de sentidos y valoraciones asociados a él: lo pequeño y la infancia, lo pequeño y el cuerpo, lo pequeño y la identidad, lo pequeño y lo decorativo, lo pequeño y lo “femenino”. El texto está construido con la estructura al mismo tiempo repetitiva y expansiva de los caracoles o de las mamushkas, esas muñecas rusas que en realidad se llaman *mamtriushkas* pero cuyo nombre Iannamico transforma o traduce para dirigirnos más directamente a la significación de lo materno. De esa imagen-objeto que le da título extrae una cantidad de variantes que,

⁸²⁴ Especialmente “La heredad”. En XXX.

⁸²⁵ Iannamico, Roberta. *Mamushkas*. Bahía Blanca, Vox, 2000.

como ejercicios de una imaginación progresiva, hacen que la mamushka se vuelva la escritura misma.

En primer lugar nos interna en lo que Luce Irigaray⁸²⁶ llamó el continente negro del continente negro: eso que sucede allí, entre lo uno, lo doble y lo múltiple, entre el sujeto y el objeto, entre lo mismo y lo otro, entre la noche y la luz, en el útero materno. Remite entonces desde el inicio al misterio primero: el de la creación. Y el misterio es doble: replegarse y reconstruir ese paisaje anterior a la infancia misma, anterior por supuesto al símbolo, pero no anterior a la experiencia, a una constitución de la memoria del cuerpo, conduce al misterio de haber estado allí. La comunión plena con otro ser es ese paisaje imposible, la causa de la angustia, de la melancolía, incluso de la locura, la imagen del Edén: “Una mamushka contiene en su vientre/ la totalidad de las mamushkas/ porque no hay mamushka que no tenga/ una mamushka adentro// Madre hay una sola”⁸²⁷.

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

⁸²⁶ Irigaray, Luce. *Le corps à corps avec la mère*. Montréal, Pleine lune, 1981.

⁸²⁷ Iannamico, Roberta. (2000) *Mamushkas*. Bahía Blanca: Vox. p. 7.

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

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

No es inocente la mirada, y por esa grieta se cuela lo siniestro, al modo en que es siniestro, y siempre lo olvidamos, el mundo infantil verdadero, el no edulcorado por la mirada nostálgica; un mundo con lobos, malas madres o madrastras, envidias, trampas,

viejos caníbales, que acechan a cada paso, a la vuelta del placer. Así también, del mundo ordenado y dulce de las mamushkas, se desprende ese doblez.

“El baldío es abierto como un mar/ lo cruzamos yo y mi amigo/ el burro por delante/ pinchan los yuyos en las patas sin medias...por el campito de la muerte baldía/ el caballo y el abuelo corren por el mar abierto/ por el campito de la muerte baldía/ se pinchan las patas./ Justo cuando estaba por la mitad/ tuve que volver para tomar la leche/ no sé que hay en el fondo del baldío/ nunca llegué hasta la tormenta.”, dice un poema que publicó en la plaquette *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*⁸²⁸ y, como Marina Mariasch inventa una voz pequeña que se agranda como en un truco de magia.

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

VI

Es también ternura y humor lo que deslumbra con sus brillos en los versos de Ana Wajszczuk. El viaje es por el trópico, un trópico-trip, un love-trip, convertido en irónico desliz, díscolo deslizarse por muchos de los estereotipos de “lo femenino”: la exuberancia

⁸²⁸ Iannamico, Roberta. *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado*. Bahía Blanca, Vox, 1997.

vegetal, la insatisfacción del deseo, la atención a lo diminuto, los diminutivos y el detalle precioso, la delicadeza casi modernista en la elección de los materiales que se nombran, la elección de *Alicia en el país* como libro de cabecera. En el transcurso de los poemas, por la fuerza, sutil pero ineludible, de la ironía y la autoironía, estos estereotipos se deshacen al mismo tiempo que se festejan. Entonces Alicia se vuelve una maniática, o una porno-star, la voz poética, escandalosa y excesiva, los deseos hiperbólicos, y “las chicas que escribimos” y “creamos el mundo/ desde nuestros versitos⁸²⁹”, esas chicas a las que “alguna vez nos llamaron al festín, al convite”, y que parecíamos quedarnos penélopes para siempre tejiendo en el umbral, nos volvemos powerpuff girls, estrellas super-porno-star.....

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

El presente entonces, que elude pacientemente la anécdota porque quiere eludir toda memoria y toda historia, por ajena, que cultiva su pequeño futuro esperanzado (esperan

⁸²⁹ Wajszczuk, Ana. (1999) *trópico trip*. Buenos Aires: Deldiego. Sin numeración de páginas.

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

VII

Bárbara Belloc, desde el más desafiante *Bla*, que se podría abarcar en esta misma lectura, pasa, en una vena más decididamente lírica, que la entronca con el poema sáfico, a soñar con un reino que fuera un jardín⁸³⁰, un jardín de flores ambiciosas⁸³¹. Pero cuál es esta ambición de las flores: ambición de un mundo doble pero sin dobleces, ambición de un mundo de iguales, de un amor de iguales, sin jerarquías, sin poder, o con átomos de jerarquías y poderes cambiables y cambiantes: la oveja negra, la oveja blanca, protectoras y sumisas y algo siniestras también, como personajes de cuentos infantiles, donde hay princesas y mendigas, donde hay voces y luces y animales y plantas que hablan. Lo que se escribe entonces son laudes a la música del agua⁸³², esa materia casi impropia por ser de difícil definición, por ser primigenia y última, por ser mutante entre todos los estados (sólido, líquido, vaporoso, luminiscente en arco-iris, etc.), música del agua que es, como la

⁸³⁰ La imagen del jardín es recurrente en la poesía escrita por mujeres.

⁸³¹ Belloc, Bárbara. (1997) *ambición de las flores*. Buenos Aires: tsé=tsé.

⁸³² Belloc, Bárbara. (1999) *ira*. Buenos Aires: Nusud.

música de las esferas, música encontrada, construida en el diálogo mínimo, cuerpo a cuerpo de los cuerpos, de las voces.

Por eso las imágenes se superponen e intercambian como si fueran figuritas, y como las figuritas, cuando falta la contraparte de la amada, se vuelven del revés, y la luna niega su luz, y los peces nadan contra la corriente. Como si no dijera nada, como si sólo contara un cuento, casi infantil, inocente y cruel, en prosas cuidadísimas, delicadas, donde cada palabra ha sido pensada, pesada, en su materialidad y abstracción, como pesan oro o cuentan perlas las mujeres maravillosa, artificialmente iluminadas del maestro Vermeer, Belloc escribe, en *ambición de las flores*, poemas de amor, que son también, como corresponde, poemas eróticos. Explora y explota, impúdica, la vieja metáfora formal según la cual el sexo femenino es una flor, flor que se abre al sueño vegetal de las plantas carnívoras, porque esa (falsa) ingenuidad, cruel como toda ingenuidad (auténtica), no nos deja olvidar, voraz, que existen también plantas carnívoras, que aquí consumen, o desean consumir, adictivamente, amor, amores, humores de la amada, al mismo tiempo que rechaza las figuras grandilocuentes de la retórica amorosa en la construcción de un tono menor que explora los modos de la literatura infantil pero también los cánticos del *Cantar de los cantares*, también cierta imaginería popular. Por eso puede decir: “me levanté, como una muerta, de las cenizas, no como el fénix, sino apenas”⁸³³

Nada es trágico entonces, ni la propia muerte, cuando puede ser dicho y vuelto imagen, cuando el sujeto se adelgaza hasta ser una nada en la nada sin ruidos ni colores, porque en esa monotonía reina la posibilidad de ser cualquiera. Por eso también habla con dulzura y una incierta ironía, casi incidental se diría. “sobre mi piel veo brotar flores y soy

⁸³³ p. 42.

paisaje, oveja blanca y oveja negra, prado donde pastar”⁸³⁴. Desde ahí, consciente de ese néctar peligroso de algunas plantas que atrae a las fieras, a todo lo diferente, en su hálito, seduce, toda néctar y piel y pétalos la fantasía, esa fantasía que retoma elementos de los cuentos infantiles, pero los erotiza, profundamente, en un contexto en el que el erotismo es una forma de comunicación con el mundo, los textos, las personas, pero sobre todo una forma de circulación de los significantes entre la imaginación, el intelecto y la sensibilidad, entre inconsciente y conciencia, entre cuerpo, espíritu y corazón.

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

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

explicar con palabras de este mundo

que partió de mí un barco llevándome (“13”, *Arbol de Diana*)

Belloc contesta

“igual: espero en el muelle que un barco me busque. Sueño que me voy, para siempre, de todo”. (*ambición de las flores*)⁸³⁵

⁸³⁴ p. 44.

⁸³⁵ p. 45.

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

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

Como el amor, como la lírica, denotados constantemente por la apelación a la segunda persona, instauran estos modos, estas posibilidades: allí, los coloquialismos, resaltados por un contexto que los extraña, relucen más tiernos todavía, como “-te va a gustar-”⁸³⁶ entre guiones, que resume todo el gesto amoroso. Así como, amorosamente, el sabor de su escritura se descubre como el del azúcar después de tener un rato el terrón bajo la lengua.

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

⁸³⁶ p. 48.

que están hablando al mismo tiempo del amor, de sus matices, sin nombrarlo nunca. Así puede elevar esta oración, sutil y apasionada al mismo tiempo:

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

*(ambición de las flores)*⁸³⁷

Así decantada la ingenuidad en levedad, la retórica amorosa vuelta escena, postal preciosista y exacta, donde el acto amoroso reposa más en un efecto perlocucionario que denotativo, se vuelve casi una acción, una caricia el poema. Entonces el verso como sombra, o leve vapor, o néctar, promesa y ofrenda, como el cuerpo se da, se entrega amoroso no para ser poseído: para ser recorrido. Para que el dolor pase sobre el río como una balsa vacía⁸³⁸, se encarna en otro, o en otras palabras, para desconocerse a sí mismo, para alcanzar un destino de aire o de flor. Así la nuez se transforma en, o es, un ojo que duerme con su secreto, y por eso “soy del tamaño de lo que veo”⁸³⁹ y lo que se pide bajo la advocación es una lluvia de bienes, pero no para sí, sino para aquello que se ama. “Para que no caiga en pena mi alma”⁸⁴⁰ redobla la apuesta como la ira redobla los tambores. Porque el amor es como una planta de raíz muy hundida en la tierra, macro o microscópica lo invoca en todas las formas, yuxtaponiendo, hipérbolica en el afán amante de abarcarlo todo, de ser

⁸³⁷ p. 49.

⁸³⁸ Belloc, Bárbara. (1999) *ira*. Buenos Aires: Nusud. Sin numeración de páginas.

⁸³⁹ s/n.

⁸⁴⁰ s/n.

el mundo para la otra, sustantivos como quien apila o acomoda objetos preciosos en una mesa de luz o un dresoir: “untuosa y moteada, mi flor es la flor del pecado, estrella de mar, láser, mantis, fósil, rocalla”⁸⁴¹.

No hay tensión ni distorsión sino fluir, movimientos de río, como ese río que se canta en *ira*, metamorfosis, discurrir, pasajes de un enunciado a otro, de un reino a otro, de una intensidad a otra. Imagen del río: transcurso, reflejo como ilusión, también refresco, también ofrenda. Porque “es inútil aferrarse/ el mundo no te pertenece// pero recibís en tu lecho las flores/ con el candor de una niña, y las llevás/ en tu cabellera/ como una amazona”⁸⁴².

Como entre paréntesis, o en voz baja, no deja de anunciarse el temor (temo que todo desaparezca), pero también la certeza se celebra, aunque sea la certeza de la propia desaparición: “pero/ cuando me vaya, se quedará el río”, y se celebra porque “amo/ por sobre todas las cosas/ lo que no comprendo”⁸⁴³. Lo que persiste, entonces, es el rumor, rumor de cambio, que como el caudal del río, violento y furioso, o suave y delicado, puede ser sutil, y es siempre potente, en su mansedumbre misma, en su dialéctica entre libertad y renuncia, que avanza, como el verso, y retrocede como el verso, que es pena y consuelo, que no tiene ninguna forma, como la luz o el aire, y por eso mismo puede tenerlas a todas.

La voz entonces, obsesiva y estallante como fuegos artificiales pero sin sus estridencias, busca los mil equivalentes sofisticados que subtienden a la llaneza de la declaración amorosa (Te amo). Sabía de que siempre es más complejo que eso, de que lo que llamamos sentimiento tiene una vida sospechosa, un centro cambiante de fuego, aire o piedra, sabía de que los problemas de la navegación son la delicia del navegante, construye

⁸⁴¹ s/n.

⁸⁴² s/n.

⁸⁴³ s/n.

con oficio un cuerpo perfecto, la voz perfecta que sabe celebrar y despedirse, que, como la pequeña autómeta de Pizarnik que se canta y se encanta, se cuenta casos y cosas, ésta se consuela, se cura las heridas, se propone o se desea “dejar que durante el sueño vuelva a mí todo lo perdido”⁸⁴⁴, se espía, en un diario sentimental⁸⁴⁵, su propia vida, se desvanece o vuelve imperceptible, se ríe de sí, se maldice, se descubre en cada escena cotidiana (maldita, maldita costumbre de irse por no decir “me quedo”), se persigue, se obtiene fugazmente, presa en su forma, pero una presa que se obtiene sin sangre ni nada que lamentar.

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

CONCLUSIONES

Desde el cuerpo a cuerpo con la figura de la madre, de la lengua, estas poetas presentan una aparente simplicidad tensa, que en su misma brevedad delata la complejidad

⁸⁴⁴ s/n.

⁸⁴⁵ Belloc, Bárbara. (1995) *sentimental journey*. Buenos Aires: La Rara Argentina.

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

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

Reconocer el doble del realismo y la banalidad, lo falso de la vieja dicotomía entre poesía social y poesía lírica, que delimita dos zonas sobre las que se rescribe otra diferencia: la de género (los chicos escriben realismo crudo, las chicas miniaturas banales y pop⁸⁴⁶, subtendidas por otras oposiciones: épica versus lírica, versos largos vs. versos cortos,

⁸⁴⁶ En este sentido resulta paradigmática, más allá de la postura de Helder y Prieto que ya discutí en otra oportunidad, un e-mail que Ana Porrúa dirigió a Marina Mariasch con motivo del lanzamiento de los primeros 6 títulos del Sello Siesta, y cuyo contenido reprodujo en la ponencia que leyó en Rosario 2000. El e-mail dice: "creo que -efectivamente- los hombres escriben sobre cosas de hombres, pero yo no me refería a esas cosas de chicas, sino a un tono algo más parecido a lo que vos decías de Pizarnik. Creo que el impulso de las feministas en la poesía de estos lares fue tan fuerte que muchas chicas quedan encerradas en esas redes y no pueden decir de otra manera y así quedan marcas de tribu muy fuertes. Algunas logran un tono blando sin proponérselo, es decir sin que lo blando sea un gesto conciente, y otras se ponen 'malitas'. No creo que lo tuyo ingrese acá. Lo que veo en tu poesía (y que a mí no termina de cerrarme aunque me interesa) es una cosa un poco naïf como de nena, o adolescente comiendo chicles. Quizá lo que me está jodiendo es leer en las chicas poemas como de nenas o quizás estoy sencillamente vieja" (tal vez la que esté vieja es la estética desde la cual se lee lo nuevo). En tanto la ponencia separa los "paisajes" y las historias de "Negros e inmigrantes" que escriben los muchachos de los "interiores" y las "escenografías hiperestilizadas" que escriben las "Mujeres", que aparecen bajo ese título, "Mujeres", en una sección aparte.

exterior vs. interior, público vs. privado), como en un principio se pensó la poesía de los 90, es un ejercicio de lectura: una lectura que, ni realista ni banal, descubre el tercer término no sintético entre las posturas forzadas a dibujarse en contraluz⁸⁴⁷.

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

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

Porque también en los textos de Mariasch y Iannamico: “el discurso de la subjetividad construido en la poesía contemporánea pone en escena este desplazamiento dialógico, la fuga hacia los márgenes de voces dispersas que volatilizan aquel sujeto unívoco y centrado de la tradición lírica moderna, acentuando sus máscaras e imposturas,

⁸⁴⁷ Esta fue una línea de trabajo e investigación que inicié en la intervención que presenté en el “X Congreso de Literatura Argentina”, Bahía Blanca, 1999; en el “XI Congreso Internacional de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica”, 2000; en el “XI Congreso Nacional de Literatura Argentina”. U. N. de la Patagonia, 2001 y en el “I Congreso Internacional Celehis de Literatura”. U. N. de Mar del Plata, 2001. Se puede consultar Mallol, Anahí Diana: “Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la 'poesía joven de los 90' en la Argentina”. En: Pastormerlo, Sergio y Vázquez, María Celia. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Bs. As., Eudeba, 2002.

sus silencios y fragmentaciones”, como afirma Laura Scarano⁸⁴⁸. Obligan así a repensar lo que aparecía como necesario: al mimar, en forma distanciada, los estereotipos, o al volverlos mínimos, minimales, se vuelven contradictoras de lo ya dicho e introducen, en la coherencia masiva de cierto orden, el desorden del detalle que con su fuerza entrópica llevan al lector/la lectora, al fin separado/a de sí mismo/a, de su visión de sí mismo/a como ser trágico, a un lugar desde el cual sonreír y enternecerse de su propio espesor, al mismo tiempo que permiten pensar la distancia estética que media entre la afirmación de Diana Bellessi: “Frankenstein es una mujer. Ese monstruo sensible, con el cuerpo fragmentado y sin destino, es la imagen que esta cultura se ha formado de la mujer⁸⁴⁹” y la de Marina Mariasch: “Frankenstein es una niña/ completamente afectada/ en este traje de muñeca rusa”. (“Microscópica”, *coming attractions*).

⁸⁴⁸ Scarano, Laura. “‘En torno al yo’: el estatuto semiológico del sujeto en el discurso poético”. En: *Escritura*, año XVIII, Nos. 35-36, Caracas, enero-diciembre de 1993. p. 177.

⁸⁴⁹ “Retrato de una dama”. Entrevista a Diana Bellessi. En *Diario de poesía* 26, Otoño de 1993.

3. LO EFIMERO DE LA BELLEZA Y DE LA FELICIDAD

Roberto Bolaño, en *Los detectives salvajes*⁸⁵⁰, narra y comenta la avatares del desarrollo y desaparición de un supuesto grupo de poetas mexicanos que en los años 70 tenían como meta revolucionar la poesía en lengua hispana. Lo que la novela hace es mostrar con ironía, en un tono jocoso, ameno y para nada trágico, en qué quedan las grandes esperanzas y expectativas de los jóvenes poetas, tanto de los rupturistas, que salidos en su mayoría del lumpenproletariado a él vuelven prosaicamente a vivir sus vidas o a desaparecer, como de los provenientes de las clases medias ilustradas, quienes terminan por posicionarse cómodamente en el mercado profesionalizado del arte. Hay quienes piensan que los poetas jóvenes de los 90 todavía tienen que dar una suerte de examen de supervivencia para ser considerados eso: poetas.

Pero la poesía de los '90 está ahí, para ser leída por todos, o al menos por algunos. Además de que ya es posible asistir a los cambios de tono, de modulación o de registro de cada voz, así como a desapariciones, renunciadas y aparición de nuevas voces, esta poesía ha adquirido cierta especificidad en base a un número interesante de artículos que fueron apareciendo en diversos medios: revistas, encuentros de poesía, intervenciones en mesas redondas, trabajos críticos, etc. Por supuesto hubo preguntas acerca de su consistencia, de su posibilidad de definición, y hubo y hay también resistencia a las clasificaciones por parte de los mismos poetas, algunos tal vez molestos por no aparecer en las antologías, escritos críticos, encuentros; otros, niños mimados, incluso ganadores de importantes concursos, que ya reniegan de su pasado.

⁸⁵⁰ Bolaño, Roberto. (2003) *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

Esta actitud parece ser la más recurrente a la hora de encarar una vertiente específica de lo que se ha englobado en los 90, aquella que ahonda aún más en una postura pop, y que se presenta al mismo tiempo como deudora agradecida del neobarroco. Los nombres más destacados son los de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriel Bejerman, quienes constituyeron *Belleza y Felicidad*, espacio de arte y pequeña editorial, y Romina Freschi y Karina Macció, quienes lideraron el ciclo, sitio y publicaciones *Zapatos Rojos*.

I

Una pieza

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

Martín Gambarotta. *Punctum*. Primer Premio "Primer Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*" año 1995.

El monstruo
fue desalojado
del supermercado
por tener malos hábitos
y ser improductivo
para la Sociedad

para la Gran Empresa Nacional
de los Mendes. (“Una mañana terrible”)

El salteño, petiso y jetón,
de lejos con aire a Housemann,
lo embocó de entrada
y después se desquitó con la hijita
coreanita de trece años,
la apretó contra la pared
le bajó la bombacha y se la puso
por atrás y en seco.

Era de ver y eyacular!

Era de ver y eyacular!. (“De cómo están hechos los arcoiris y por qué se van”)

Santiago Vega. *Zelarayán*. Primer Premio “Segundo Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*” año 1997.

La de pelo violeta, esa chupapija.

La de la tele.

Tiene puesta

una remerita de Mickey. (“Los mickey”)

Santiago Llach. *Abajo del agua (Los Mickey)*. Primer Premio “Segundo Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*” año 1997

Bedoya, Bedoya, Bedoya, Bedoya

Bedoya: chupame la. No. Sí. No. La Tota,
abierta, toma entre sus manos las pelotas,
puerca, con su lengüita de hilillos moja
y mama. Mama y leche, leche
y lecho, de ahí, en adelante. Yo soy de vuelta Bedoya

(...)

voy, saco, empujo, corto, sueño, me voy..
en la palma: llegó la hora, llegó el material,
llegó la factura, llegaron
a hacer pata los obreros, llegó.

La Obra. ("La canción de Bedoya")

Alejandro Rubio. *Música Mala*. Primer Premio "Concurso Hispanoamericano de Poesía
Vox" año 1997.

"Si no fuera porque me bates el pichiciego hasta que le bota la leche y tímida
eyaculas, entre titas, rodhesias y jorgitos" (Día tras día un trío de mujeres). Santiago Vega.
La máquina de hacer paraguayitos. Primer Premio "Concurso Hispanoamericano *Siesta*"
año 1999.

"Me recontracago en la rechota democracia" ("Carta abierta"). Alejandro Rubio.
Metal Pesado. Primer Premio "Concurso Hispanoamericano *Siesta*" año 1999.

No hace falta ser un lector especializado para dejarse impactar por estos versos.
Tampoco hace falta ser un especialista para ver que esta poesía asienta su posibilidad de
hacer contacto con el lector u oyente, en primer lugar, por un marcado *quantum* de

momentos como la contracara femenina de la explosión puteadora masculina, lo que se puede apreciar por ejemplo en la línea editorial de Interzona.

Esta poesía prosigue su camino al reconocimiento en medios cada vez más alejados de la tribu, por ejemplo en los suplementos culturales, accediendo a cierta masividad⁸⁵².

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

Cualidades de la poesía contemporánea que ya había hecho notar un lector, José Emilio Tallarico, quien en el número 42 de *Diario*, y a través de una carta de lector, se refirió al premio de 1997 en los siguientes términos: “Sólo pudimos leer unos cuentitos pobres, escritos hacia abajo y finito, con admirable efusión de pavadas. Si los ejemplos premiados son ejemplos, pienso que será mejor ir a mamar de lleno en sus fuentes originales (como fueran Varlaine para Darío y Vallejo para Gelman): Telefé, Tinelli”.

⁸⁵² Por ejemplo, en *N*, número 117. No es ajena a esta difusión la presencia simultánea de muchos de sus defensores en varios lugares del campo intelectual: de los medios especializados a los medios masivos, sin olvidar los cargos en las reparticiones culturales de gobierno.

Daniel García Helder, en calidad de secretario de redacción de *Diario*, la responde en el mismo número, a continuación de la carta publicada. En primer lugar deja constancia de que ha habido una reacción que no es aislada (“usted está en lo cierto, hemos recibido cantidad de reproches”, comienza su respuesta), para concluir con la construcción de una genealogía, cuando menos, ecléctica⁸⁵³, y que en algunos casos no hace sino subrayar la distancia que separa al original de sus influidos. Nombra allí a Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarayán, Joaquín Giannuzzi, Juan Desiderio, Copi, Osvaldo Lamborghini, Reinaldo Arenas, Luis Luchi, Enrique Lihn, Rodolfo Edwards, Raúl Gómez Jatin, Nicanor Parra, César Aira, Néstor Perlongher, César Fernández Moreno, Luis Hernández, Gonzalo Millán, etc., por nombrar sólo escritores latinoamericanos.

II

Sin entrar en una polémica, ya conocida, entre las atribuciones del literato como crítico cultural, ni mucho menos, en las conocidas opciones entre apocalípticos e integrados acerca de las virtudes o defectos que entrañarían las nuevas tecnologías, quizá no sea desacertado tomar en consideración los formatos y los modos de circulación de la poesía en los '90 si se quiere hacer un análisis y una crítica seria de determinadas estéticas.

⁸⁵³ Este gesto de construcción de una genealogía para la estética que *Diario* propugna y defiende será ampliado y llevado a su máxima expresión en el texto de Martín Prieto (2006), donde no sólo hace de la relación entre literatura y política (entendida en su sentido más tradicional, previo a la reinención de su significación teórica en la segunda mitad del siglo XX) como una de las marcas de la literatura nacional, o al menos de la que merece ser recordada y validada, sino que lo que aparece marcado siempre con signo positivo es el “objetivismo” o el “realismo”, que se retrotrae aquí a los primeros textos de Quiroga (sustentado en descripciones objetivas que tendrían correlatos objetivos en el paisaje y que resulta desconcertante, por su novedad y por la ausencia de juicio autoral con respecto a lo narrado), se destaca en González Tuñón (autor una obra “simultáneamente realista, política e inspirada” p. 239) y del cual se van encontrando otras huellas que jalonan el camino hacia su realización acabada en la poesía de los 80 y sus seguidores de los 90.

En un artículo aparecido recientemente en la revista *Viva* (Domingo 23 de abril de 2006, "Surfear, leer o navegar"), Beatriz Sarlo describía algunas de las particularidades de la navegación on-line, y advertía acerca de la velocidad de esa navegación.

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

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

Por otro lado, en la medida en que, siguiendo al Benjamin de la "Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"⁸⁵⁴, este "modo de leer" o "velocidad de lectura" podría estar propagándose a otros formatos, un modo de deslizar la vista sin comprometerse demasiado con lo que se lee, aunque se trate de libros no virtuales, que puede tanto desplegar nuevas cualidades intelectuales, perceptivas y hasta cognitivas, como hacer perder las antiguas.

A este respecto, muchas de las categorías que Benjamin desarrolló en ese artículo famoso afectan sin más a este nuevo modo de leer: la pérdida de la recepción aurática o cultural de la obra literaria, la poesía en nuestro caso, que presuponía unos tiempos de lectura determinados, una actitud de recogimiento (contemplativa) y una posibilidad de relectura infinita.

Si en aquel momento, 1936, se podía hacer una comparación entre el lienzo y el cine, de la cual se desprendía que mientras el lienzo invitaba a la contemplación, y ante él podía uno abandonarse al fluir de las asociaciones de ideas, no era posible tener esa actitud ante un plano cinematográfico porque apenas se lo ha registrado con los ojos ya ha cambiado y el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas, lo mismo puede decirse hoy de las diferencias a establecer en primera instancia entre una lectura de un libro y la de una página electrónica. Por otra parte las nuevas técnicas no sólo reprimen el valor cultural porque ponen al público en situación de experto, sino además porque dicha actitud no incluye o presupone atención alguna. Así, el público es un examinador no experto que se dispersa.

Si quien se recogía ante una obra de arte se sumergía en ella, por el contrario la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística y está más cercana a una recepción

⁸⁵⁴ Benjamin, Walter. 1936. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica".

táctil que viene por la vía de la costumbre. Por eso en su afán desacralizador las vanguardias hicieron uso y abuso del efecto de shock⁸⁵⁵. Utilizaron el escándalo como centro de la estética y de ese modo lograron que ante las obras del surrealismo y el dadaísmo fuera imposible emplear un tiempo en recogerse y formar un juicio. Lo que se consigue así es una destrucción sin miramientos del aura al proponer obras que exhiben su inutilidad como objetos de la inmersión contemplativa.

Hay, en el recientemente aparecido libro *Tres décadas de poesía argentina*, un intento en este sentido en un artículo de Ana Mazzoni y Damián Selci titulado “Poesía actual y cualquierización”⁸⁵⁶. Allí, en una serie de pasajes demasiado rápidos y que merecerían mayor atención, Selci y Mazzoni llegan de las ediciones alternativas de pequeñas editoriales, sin tener en cuenta los formatos electrónicos, a una estética de lo trash.

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

La hipótesis es curiosa: “Porque si hay algo de veras nuevo en esta literatura es el soporte en el cual se nos aparece. Lo primero que nos llama la atención de esta poesía no es

⁸⁵⁵ Bürger, Peter. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península.

⁸⁵⁶ Mazzoni, Ana y Selci., Damián. (2006) “Poesía actual y cualquierización”. En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

el modo en que está escrita sino la materialidad del objeto-libro que la sostiene. Diseños curiosos, formatos bastante alejados de los de los libros “comunes”... todas cosas que nos hacen preguntarnos “pero esto, ¿qué es?”. Ese sentimiento de sorpresa es el modo en que lo “nuevo”, lo distintivo de la poesía actual, se nos aparece por primera vez. Y debemos prestarle especial atención. El diseño de los libros de la poesía actual constituye la primera y fundamental mediación que el crítico deberá tener en cuenta. Por así decir, primero tendrá que *ver* y sólo después leer”⁸⁵⁷.

El predominio del diseño es entonces aquello que marca la “novedad” de esta poesía. Ediciones marcadas por su precaridad, y, precariedad que se multiplica en el caso de la comunicación electrónica, y que llevan a la poesía y a las poéticas a correr ciertos riesgos. Riesgos que entrañan, o en realidad son el resultado, de una cualquierización del poeta y del libro: cualquiera puede escribir poesía, cualquier cosa es un libro. Si se pueden “editar” los propios poemas como fotocopias abrochadas, entonces se puede ser un escritor-editor que tiene un libro editado, ni qué decir si sólo basta con abrirse un blog o con “editar” poesía en la web o enviar una “revista” por correo electrónico⁸⁵⁸. Esta sería la condición de posibilidad y a la vez la marca distintiva de la poesía de los 90.

III

Vale preguntarse ante esta poesía, en qué medida el juego riesgoso en los límites de la exposición y/o celebración de lo dado, poesía tributaria de los efectos, no hace sino precipitarse hacia los caminos del mercado en tanto palanca suprema del statu quo, en la medida en que estas estéticas priman también en producciones televisivas del rey de la TV,

⁸⁵⁷ p. 260.

⁸⁵⁸ También, dice Benjamin en su momento, en la lectura-escritura está a punto de perderse la distinción entre el autor y el público el lector, ya que éste es un perito, y está dispuesto a pasar a ocupar el lugar del autor.

producciones de alto rating, mucho sexo y violencia (como si fuera eso lo único capaz de conmover a un público cada vez más dopado por la repetición de lo siempre igual) que explotan *lo trasgresor* como un carril privilegiado de marketing: me refiero a series como “Tumberos” u “Okupas”⁸⁵⁹.

¿Por qué hace falta recurrir a (poner el foco de observación en) las mucosas del cuerpo, la miseria de una pieza de pensión o las marcas y las caras de la tele para tener la ilusión de que se toca lo real, o tal vez de que se une el arte a la vida, o de que la poesía puede ser hecha por todos y leída por todos? No está claro, sobre todo porque para explicar quiénes fueron Graciela Fernández Meijide o Chacho Alvarez harán falta en poco tiempo más notas al pie que para delimitar una referencia a un cuadro de Bacon o a la música de Cage o a un poema de Artaud. Y si, como lee Delfina Muschietti⁸⁶⁰, “desde la matriz tecno, parece, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez”, hay que pensar qué otras operaciones textuales pueden leerse tras los gestos ‘evidentemente realistas’ y deliberadamente ‘ordinarios’ de las escrituras de estos poetas.

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

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

⁸⁵⁹ Aparece una consideración muy interesante de estas categorías en relación con el llamado “nuevo cine argentino” en Aguilar (2005) y Aguilar (2006).

⁸⁶⁰ Muschietti, D. (1998) “Tecnorama: la poesía de los 90”, en *Radar Libros*, 18 de octubre.

temor a quebrarlos, no se los puede guardar sin el riesgo de perderlos, o confundirlos con papeles sin importancia.”⁸⁶¹

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

La pobreza de la representación, en muchos casos, parece traer aparejada entonces un empobrecimiento de la poesía⁸⁶², a menos que se hagan esfuerzos teóricos por rescatar esa puesta a mínimo de lo poético como valor con una reinmersión de los textos en una tradición cultural y literaria, contexto en el cual es precisamente la falta de una responsabilidad moral, de una moral de la literatura, lo que constituye su marca diferencial y la distancia de poéticas de los sesenta o setenta, para ocupar ese lugar de la técnica que Benjamin le atribuía al cine cuando afirmaba: “Por virtud de su estructura la técnica el cine ha liberado al efecto físico de choque del embalaje por así decirlo moral en que lo retuvo el

⁸⁶¹ p. 262.

⁸⁶² Alicia Genovese ha notado cómo muchas veces en relación con la crítica “daría la sensación de que se dejan de leer autores o libros y lo que se lee con aprobación son proyectos de escritura, como si no hubiera textos, sino nuevos eslabones en la cadena machacona que reafirma los mismos principios compositivos o anticompositivos y recela de otros”. Genovese, Alicia. (2006) “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez”. En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas

dadaísmo⁸⁶³, de donde se sobrepasa la estética de lo trash hasta convertir a lo trash en una estética.

El texto se tensa hacia lo banal, exuberante o también mínimo, lo que no deja de ser interesante si se recuerda que para algunos teóricos del arte el pop no es sino un avatar del realismo así como el hiperrealismo es un avatar del pop⁸⁶⁴. Ambos contemporáneos, en los 60 americanos, del minimalismo escultórico y de las etapas finales del expresionismo abstracto a lo Pollock. Así, en nuestros años noventa, lo que Belleza y Felicidad pone en escena, lo que el grupo nucleado en torno a Tsé=Tsé, a la Escuela Alógena y la Estación Alógena, proponen (llevar el lenguaje más allá de sus límites, sonoros, sintácticos, semánticos, una experimentación, lingüística en los poemas, que busca llevar un poco más allá, si cabe, la poética iniciada por los neobarrocos y los neobarrosos) busca también su integración o su choque con otras modalidades: la performance, por ejemplo, la ejecución en vivo. Ahí donde lo neobarroco se cruza con lo pop: en la presentación de *Plebella*, con las luces apagadas y bastante humo, ná kar Elliff-ce⁸⁶⁵ y Gabriela Béjerman, ¿leyendo, recitando, cantando? sus poemas junto con la ejecución de percusión y cuerdas, para pasar después a la aparición de Fernanda Laguna, o alguno de sus alter ego, vestida como en los cincuenta, para hacer también una *performance*. Porque caída la pregnancia del símbolo como modelo de lectura de “lo poético”, allá cuando el poema se proponía como transacción entre lo ideal y lo real, como posibilidad de verdad, belleza y libertad, lo que se construye, en sus configuraciones transgenéricas, sus performances, sus mezclas

⁸⁶³ p. 52.

⁸⁶⁴ Lippard, Lucy. *El pop art*. Barcelona, Destino, 1993.

⁸⁶⁵ Carlos Eliff es quien ha llevado adelante ese espacio, consecuente con un ahondamiento en la estética del neobarroco, tras los pasos de Reynaldo Jiménez. Si bien no se analiza en detalle su poética y la de su grupo, continuación más o menos fiel del neobarroco, sí es de destacar la importancia que le han otorgado a lo performativo de las presentaciones, las ediciones, y al cruce con otras artes, como la música y el teatro. En un principio Lola Arias, cuyo libro de poemas en prosa es considerado en este capítulo, estuvo ligada a este grupo.

típicamente pop de lenguajes, es ese lugar imposible en la Argentina de los 90, ese lugar fantástico, airiano, donde lo plebeyo se confunde con lo bello y lo que surge no es sólo el kitsch, como podría en buena ley pensarse, sino algo así como la culminación de lo efímero.

IV

Mientras intenta descubrir, en la línea mezclada de un neo-Perlongher, más fantástico y post-freudiano si cabe, cuánto hay de Osvaldo Lamborghini en el neobarroco y cuánto hay de neobarroco en Lamborghini, Lola Arias⁸⁶⁶ tensa los puntos extremos entre las cosas, las ideas, los afectos, para ubicarse entre el verso y la prosa, el cliché y el tabú, la ingenuidad y la impudicia, el género dramático y la poesía. De lo que se trata es del humor, o, para ser más exactos, del *humour*, esa palabra francesa con que se designa una variante específica del humor negro, como la lectura que los surrealistas hicieron de Leautréamont, o esa forma en que puede decirse que son humorísticos los textos dramáticos de Beckett.

La línea oblicua de este humor, como la recta que abrevia el camino entre el dolor y la exaltación, (tal como la define Freud una “modalidad de pensamiento que tiende al ahorro del gasto necesitado por el dolor”⁸⁶⁷), implica una lectura atenta a su doblez: que el dolor se vea, que se vea el atajo que lo ahorra. Por ese camino se saltea el regodeo en el malditismo, y el horror y la violencia se mezclan en una celebración vital corporal, emocional e intelectual: una carcajada.

El humor hace explotar, con una distancia corrosiva que es también distancia con respecto a sí mismo, el juicio moral y la corrección política como imperativo de lo que se enuncia, y el clima que se crea es el de una fiesta carnavalesca o circense: gemelas, putas,

⁸⁶⁶ Arias, Lola (2000) *Las impúdicas en el paraíso*. Buenos Aires: tsé=tsé.

⁸⁶⁷ Más allá del principio del placer.

enanas, hadas, sirenas y locas, avanzan bailando con la música (el ritmo) de los poemas. En la fiesta proliferan el incesto, las violaciones, el canibalismo: la crueldad y su pequeño teatro. Porque el yo es la ficción básica que subtiende al humor, un yo que no admite sino lateralmente que las tramas del mundo exterior pueden afectarle y fingir, incluso, que pueden convertirse para él/ella en una fuente de juego y de placer, el sujeto último de la enunciación textual juega su rol de saltimbanqui: expone el cuerpo, su destreza en movimiento, en un tono de estilo bufón que rescata una isla de maravilloso, un pedazo intacto del país de la infancia, visitado por una Alicia, no tímida y prudente como la de Carroll, sino irreverente y sexual. Elabora así una herencia de la Pizarnik menos conocida: la de *Los poseídos entre lilas* e *Hilda la polígrafa o la bucanera en Pernambuco*⁸⁶⁸, que, exenta de patetismo⁸⁶⁹, se burla de sí misma.

Lo que se descubre allí, una vez traspasado “el jardín de los azules”⁸⁷⁰ (“el eterno sentimentalismo de fondo azul”⁸⁷¹ dice Freud, pensando seguramente en el azul que tiñe parte de la poesía desde la flor imposible de Novalis), es el paraíso de lo anterior: el paraíso del feto (“Escribo las aventuras de un feto de veraneo”⁸⁷², confiesa al final, en el “Diario de una enfermedad”), previo al lenguaje y previo, sobre todo, a la nominación. La impudicia que reina en ese paraíso (una estética a la que Reynaldo Jiménez en el post-facio denomina “lirica rea”⁸⁷³) es la de los cuerpos confundidos, ilimitados porque no están separados, y tiene la insolencia irrevocable de los niños: atentos sólo a su deseo, impúdicos porque no conocen el pudor. En ese edén obscuro no hay nombre ni descendencia ni cuerpo propio: del lado del placer, las palabras se saborean como caramelos, los registros se mezclan como

⁸⁶⁸ Pizarnik, Alejandra. *Obra completa*. Buenos Aires: Corregidor.

⁸⁶⁹ Allí radica toda su diferencia.

⁸⁷⁰ p. 35.

⁸⁷¹ « Duelo y melancolía ».

⁸⁷² p. 72.

⁸⁷³ p. 81.

los colores y las clases sociales en el circo, y de la sintaxis sobresale el poder formal de la combinatoria.

Las palabras o sus fragmentos se acoplan por proximidad fónica, el lenguaje mismo se traviste y, funambulesco⁸⁷⁴, nos hace dudar hasta de aquellas palabras que conocemos. Exagera la frase hecha (entonces Iris mientras declara que está haciendo tiempo “deja que caiga la arena desde el hueco de su mano como en un reloj”⁸⁷⁵), alucina con las palabras, y después de fingir como loca el ser de la tragedia, de ensayar las poses de la pena, se levanta y nos muestra que sólo se hacía la muertita: un vacío que remite a la agilidad desafiante de la acrobacia clownesca de la gravedad (del sentido), un inmenso poder de metamorfosis como equivalente del acto poético mismo, en una transición que lleva de una insuficiencia pura a una sobreabundancia vacía. Porque la explosión acrobática no es más que un poder sin sustancia (la conquista maravillosa permanece como un triunfo irrisorio, según un espíritu un poco ligero de music-hall que propone al trapecio como el camino más corto hacia el paraíso, pasaje de un no-poder a un poder nuevo) los textos, de la literatura, de la teoría, las grandes citas que pueden adivinarse por detrás del texto de Arias, (son muchos, de Artaud a Kafka, de Freud a Kristeva, pasando por Beckett y algunos más) son devorados y devueltos apenas digeridos, expulsados como cuerpos deseables y humillados, como cuerpos de niños, y se vuelven otros tantos atributos del juego: contra la nominación, la proliferación de adjetivos como máscaras, en las que la princesita ciega, la muerta, la loba de Olga Orozco y Alejandra Pizarnik se van a volver la puta, la impúdica, la incestuosa, la

⁸⁷⁴ Sollers, Phillipe. *Portrait de l'artiste en saltimbanqui*.

⁸⁷⁵ p. 35.

lacrimosa, “que como una hermana menor, que se hace la retardada, va salticando y ladra”⁸⁷⁶.

V

En Romina Freschi⁸⁷⁷ y Karina Maccio⁸⁷⁸ hay un juego con los iconos pop de la infancia, como las muñecas Sarah Kay, los chicles globo color rosado, y los videogames, pero hay también al mismo tiempo una sensación de ahogo y aislamiento, en los espacios cerrados y hasta asfixiantes transitados por sus casi-niñas. Si por momentos el aislamiento parece voluntario (“Me hago un caracol, me guardo cuando quiero”⁸⁷⁹) como un modo de autoprotegerse contra las agresiones del mundo exterior, en otros momentos, como en el caso de la posesión de la figurita de Sarah Kay, coexisten la imposibilidad de guardarla con la de deshacerse de ella en tanto reliquia-recuerdo de la infancia. Una infancia que se sabe ya perdida pero que no quiere perderse del todo y que, en Freschi, ve el mundo entero como un juego de video, en el que no hay malos tan malos ni buenos tan buenos, sólo una guerra de colores que, como el mercado, lo atraviesa todo con sus antagonismos un poco falsos.

Y la infancia tiene, también aquí, una doble valencia: del lado de la niña buena, lo que se oye es el imperativo de no desear, es decir de no tener una voz y un cuerpo propios, no drenar, cerrarse, y que los agujeros del cuerpo dejen de irradiar. Por otro lado, por su capacidad de albergar la fantasía y el juego, es una posibilidad recuperable, una posibilidad también de recuperar la ternura y una crueldad sin culpa (MI CHICA BLUE ESTA TRISTE./ DICE QUE ESTA GORDA/ Y DICE QUE ESTA FEA/ LLORA MUCHO, MIENTRAS/ MIRA REVISTAS DE MODA Y/ SE COMPRA TODAS LAS

⁸⁷⁶ p. 43.

⁸⁷⁷ Freschi, Romina. (1998) *redondel*. Buenos Aires: Siesta.

⁸⁷⁸ Maccio, Karina. (1998) *PUPILAS estrelladas*. Buenos Aires: Siesta.

⁸⁷⁹ p. 31.

BARBIEDADES DE BARBIE/ MEJOR, SOS DEFORME... -LE DIJE YO⁸⁸⁰). por eso adquieren todo su valor, de la mano de los cambios corporales, como cortarse el pelo o hacerse un tatuaje, los ropajes, el anonimato de la identidad masiva de las mujeres que se visten todas a la moda, o los lápices de labios y otros productos de maquillaje que sostiene el semblante, y que permiten soñar con la felicidad fácil, y al parecer al alcance de la mano, que brinda la publicidad. Esa mujer de la publicidad, mujer que representa la pasión y encarna el amor como valor, es una mujer pop, plenamente pop, no sólo por las superficies impolutas que exhibe en la perfección de su cuerpo casi descarnado, sino que lo que revela con toda su fuerza es que ser mujer es una manera de producirse como mujer, de presentarse mujer. Así, la mujer, que en tanto tal no existe⁸⁸¹, se hace un cuerpo.

Si bien esto podría considerarse sólo desde el lado de la falta, de la falla, es también un todo-posibilidad: construirse un cuerpo a medida de cada ocasión, con su atuendo, sus colores, sus fragancias, su personaje que complete esa nada que hay por debajo del vestido. Por eso dice también, “No tengas miedo. No soy frágil”⁸⁸². Capacidad taumtúrgica de la mujer de ser siempre otra que ella misma, capacidad que la publicidad explotaba como estrategia de marketing (verse siempre distinta, verse otra o volverse otra en cada cambio, más bella, más perfecta, más aceptable) adoptada ahora, con una valencia contraria, por la poesía pop: hacerse la otra o jugar a ser otra⁸⁸³. Y como esa niñitas de los poemas de Tamara Kamenszain que se miden a sí mismas en tanto mujeres probando los vestidos de la madre⁸⁸⁴, estas teen agers de Karina Maccio y Romina Freschi se prueban a sí mismas, se hacen y deshacen, circulando los discursos sociales como si circularan por su propia casa,

⁸⁸⁰ Freschi. p. 7.

⁸⁸¹ Lacan, J. Seminario XX.

⁸⁸² Maccio. p. 36.

⁸⁸³ Juegos que ya habían ensayado Olga Orozco y Alejandra Pizarnik.

⁸⁸⁴ Kamenszain, Tamara. *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana.

porque de hecho los discursos de los medios masivos son ya la casa del lenguaje, esa misma que a la vez que nos constituye nos desposee, para construir allí, más que un territorio, un movimiento de territorializaciones y desterritorializaciones⁸⁸⁵. Zonas donde construir casitas de muñecas, bordes en los cuales jugar a la pequeña equilibrista, para decir esporádica y fugazmente “yo”, para inventar un mundo con otras reglas, en que lo que antes era percibido como límite o como carga, esos mandatos que lo social imprime sobre el cuerpo en su distribución de géneros, los modos de hacerse hombre y de hacerse mujer, con sus ritos, sus posibles e imposibles, sus prohibiciones y obligaciones, se revierte hacia su contrario: reglas que pueden circularse en uno u otro sentido, para crear historias imaginarias, en las que las protagonistas se divierten, se tocan entre sí, se enamoran, se pelean, escriben poesía o canciones, para volver a empezar.

En ese juego perpetuo no se desdeña tampoco hacerse cargo por momentos de la posibilidad del goce masoquista, lo que desde cierto punto de vista no deja de ser una conquista: superada la preocupación por decirse y mostrarse fuerte como mujer, por adueñarse de un deseo que le sería propio e inalienable, lo que hay ahora es una aceptación del goce de cada uno como despojado de todo valor social, en un contexto en que las premisas del feminismo aparecen parodiadas y consideradas como una perfección, un lujo exorbitante, en la medida en que proponían una mujer casi heroica⁸⁸⁶. Más reales en sus contradicciones, en sus deseos encontrados⁸⁸⁷, pero sobre todo en este goce, que une inextricablemente el sufrimiento a su propio más allá, las chicas de Maccio y Freschi, como muchas de las de Laguna, Pavón y Bejerman, hacen de la risa su posibilidad de construir un mundo alternativo al mundo serio de la mujer idealizada pero también de la mujer

⁸⁸⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1994) *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.

⁸⁸⁶ Braidotti, Rosi. (2000) *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

⁸⁸⁷ Braidotti, Rosi. (2000) *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

feminista. Porque no quieren ser monstruos de la ingeniería intelectual, aisladas en la cama mientras su compañero al lado no la escucha, con su boca golosa, gozosa, perezosa, se internan en las relaciones homoeróticas, como una búsqueda de sí pero siempre como otra, para decir, entre el placer, la envidia y el dolor: “Me gustaría golpearla hasta robarle la herida orgásmica”⁸⁸⁸. Ahí el cuerpo propio, sin dejar de estar horadado por millones de agujeritos que son como ojos que la observan, no es tampoco el cuerpo despedazado o desimaginizado de cierta escritura de mujeres⁸⁸⁹. “Llena aún de confusión”, lo que la voz busca en el poema es construir ese lugar desde el cual hablar “una lengua desnuda y niña/incomprensible y bárbara”⁸⁹⁰ desde la cual exponer el cuerpo deseado, el cuerpo besado, “el cuerpo brillado”⁸⁹¹.

VI

Quienes llegaron más lejos en la asunción de este tipo de poética fueron sin duda las promotoras del espacio *Belleza y Felicidad*, Fernanda Laguna (también artista plástica), Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman (también DJ Gaby), quienes desde sus primeras apariciones se presentaron con una estética provocativa que iba a contrapelo de lo que se consideraba, aún en los círculos más pequeños, poesía. Así, en el ciclo *La voz del erizo*, Fernanda Laguna se presentaba a fines de los 90 leyendo un pequeño texto, casi con carácter de manifiesto, titulado “Por qué me gusta la poesía” y que contenía, entre otras, las siguientes declaraciones: “Quiero a la poesía porque es bella”, “Quiero a la poesía porque me gusta escribir versitos para regalárselos a mis amigas Gaby y Fer”, etcétera. El resultado

⁸⁸⁸ Macció, p. 47.

⁸⁸⁹ Esta es una tradición que siguió en parte la herencia de Pizarnik, pero acentuando la atención puesta en las imágenes corporales y sus fluidos.

⁸⁹⁰ Macció, p. 47.

⁸⁹¹ Macció, p. 51.

obtenido en el auditorio fue de perplejidad, y la preguntaba que flotaba era: “¿esta chica es o se hace?”. Construirían así uno de los modos más reconocidos de los 90, por medio del trabajo de una voz que, ubicado claramente en un registro pop que hace alusiones constantes a los estereotipos de la feminidad de los medios masivos de comunicación, desde las películas hollywoodenses de los años 50 a los despojados consejos sexuales de las revistas de actualidad para las teen agers⁸⁹² o los libros de autoayuda⁸⁹³, encuentra su lugar como poética específica, en la cual a veces el shock producido por el gesto provocativo dificulta leer otras operaciones.

En este sentido, las reticencias que produjo en muchos críticos y poetas Belleza y Felicidad reproducen las mismas que produjo el pop art, por empezar aquella que Danto señala como la fundante de sus teorizaciones en torno a tal arte: “Tal como lo vi, la formulación de la pregunta es: ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante?”⁸⁹⁴.

Si hasta el siglo XX se creía tácitamente que las obras de arte eran siempre identificables como tales, el problema filosófico a partir del arte pop es, para la crítica, explicar por qué son obras de arte. Sin embargo, a este nivel de la conciencia, el arte no carga con la responsabilidad de su propia definición filosófica. La de proveer el trasfondo teórico, si lo hubiere, es tarea de los críticos. Segundo, significa que de ningún modo las obras de arte necesitan parecerlo, dado que una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte, pero no hay ninguna dirección histórica artística que

⁸⁹² Lippard habla de una actitud dura, realista y ajena al preciosismo y al refinamiento que fue muy propio de los años sesenta. La opción de una "cultura juvenil" (*teenage culture*) como tema contiene un elemento de hostilidad a los valores de su tiempo más bien que de complacencia por con ellos, y marca un nuevo apartamiento de los cauces artísticos del arte. Lippard, Lucy R. (1993) *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino. (1996).

⁸⁹³ De hecho Cecilia Pavón y Marina Mariasch han trabajado ocasionalmente como traductoras de este tipo de textos.

⁸⁹⁴ Danto, Arthur C. (2002) *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ediciones Paidós. (1981).

el arte pueda tomar a partir de este punto, en la medida en que el arte contemporáneo se define por la coexistencia pacífica y no jerarquizada de lo radicalmente diverso. "El arte puede ser lo que quieran los artistas y los patrocinadores", dice Danto⁸⁹⁵.

Y Andy Warhol pensaba que en lugar de individuos forzados a "una particular, exclusiva esfera de actividad cada uno se puede realizar en la rama que desee". Esto "hace posible para mí hacer una cosa hoy y otra mañana, pescar en la tarde, criar ganado en la noche, criticar después de la cena, tal como tengo en mente, sin llegar a ser cazador, pescador, pastor o crítico"⁸⁹⁶.

Fieles a la premisa de Warhol según la cual "¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo"⁸⁹⁷, el colectivo de *Belleza y Felicidad* fue a la vez galería de arte, centro cultural en que coexistían la literatura, las artes plásticas, la música electrónica, lugar de exposición y ventas, pequeña editorial, centro de una revista, lugar de encuentro. Polémico y divertido, ya que ésta última era una de sus bases fundamentales, su actividad fue un hito de los años en cuestión.

Profundamente consciente, desde su postura falsamente naif, de lo que en las artes plásticas se llamó "el fin de los relatos legitimadores del arte"⁸⁹⁸ y de que históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical, y de que esto significaba que se debía revisar el modo en que la sociedad en su conjunto piensa el arte y lo frecuenta institucionalmente, el movimiento generó tantas adhesiones como rechazos.

⁸⁹⁵ Danto, Arthur C. (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós. p. 17.

⁸⁹⁶ Warhol, Andy. Citado en: Ragué Arias, M. José. (1973) *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores.

⁸⁹⁷ id. ant.

⁸⁹⁸ Danto, Arthur C. (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós. Cap 1.

Porque como bien señalara Danto “No es necesario decir que esto deja abiertas las opciones de la crítica. Esto no implica que todo el arte sea igual o indiferenciadamente bueno. Sólo significa que lo bueno y lo malo en materia de arte no tiene que ver con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto. Esto es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierto relato que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos”⁸⁹⁹.

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

Lo que puede apreciarse allí es una referencia casi constante a los subgéneros considerados femeninos, subgéneros de lo íntimo, como las conversaciones o cartas o charlas telefónicas o e-mails entre amigas, los diarios íntimos, los poemas sentimentales,

⁸⁹⁹ Danto, Arthur C. (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós. p. 35.

con sus ideas y venidas, sus amores y sus pequeños rencores, sus reclamos, todos presentados como acriticamente, como las superficies brillantes del cuadro pop, con sus diálogos inconclusos o fragmentarios. Sin embargo, si se mira más de cerca, puede verse cómo, en muchas ocasiones, se inscribe sobre esa superficie, como una pequeña voz en otro tono, discordante, como los globos de diálogo enigmáticos pero potentes de las mujeres de Liechtenstein que horadan, con pequeños puntos de dolor, aún del dolor estereotipado de la mujer abandonada de la fotonovela o del fanzine tradicional, la superficie brillante de la copia.

Porque en estas poetisas las historias de amor nunca terminan de cerrar en el happy end, como tampoco las de amistad, y los gestos desafiantes caen en el vacío de su propio sinsentido, manifestando muchas veces que deben su desarrollo sólo al hecho de haber sido llevados adelante por la presión de la moda, del grupo social, de la bronca, del aburrimiento. No se trata en todos los casos del dolor, porque muy lejos están del patetismo, sino muchas veces de su reverso sofisticado: de la indiferencia, de cierta capa de insensibilidad que recubre los decires y los hechos de toda una generación: la imposibilidad de lograr una relación con el otro y con las cosas. En este estado de suspensión entre él y yo y el mundo, en el que ninguno de los dos encuentra su lugar, flotan las voces buscando algo, o torneando el vacío, ante un mundo sin respuestas, o siniestro, siempre despojado a pesar de su superpoblación de objetos de mercado y gadgets⁹⁰⁰, siempre en soledad, si no fuera por esa identificación primaria que liga entre sí a los representantes de los teen agers, esa edad indefinida y exaltada por antonomasia por el mercado y por su voz duplicada en estas poetisas (que para ese entonces ya la habían superado), para volver a dejarlos solos a la primera caída de lo imaginario por su misma inconsistencia que no anuda en ningún real ni

⁹⁰⁰ Como los ha definido Eric Laurent.

en ningún simbólico. Entonces, por este lado, a pesar, o tal vez gracias, a la profusión de objetos, nos encontramos con la misma pobreza que en el caso del hiperrealismo, sólo que algo más sofisticada ya que no se trata de una pobreza material sino de una pobreza de los afectos, de las percepciones, y, por supuesto, de los conceptos⁹⁰¹, que condenan al sujeto a una ajenidad radical con respecto al mundo y a lo que él mismo experimenta en tanto sujeto.

Gabriela Bejerman propone una escritura sensual y equívoca que juega, en la estela clara del neobarroco, con la equivocidad fónica de las palabras, se demora en la materia de sus matices, y recorre el agua, la pulpa, la lava, tras las que se leen la vulva, lo húmedo, lo tibio, en un mundo jocoso y gozosamente feminizado: entre las palabras que aparecen se mezclan y destacan los significantes del decir “femenino” o del “mundo de mujeres”: las novias, los tules, lo nupcial, lo vegetal, los nacimientos, los ciclos, la boda, la moda, los vestidos⁹⁰². La morosidad en las imágenes, ya casi vuelta imaginaria, en que se destacan el rasgo fantasioso y la exageración como recursos⁹⁰³, remite también a otra posibilidad de “lo femenino” o el “entre-mujeres”⁹⁰⁴: la homosexualidad, presentada también de manera festiva y desdramatizada, como juego, placer, creación de un mundo propio, aparte, pero sin consecuencias sociales o individuales que impliquen una dimensión de lo trágico. Hay que recordar que por esa época las campañas publicitarias de las grandes marcas de ropa, las más vanguardistas, acudían en sus campañas gráficas a estos mismos modelos presentando modelos “femeninas” acariciándose, mirándose o con sus cuerpos en contacto, por ejemplo, Ona Sáez.

⁹⁰¹ Vale para este uso de los conceptos de Deleuze la aclaración hecha con anterioridad en nota al pie.

⁹⁰² Olga Orozco hizo notar este rasgo, que en su momento produjera rechazo, en una entrevista en canal 4.

⁹⁰³ Lo que remite indudablemente a la figura, la poética y las performances de Marosa Di Giorgio.

⁹⁰⁴ Mucho más allá del *parler femme* teorizado por la corriente francesa de los Estudios de Género.

Podría no leerse aquí más que una moda, sin embargo, como moda, no sin consecuencias, no sólo porque estas prácticas se han extendido en la vida diaria entre las jóvenes de entre 14 y 18 años⁹⁰⁵, sino porque representa, icónicamente, y a pesar de las críticas que se le puedan hacer, una de las formas en que la mujer se reapropiaría de su deseo, como consecuencia del avance de algunas de las propuestas del feminismo. Sea como sea, este cambio formó parte también de las metas de la "revolución sexual" y se instaló en la sociedad argentina.

En la escritura de Gabriela Bejerman aparecen, además de los juegos con el sujeto lírico y la subjetividad que a esa altura, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik mediante, ya se consideraban una marca distintiva de la poesía escrita por mujeres⁹⁰⁶, como en el poema "Lo inláceteo", un atravesamiento del estereotipo (aquél que dividía a la mujer buena o hada de la bruja⁹⁰⁷) por un juego sonoro y un vaciamiento, que es también semántico (hasta llegar a vacío y vapor) de la carga ideológica del significante/significado "monstruo"⁹⁰⁸ (que además aparece en femenino).

Pero además hay una separación de la etapa medianamente "militante" del escribir como mujer en la Argentina, que caracterizó a la década anterior y en la que sobresalieron las figuras de Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María del Carmen Colombo, Irene Gruss, entre otras⁹⁰⁹.

Allí, si aparece el lugar, o aún, la posición de la mujer, suele haber cierto desgarró, o cierto rescate, en los que se dejan leer como trasfondo la experiencia de un dolor aún no superado, la tensión entre los mandatos sociales y la constitución de una identidad de

⁹⁰⁵ Margulis, Mario et al. (2003) *Juventud, cultura y sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.

⁹⁰⁶ Cfr. los ensayos de Muschiatti, Delfina y Kamnenszain, Tamara.

⁹⁰⁷ Bornay, Erika. (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

⁹⁰⁸ Cfr. las actas de los Congresos "De Monstruos y Monstruosidades".

⁹⁰⁹ Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

género y una voz propia, o, por el contrario, la construcción a conciencia de una voz “de mujer” que se distancia de los lugares en que es dicha por otros, pero siempre, una voz menor en su proceso de atrincherarse como tal o de hacerse mayor.

Aquí, por el contrario, lo que se encuentra en la mayoría de los casos es un desparpajo “post”: superado el momento de dolor o de desgarró (que no deja de estar presente de todos modos en ocasiones), lo que prevalece es la actitud lúdica de aquella que juega con las imágenes que de sí le han dado, como si se tratase de disfraces que puede ponerse o sacarse a su antojo. Por eso si la voz se desdobla o se descentra, ello no trae aparejado desgarramiento o división subjetiva, sino un humor fino que no deja de tener como trasfondo teórico y experiencial ese desgarramiento pero que demuestra que puede también ir más allá de sí mismo para exponer, desafiante, sus posibilidades, que son sobre todo las del brillo de lo pop.

El semblante revela así su faz divertida, que tiene que ver con la ilusión del mercado, con su vacío que se desea siempre recubierto de nuevos objetos y nuevas fantasías de consumo, pero también con la ilusión fantasmática del deseo, que, en tanto tal, permite o da lugar al juego de la vida, cuando no es su motor mismo⁹¹⁰.

De todos modos, así como Foster⁹¹¹ señalara en el pop de Warhol el punto que marca la disonancia con respecto a lo convencional de los medios masivos de comunicación como la mancha que atrae al ojo y lo saca de la mera repetición de una imagen⁹¹², la tensión no está ausente de estas escritoras si se las considera en toda su complejidad. Así, en el poema “Nacimiento de Uvana”⁹¹³ se da un contraste que permite

⁹¹⁰ Freudianamente hablando.

⁹¹¹ Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.

⁹¹² Lacan, J. *Seminario X*.

⁹¹³ p. 61.

diferenciar la profusión típicamente poética y de filiación neobarroca de la simple repetición mediática.

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

Para Fernanda Laguna⁹¹⁴ el estereotipo del ama de casa es, a la vez que objeto de burla, en tanto sujeto a una obsesión irrisoria, destacada por el uso burlón de la rima fácil (que une "casa" a "tazas", "camas", "mesada", "cucarachas"), la posibilidad de una redención por medio de una superación: si comienza con la comprobación de que la ama (sic), más que ama era una esclava, pasa después por la repetición del adjetivo "cansada" que adquiere casi un valor existencial (dos veces en las dos primeras estrofas), a la animización siniestra de la casa como un poder del mal que adrede ensucia lo que la mujer intenta limpiar día y noche, hasta que echa a su familia de la casa para poder poner fin a una tarea por definición interminable. El rodeo de lo siniestro tiene aquí un doble efecto, la irrisión ya señalada a la que se suma algo del estilo de la ostranenie, y anima a una

⁹¹⁴ Laguna, Fernanda. (1999) *la ama de casa*. Buenos Aires: Deldiego. Sin numeración de página.

reflexión más general en que la casa es un mundo abandonado de la mano de dios. Hacia el final dice:

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

para concluir:

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

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

No se trata de una reivindicación de tipo feminista militante de los quehaceres de la mujer, en la medida en que el comienzo no permite afirmarlo así, como tampoco la tabula rasa en que elementos de diferente orden aparecen nivelados por el paralelismo sintáctico, también exagerado en la repetición del recurso; pero el cambio de tono impuesto por el

abandono de la rima permite efectuar ese recorrido en que la ridiculez de las primeras escenas se trasciende a sí misma para dar paso a algo que es de un orden diferente. De todos modos, esta “reflexión”, si puede llamársela así, es más del tipo de una comprobación física, o fáctica, que “metafísica”⁹¹⁵: hay una clara resistencia a la interpretación, filosófica, sociológica o de otro tipo, como si sólo fuera cuestión en el poema de dar cuenta de un trayecto imaginario e imaginativo y de una constatación de hechos que remite a la ruina de la contemporaneidad⁹¹⁶, un modo de remisión que si bien borra toda huella de erudición, permite leer el conocimiento que la autora tiene de los debates estéticos y filosóficos que le son contemporáneos. En este contexto el procedimiento no hace más que subrayar su eficacia como tal: escribir como si no se supiera, nada, sobre todo como si no se supiera escribir, escribir como si se tratara de alguien que está hablando en una conversación informal, o como una quinceañera que anota cosas en un diario (“Me gustaría ser escritora”⁹¹⁷, va a escribir Pavón en uno de sus libros, dando por sentado que no lo es, o coqueteando con esa posibilidad o autorizando esa lectura, que ha sido sostenida, como se ha dicho, consecuentemente por estas escritoras en sus imágenes sociales).

A pesar de que uno de sus textos se titula *Un hotel con mi nombre*⁹¹⁸ hay en Pavón toda una problemática del alojamiento en tanto tal que llega a lo existencial: no hay casa, no hay ciudad, no hay lengua, en la que pueda instalarse; y es recurrente en su poesía la alusión a estas cuestiones, sobre todo en la figura de aquella que va a las fiestas pero no

⁹¹⁵ Que es uno de los modos como Helder y Prieto marcan la identidad de las poéticas de los 90.

⁹¹⁶ Una ruina que sería de otra índole de la ruina urbana señalada en el capítulo “Mirar y dar a ver”, pero que no obstante va en el mismo sentido.

⁹¹⁷ Pavón, Cecilia. (2004) *caramelos de anís*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹¹⁸ Pavón, Cecilia. (2001) *un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Deldiego.

puede bailar, no puede integrarse, no puede ser como los otros. En otro poema la imagen es la de un aislamiento generalizado: todos están aislados y nadie baila con otro⁹¹⁹.

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

¿por qué valen tan poco mis palabras?
quisiera que valieran oro
pero son gratis como la respiración.⁹²⁰

Lo que queda entonces es la superficie del lenguaje y el lenguaje como superficie. La superficie es, en el texto de Pavón, lo que el mercado pretende vender como felicidad, pero esta superficie también, por su misma falsedad, contiene su momento de verdad: por detrás dice, siempre, que la felicidad es tan efímera como la moda, como la mercancía, que el acontecimiento se sitúa siempre en el porvenir, en lo que está por ... porque el mercado explota la lógica de deslizamiento del deseo, su mecanismo de permanente itinerancia, su errancia: el amante más perfecto es el que todavía no llegó o es aquél del que hay necesariamente que separarse. Esta lógica se extrema cuando no se sabe quién es yo ni quién es el otro en realidad, cuando no se tiene ni la certeza del amor de los animales⁹²¹. Entonces ella está preocupada por los objetos; enfrentada a lo inconmensurable de la soledad existencial (ser en sí, ser para sí pero sin saber quién es "yo" en realidad), nacida,

⁹¹⁹ p. 34.

⁹²⁰ Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹²¹ Pavón, Cecilia. (2001) *¿existe el amor a los animales?*. Buenos Aires: Siesta.

como todos, como nadie, para ser amada y defendida, pero sin ser amada ni defendida, tiene que amarse y defenderse sola.

Y sus herramientas son ilusorias: las pastillas para dormir que curan de lo efímero del amor, los discos, las películas de Hollywood con sus finales felices, que permiten “extraer emociones grandes de días comunes”⁹²², la poesía como un juego de superficie sin consecuencias y sin compromiso: escribir poesía como se escribe un mensaje electrónico, como se habla en una conversación telefónica. Al mismo tiempo que se juega el juego de la no literaridad de lo que se dice a expensas de un exceso de literalidad, puede verse sin dificultad una lección bien aprendida del neobarroco: no se trata sólo de la profusión de lo sexual, sino sobre todo de la falta o de la hiancia, una profusión de la ausencia o del agujero constitutivo de la existencia y del psiquismo en cuanto tales, allí donde el vacío dejado por el objeto desaparecido que nunca estuvo allí no puede completarse, no puede rellenarse nunca, sino tan sólo ser velado temporariamente por juegos de prestidigitación verbales⁹²³, por la sensualidad del material fónico, por la risa que hace estallar el sentido en sinsentido, por el ingenio de la paradójal contenido en las palabras mismas, repetidas y variadas, vaciadas de su sentido y reconstituidas como otras. Por eso son características de este grupo las “faltas de ortografía” y las experimentaciones tipográficas y en los modos de aparición de las palabras (por ejemplo Maccio escribe “acarisiadas”⁹²⁴, lo que remite a caricia y a irisada) así como las experimentaciones en la dicción de los poemas en las apariciones públicas.

También hay un uso repetido de los signos de exclamación, elementos como tachaduras del texto, dibujitos, sobre todo en *Ceci y Fer*, que se presenta como una especie

⁹²² Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹²³ Lacan, J. *Seminario IX*.

⁹²⁴ Macció, Karina. (1998) *PUPILAS estrelladas*. Buenos Aires: Siesta.

de diario íntimo de a dos, o de a tres, porque aparece un tercer personaje, que es Timo Berger, un poeta alemán que escribe en español⁹²⁵. El texto se define a sí mismo como “una mezcla de bodrio e intimidad y vida. Pura vida con un poco de arte”⁹²⁶. Desde el subtítulo, “Poeta y revolucionaria”, va a ser notoria una actitud burlona con respecto a muchos de los mitos del siglo XX, a los mitos de la poesía misma: la idea de que la poesía debe ser revolucionaria, la utopía vanguardista de unir la vida al arte (que aquí aparece como una explotación del tono y los subgéneros de lo íntimo, bajo la forma de un intercambio de cartitas entre amigas con una tercera en discordia, o un chat con Timo, o en la mimesis del habla adolescente, autocontradictoria, con errores de sintaxis, con la entronización de ciertos idiolectos, con la presencia de los ídolos pop, con sus reclamos, pero basada a su vez en lo retro de feria americana). Ídolos y mitos del siglo XX comercializados o desgastados que no dejan lugar a nada más que el patchwork del que va caminando por una gran ciudad o más de una (también se menciona Berlín) pero sin llegar a habitar ninguna, o tal vez todas contenidas en el vacío de una mente que gira sin rumbo fijo, en la medida en que “tu ciudad es tu mente”⁹²⁷, y entonces la poesía más urbana y cosmopolita es también la más íntima y viceversa⁹²⁸.

El mismo papel juegan las remisiones internas constantes de uno a otro entre los miembros del grupo, los sintagmas que remiten a los discursos teóricos pero que aparecen fragmentariamente, a nivel de superficie, como restos de un naufragio discursivo en que cualquier frase tiene de hecho el mismo valor que otra (“vivimos del lado salvaje del

⁹²⁵ Timo Berger ha publicado también una plaqueta. *No soy gay, soy bi*. Ediciones del Diego.

⁹²⁶ Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹²⁷ Pavón, Cecilia. (2004) *caramelos de anís*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹²⁸ Con lo que se pone en tela de juicio también la visión de la ciudad estudiada en el capítulo 1, desde una topografía distinta de la misma, determinada por los diferentes territorios transitados por las distintas “Tribus urbanas”. Cfr. Belloc, Bárbara. (1998) *Tribus urbanas*. Buenos Aires, Perfil.

capitalismo⁹²⁹), que, frente a la sensación de ser un puzzle abandonado⁹³⁰, o alguien que encuentra cumplida su utopía libertaria en un paseo en bicicleta⁹³¹, puede proponer sólo una utopía totalitaria en la que sería cambiada la cumbia villera, con toda su carga de violencia, por la música electrónica, “una utopía totalitaria pero pacifista”⁹³².

La poeta entonces es alguien sin nada que hacer, en busca de heroína y amor, pero que a la vez camina descalza y se lastima los pies con las astillas del piso. Ambivalencia entre el gesto y el cuerpo, el semblante imaginario y lo real, que aparece en repetidas ocasiones bajo la forma de lo siniestro, la única salida para este estado de estupor, estupefaciente, parece ser la violencia, “quiero más de tus manos duras, quiero más alcohol y más drogas”⁹³³ p. 35 en que la vida hardcore aparece como un sucedáneo de la falta de realidad de la vida cotidiana, porque en ella ya no hay verdaderas emociones, verdaderas historias, sino manchas: eso enigmático que interpela al sujeto sin que éste pueda sabere qué se espera de él. A veces colocada directamente del lado de la desesperanza o la falta de salida, por ejemplo cuando dice: “siempre se puede recomenzar/ nunca se puede recomenzar”⁹³⁴ o “no pienses que la belleza de la música va a salvarte”⁹³⁵, porque no hay “nadie en quien confiar/ no tengo descanso/ estoy siemore enojada/ y ancestralmente triste”⁹³⁶, en una posición que demarca la depresión y el spleen como estado característico de la juventud de fines del siglo XX, han sido de todos modos destituidos definitivamente el gesto solemne y trágico, y la escritura y la lectura no tienden hacia el *pathos* sino hacia la irrisión, una burla vuelta contra el yo poético mismo que, también destituido,

⁹²⁹ Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³⁰ Pavón, Cecilia. (2004) *caramelos de ants*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³¹ Pavón, Cecilia. (2004) *caramelos de ants*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³² Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³³ Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³⁴ Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³⁵ Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³⁶ Pavón, Cecilia. (2001) *un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Deldiego.

desprestigiado, no consigue, a pesar de su esfuerzos, escapar de la embriaguez que constituyen los discursos de los otros, sino para hacer de ellos un collage ideológico, semántico, sonoro, una musiquita insistente que hace como que es la vida pero que, en el fondo, no opera sino como velo que hace escapar lo mejor de ella, ese lugar dónde, en lugar de la poesía, existiría la verdad, ese lugar que, como reúne la belleza y la felicidad, se sabe, no existe.

CONCLUSIONES

Si la adscripción de estas poéticas al arte pop es indiscutible comparten también algunos de los presupuestos más radicales del minimal, en la medida en que para la teoría moderna del arte la falta de manipulación artística del material, de sintaxis, la carencia de contenido y el efectivismo, percibidas en el minimal, atacan al centro mismo de la obra de arte y convierten a sus obras en mero pseudo arte. En el mismo sentido, la relevancia creciente de las condiciones de exposición, de la instalación, "la puesta en escena", su dependencia del espacio y de la institución, se perciben como pruebas evidentes de la exterioridad del arte de la llamada posvanguardia, del carácter aparente de su artisticidad⁹³⁷.

Los artistas posvanguardistas rechazan nociones básicas de la estética idealista y de la concepción moderna del significado y la intención. Pero si para ciertas estéticas, entendidas como una crítica de la noción cartesiana de mente y de la noción de significado como contenido interno y privado que un artista expresa en su obra, en el que el yo del artista, sus experiencias, intuiciones, deseos, creencias, que son privados y accesibles directamente sólo para él, son expresadas y comunicadas a los demás a través del gesto artístico, propone la austeridad y la distancia, estas poetas proponen su contrario: la

⁹³⁷ Lippard, Lucy R. (1993) *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino.

exposición del recurso, su *reductio ad absurdum* por la exageración, a los fines de lograr el mismo efecto. Si no hay más que superficie, juegos de máscaras y disfraces, debajo de los cuales sólo ocasionalmente y como por un agujero indeseado aparece con su pregnancia lo real, no existe interioridad alguna que pueda manifestarse. Lo interior es lo exterior y viceversa⁹³⁸: sólo se piensa en términos de videogames, de decires de las divas de la música pop, o de los artistas comerciales, y la mente no es más que un patchwork de los discursos sociales. No hay nada que decir de sí, no hay correlato para expresión alguna porque no hay expresión: hay un despliegue espectacularizado de esas superficies que suponen un trabajo extremo de despersonalización del arte.

Como lo decía Swenson, para definir al pop art: "...Éste es el más común de los lugares, la más común de las respuestas prefabricadas, y con ello tendremos que enfrentarnos si queremos llegar a comprender algo de las nuevas posibilidades que nos brinda este nuevo mundo valiente y que no ha perdido por completo la esperanza."⁹³⁹

Frente al cartesianismo, entender la naturaleza pública del significado implica considerar que el significado se construye en la interacción comunicativa, que sólo se da sentido a la propia experiencia cuando es reconocida en los demás y por los demás en nosotros, pero a la vez esa publicidad y esa anonimia juegan a alienar lo más subjetivo de la experiencia.

Estas poéticas entonces insisten en dar lugar a la profusión del comentario, la representación y la referencia, que por su misma repetición resulta así fallida, y construye un espacio desacralizado, no artístico. En él se muestra el itinerario en la huellas que el proceso productivo ha dejado en la superficie del objeto, en el objeto, donde surge un

⁹³⁸ Lippard dice « El pop art va instantáneamente al grano, es extravertido, no introvertido ». Op. cit.

⁹³⁹ Citado en: Lippard, Lucy R. (1993) *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino.

sentido que recupera experiencias de reconocimiento y familiaridad. Se realiza así un arte que no parece arte, poemas que no son "poéticos", libros que no son libros sino fotocopias borrosas abrochadas, y se producen objetos artísticos con la apariencia de objetos normales y corrientes, poemas que sólo semejan extractos de los discursos sociales más comunes.

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

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

Lo que diferencia radicalmente al pop de cualquier poética conceptual es su falta de pretensión de representar una postura crítica⁹⁴⁰, pero no deja de tener como trasfondo la

⁹⁴⁰ Lippard dice: "El pop art se ha relacionado con la comunicación de masas de maneras más bien humorísticas, pero también con argumentos serios: se han hecho alusiones a los medios de comunicación de masas en relación con el pop art sólo pretexto de identificar por completo la fuente con su adaptación. Se da por supuesto que de esto se deduce que los artistas pop son idénticos a sus fuentes. Sin embargo, este argumento adolece de un doble fallo: primero, que la imagen, en el pop art, plantea cuando menos un contexto nuevo, diferencia que ya es de por sí bastante crucial; y, segundo, que los medios de comunicación de masas son más complejos y menos inertes de lo que presupone este punto de vista", y también: "el pop art ha planteado otras muy distintas, como: "¿hasta qué punto puede acercarse una obra de arte a su fuente sin perder su identidad?",

memoria inolvidable del modernismo con su virulencia como ideal artístico. Sin embargo no hace un alegato contra él, sino que simplemente lo usa, sin hacerse cargo de la idea de que hay ciertas particularidades que deberían tener para ser obras de arte. Ve el presente y a él se dirige, como una revelación que no revela nada más que su propio estar en el mundo, en la medida en que parte integrante de este creciente énfasis en los aspectos no pintorescos y no asociativos de la materia prima comercial conlleva un desdén creciente por el sentimiento, e incluso por la sensibilidad, que, junto con el anecdotismo, constituía una de las bases de las llamadas escuelas humanistas: desde el realismo social de los años treinta hasta la actual figuración: "el gesto excesivo, descarado y optimista que, llevado al extremo, se convierte en parodia inconsciente de sí mismo, como el diseño de un Cadillac o el corte de un traje de moda eduardiana... El sentimentalismo forzado de las canciones de moda"⁹⁴¹, en suma, una expresión más sencilla, más agresiva, más ordenada y más "fresca".

Así, la poética pop como tal se compone de los emblemas de la cultura popular transfigurados en arte que debe parte de su popularidad al hecho de transfigurar las cosas o clases de cosas que son más significativas para la gente, elevándolas al estatus de temas de arte refinado, al mismo tiempo que crea una experiencia nueva o una renovada percepción de lo cotidiano al transfigurar en arte lo que todos conocemos: los objetos e iconos de una experiencia cultural común, el repertorio común de la mente colectiva en el momento actual de la historia⁹⁴² constituida por la cultura urbana de masas: películas, publicidad, ciencia-ficción, música pop.

o "¿cuántas clases de rótulos pueden llegar a ser simultáneamente una obra de arte?". En: Lippard, Lucy R. (1993) *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino. p. 27.

⁹⁴¹ p. 74.

⁹⁴² Dice Danto: Desde mi punto de vista el pop no fue sólo un movimiento que siguió a otro y fue reemplazado por otro. fue un momento cataclísmico que señaló profundos cambios políticos y sociales y que produjo profundas transformaciones filosóficas en el concepto del arte

Porque como afirmaba Allen Jones "No sentimos ese desagrado ante la cultura comercial común de los más intelectuales, sino que lo aceptamos como un hecho, lo discutimos en detalle, y lo consumimos con entusiasmo. Un resultado de nuestra discusión fue el concebir la cultura pop fuera del reino del "escapismo", del "puro entretenimiento", de la "relajación", y tratarlo con la seriedad del arte"⁹⁴³.

En *La actualidad de lo bello*, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer⁹⁴⁴, intenta explicar la pregnancia del concepto de lo bello en las obras de arte no sólo tradicionales sino también en las vanguardistas. Mucho de lo que allí dice no puede aplicarse ya sin más a las obras de arte de la llamada posvanguardia. Así, por ejemplo, la idea de que en el caso del arte siempre nos encontramos con una tensión entre la pura aspectualidad de la visión y el significado que en la obra se deja adivinar y que se reconoce por la importancia que cada encuentro con la obra de arte tiene para el espectador, donde el significado funciona como un *plus* que se añade en la lectura simbólica y sólo por el cual llega la obra de arte a ser lo que es.

Pero como no hay fiesta que se precie que carezca de víctimas propiciatorias, ofrendas lujosas entregadas al placer y la desaparición, este significado, que está conformado lo comunicable y es lo que remite la obra y su recepción a una instancia comunitaria de celebración, a una fiesta, es lo que la estética posvanguardista sacrifica como gran víctima ritual en los altares de su propia fiesta. Fiesta sin trascendencia, escritura sin literatura, religión con el mundo sin dogmas ni dioses, la fiesta en la que comparecen lo plebeyo y lo bello, (lo político, en suma) desacreditados imposibles de la Argentina contemporánea se dan cita en lo efímero: arte que niega lo eterno. Arte que niega el arte,

⁹⁴³ Citado en: Lippard, Lucy R. (1993) *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino. p. 123.

⁹⁴⁴ Gadamer, H-G. *La actualidad de lo bello*. Paidós, Barcelona, 1991.

arte de las circunstancias, que se reduce a su *minimum*, cuando ya no sólo se sabe, como en la modernidad, que hay en la obra algo más que un significado experimentable de modo indeterminado como sentido, sino que además ese componente cae para dejar primar el otro (el que había destacado fervientemente la modernidad): el *factum* del uno particular como acontecimiento, para afirmar, humildemente, desesperanzado tal vez, lo que dice el verso de Rilke: “Esto se irguió una vez entre humanos” (Elegía a Duino, VII). Lo que queda entonces, el resto, es esta facticidad como resistencia insuperable.

4. PARA UNA SIGILOGRAFIA DE LOS '90

I

Alguna vez Arturo Carrera⁹⁴⁵ dijo que había dos tipos de poeta: los poetas del sigilo y los del espanto. Se refería a las poéticas que le eran contemporáneas, y es muy probable que pensara en una contraposición entre su propia poética y la de Néstor Perlongher. Alguna vez también se preguntó por las consecuencias que traía aparejadas la elección de un tipo u otro de poética: mayor o menor atención de la crítica, otros tiempos de lectura, otros modos, otras velocidades de las devoluciones. Esta distinción no deja de funcionar en distintos momentos de la poesía argentina al menos, porque contrapone una estética del efecto, a otra más recatada. Y las cuestiones planteadas por Carrera entonces se multiplican y reflejan. Si aplicáramos estas categorías a la bibliografía existente sobre la llamada poesía de los jóvenes de los 90, podríamos fácilmente reconocer estos dos modos. Si la estética del espanto, de los efectos, la que apunta al shock, o a la novedad, al uso de nuevos materiales, etc, ha llamado reiteradamente la atención, no ha dejado de fluir, por detrás de ésta, otra poesía, una poesía que busca su decir en otros modos.

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

⁹⁴⁵ Taller de Antorchas año 2000. Arturo Carrera ha insistido sobre estas dos categorías en repetidas oportunidades.

Se podrían leer, por ejemplo, poemas de Martín Rodríguez, o de Paula Jiménez, o de Carlos Battilana, o de Claudia Prado⁹⁴⁶, por citar algunos. Poemas que impresionan y dejan una huella precisamente a causa de su sencillez. Sencillez aparente, cuyos elementos se pueden enumerar rápidamente, como uso de un lenguaje cotidiano pero no vulgar, sintaxis limpiamente gramatical, un tema abarcable, reconocible, acotado a las dimensiones del poema, por lo general del ámbito doméstico o cotidiano, presentación de una pequeña anécdota, o una situación, mención de elementos plenamente reconocibles, trabajo retórico por el lado de las elipsis, silepsis, algún hipébaton (lo que podría llamarse con la retórica clásica un *genus humile* dentro de los *genera elocutionis*⁹⁴⁷, un género que se distingue por la escasez de ornato y cuyas virtudes son la *puritas*⁹⁴⁸ y la *perspicuitas*⁹⁴⁹). Entonces, esto está claro, nada de malas palabras chocantes en el poema⁹⁵⁰, nada de intenciones claramente críticas o revisionistas en relación con una problemática social en el sentido más elemental del término, nada de épica ni de epopeya, ni siquiera la del antihéroe deprimido, nada de remisión como reflejo o refracción a una realidad entendida como esa inmediatez

⁹⁴⁶ En esta parte introductoria nos referiremos de manera general a estos poetas. Por supuesto que hay diferencias entre ellos, que serán marcadas oportunamente, pero en este caso lo que se elige destacar son las similitudes.

⁹⁴⁷ Como sistematizaciones de lo aptum en orden a la elocutio se distinguen numerosos *genera elocutionis*. especialmente en orden al ornatus hay muchas posibilidades que se dividen de manera general en tres *genera*, que ordenan clases de materias, de situaciones y distintos grados de ornatus: el *gravis*, el *mediocris* y el *humiles*. El *genus humile* tiene poco ornatus, y en poesía corresponde, supuestamente, a las églogas de Virgilio. Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975. pp. 236-237.

⁹⁴⁸ La *puritas* es la corrección idiomática (es decir, en concordancia con el sistema del respectivo idioma, tanto en la elección léxica como a nivel sintáctico) del discurso. Su norma principal es el uso actual del lenguaje, el cual no es unitario por sí mismo, sino que muestra un décalage numérico, de estrato social y local-geográfico. Como uso idiomático determinante para la *puritas* vale ya el de la mayoría numérica, ya el de un estrato determinado de la sociedad, ya el de un nivel social concretamente localizado. Para la literatura y la poesía la tradición literaria origina un uso idiomático fijado por la escritura y diverso según los géneros literarios. Hay, pues, normas de la consuetudo que se cruzan con el actual uso oral del lenguaje. Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1975. p. 66. Es justamente con estos bordes que juegan los poetas y entre quienes se juegan las diferencias en las distintas corrientes.

⁹⁴⁹ La *perspicuitas* consiste en la comprensibilidad intelectual del discurso y es una condición fundamental del éxito del discurso y de su verosimilitud. Tiene dos esferas de realización: los pensamientos y la formulación lingüística. *Id. ant.* p. 75-76.

⁹⁵⁰ O como lo ha expresado Guillermo Siles: la enfática operación de maldecir.

de noticia o de entretenimiento de medio masivo de comunicación, ni mención de personajes de la política o personajes del mundo literario, tampoco alusiones sexuales descarnadas.

Poética que busca constantemente poner en conflicto esa noción de realidad como lo político-social sin más, la esfera pública de todos conocida, y no porque lo que proponga sea una poética fantasiosa sino porque cuestiona todo el tiempo la relación entre el afuera y el adentro en tanto interpretaciones del mundo que se ensayan y se influyen mutuamente, es decir: la construcción socializada de lo privado, y la construcción de lo social desde unas experiencias privadas⁹⁵¹.

Por eso en estos poemas se rescatan escenas de la memoria⁹⁵² o presentes de pura percepción⁹⁵³, que atesoran y protegen (se protegen) ante lo inminente de la violencia en la inmanencia del poema. Porque cuando sólo se comprende lo que el ojo mira⁹⁵⁴, los retazos de las historias, los fragmentos de escenas, que huyen de lo "real"⁹⁵⁵ en tanto dato, huyen hasta de la mera representación, y comparecen, entre azar y búsqueda, en la persecución de un sentido en el cuerpo del poema, donde "Por oscuro y claro/ por cierta clase de pavor/ trazo marcas/ hacia algún sitio/ sobre algún sitio"⁹⁵⁶. En el movimiento perpetuo del flujo, como en el fluir de las estaciones, de las edades, de la memoria, del sueño, el fluir de la identidad ensaya huellas, merodea en una espera, y observa: un sujeto atravesado por el

⁹⁵¹ Con ello no hacen sino seguir algunas de las líneas teóricas más importantes del siglo XX, hayan o no tenido acceso directo al material teórico filosófico, aunque en la mayoría de los casos, sí lo han tenido, especialmente por lo que respecta a los Estudios de género, por un lado, y a los llamados Estudios culturales, por el otro. en ambas corrientes uno de los ejes centrales de la conceptualización teórica pasa por pensar el modo en que se entrelazan lo público y lo privado, lo social y la subjetividad, pensamiento que, aunque no haya sido la línea principal, sobre todo de sus seguidores, se halla también en Freud y en Lacan.

⁹⁵² Sin embargo/ hay/ una especie de/ música de la memoria/ que resiste en su bruma. Carlos Battilana, "Estaciones", *El fin del verano*. p. 16.

⁹⁵³ "...Veo/ por pequeños orificios/ retazos de la ciudad". Carlos Battilana, "Colonia", *El fin del verano*. p. 15.

⁹⁵⁴ Y habría que reconocer en ello una relación íntima de esta poesía con lo mejor del objetivismo.

⁹⁵⁵ "Deja de representar lo real/ y que la hojarasca de la estopa/ muerda tus ojos". Carlos Battilana, "Un perro", *El fin del verano*. p. 27.

⁹⁵⁶ Carlos Battilana, "Los cuerpos", *El fin del verano*. p. 64.

tiempo, por el mercado, por la propia intimidad y ajenidad de su lengua materna⁹⁵⁷, por la familia y sus secretos⁹⁵⁸.

Pero familia es la estructura básica de poder, de violencia (de socialización) donde se mezclan el amor, la ternura y el rechazo⁹⁵⁹. Por eso Martín Rodríguez y Paula Jiménez y Claudia Prado escriben con la voz del niño o de la niña en ese momento exacto en que se da cuenta de que deja de ser niño, cuando se acaba la edad en que no se siente el miedo, con esa ambivalencia hacia los padres, esa ternura y esa pequeña crueldad, y el deseo incipiente por huir de esa célula sofocante. Construyen minuciosa, perfectamente, esa voz, que ensaya su resistencia, porque no es del todo inocente⁹⁶⁰ y porque no quiere, sobre todo, volverse, nunca, cínica o resignada, porque se atrinchera en sus restos de inocencia como en una guarida, como quien se resiste a crecer, como quien desea habitar todavía un tiempo más “un cuerpo / sin resistir”⁹⁶¹ porque no quiere claudicar, porque no quiere rendirse a “la gran industria la política la familia”⁹⁶², que rompen el alma de los seres y las cosas para volver a suturarlas a su manera (su conveniencia), para hacerla funcionar con su propia lógica de máquina a gran escala. Por eso la casa es, como la de las escenas familiares de Mariasch, la de *Amytville, casa de muñecas*, esa película de terror en la que la casita de muñecas funciona como un análogo de la casa familiar (ésta donde la familia se ha reunido para “ser

⁹⁵⁷ Concepto sobre el que trabaja exhaustivamente Derrida en *El monolingüismo del otro*, y sobre el cual volveremos. Derrida, Jacques. (1997) *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1996)

⁹⁵⁸ Tal como reduce despectivamente Deleuze a la novela familiar del neurótico y la lectura psicoanalítica, se trata siempre en la familia burguesa del “sucio secretito familiar”. En Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Valencia, Pretextos, 1995, p. 15.

⁹⁵⁹ Llegan con ello más lejos que Althusser, más lejos incluso que Freud y Lacan, en una línea que permite pensarse desde los conceptos de biopolítica de Foucault y De Ipola, a la línea ligeramente antipsicoanalítica de Deleuze en el *AntiEdipo* y de Schérer y Hocquenghem en *Co-Ire. Album sistemático de la infancia*, cuando afirman que el triángulo edípico es una célula sofocante de la cual el niño no anhela sino escapar.

⁹⁶⁰ Como ya se ha señalado, en este punto nuestra lectura diverge con lo que ha afirmado la corriente principal de la crítica hasta el momento.

⁹⁶¹ Martín Rodríguez. “Trébol”, *Maternidad Sardá*, p. 13.

⁹⁶² Martín Rodríguez. “ahora está oscuro”, *agua negra*, p. 23.

feliz”) y, siniestra, con vida propia, desata los temores, deseos y odios más ocultos de todos los habitantes.

Como saben que la unificación lingüística de la comunidad se transforma en factor decisivo de la centralización del sentido y se ubica en la zona de conflicto, ahí donde se nota que imponer una monoglosia a una materia constitutivamente heteroglosica es también un proceso de hegemonización del sentido común⁹⁶³, el sujeto de los poemas se identifica muchas veces en sus devenires con seres inanimados, como cosas y flores, a las que insufla su ánima, con personajes débiles, y con animales. Seres y cosas pasibles de violencia, pero también de ternura o de escucha, esos animales y esas cosas y esos personajes tienen una como voz pequeña que nadie, sino el sujeto, puede escuchar: la flor que se deshoja⁹⁶⁴, la gallina que se deguella para la comida⁹⁶⁵. Es esa escucha lo que hace que el núcleo de origen, la familia, se vuelva siniestra. En ese trayecto también se aprende: a hacerse fuerte, a endurecerse, pero sin perder la ternura. Así se define: “Mi corazón es una piedra plena/ no se puede abrir no sé le va a salir/ el agua nunca/”⁹⁶⁶

La imagen es la del agua: lo que está escondido dentro de una piedra, tibio, lo que busca su forma, lo que une tras la lluvia, el lugar donde los cuerpos se tocan.

II

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

⁹⁶³ Grüner, Eduardo. (2002) *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.

⁹⁶⁴ Martín Rodríguez, “la niña levanta y da vuelta con un palito las flores caídas”, *agua negra*, p. 35.

⁹⁶⁵ Martín Rodríguez, “esa ecuación de muerte en que...”, *agua negra*, p. 59.

⁹⁶⁶ Martín Rodríguez, “las piedras tienen agua adentro, mamá”, *agua negra*, p. 48.

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

con extraña dulzura el león
alcanza a cerrarles los ojos
a las muñequitas: yo no
aseguraría que les quiere hacer daño
ni tampoco lo contrario,
la escena es pobre
es lo que está ahí
rendido⁹⁶⁷

o como cuando dice:

a la nena la mamá la enfermó
la hacia mirarse en un espejo siempre⁹⁶⁸

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

En *natatorio* Rodríguez va más atrás todavía e indaga el misterio de las aguas primeras: lo que pasa dentro del útero materno (y por eso el huevo con su feto en

⁹⁶⁷ Martín Rodríguez, "una música fina de campanas", *agua negra*, p. 40.

⁹⁶⁸ Martín Rodríguez, "a la nena la mamá le pasa el peine", *agua negra*, p. 44.

suspensión es la imagen central), lo que queda dentro y lo que se corta cuando se corta el cordón umbilical⁹⁶⁹. El pasado intrauterino parece ser el origen último, pero esta raíz, tras su apariencia natural, remite siempre a un cuerpo que es escrito por la letra de la cultura, de la violencia simbólica, en sus diversas facetas: por ejemplo en la imagen de un padre poderoso copulando con la madre en una visión infantilizada y tan freudiana que no puede dejar de leerse como paródica pero como conteniendo al mismo tiempo su momento de verdad⁹⁷⁰. La voz es por momentos la de un niño, la de alguien que está creciendo, y esa indeterminación de tiempo y de lugar (que es una forma de la sobredeterminación con que la cultura ejerce su violencia sobre los niños y que determina el fin de la infancia, especialmente marcada en el último poema del libro en el que la voz de la madre dice “claro, ahora tomás café”⁹⁷¹) se redobla en el poema en el balbuceo y la reescritura. Voz de la confusión, dice lo que no entiende y después lo aclara: la escena que se duplica es una escena de violación pero también una escena de amor, porque al parecer el padre violenta a la madre, pero luego la madre lo abaraza satisfecha y de esa unión nacen los hermanos, como si dijera: no hay amor sin violencia y no hay violencia sin amor: ése es el verdadero centro de la familia burguesa.

Intenta reponer así la escena de la comunicación, que es comunicación entre los cuerpos y algo más, como ese deseo de lastimarse mutuamente unido al amor, unido al dolor por los cuerpos separados, la relación que vuelve persona o sujeto al otro alienado por el mundo civil: en este sentido esta poesía se quiere “salvaje”. Porque la casa, la familia, que daban el sentido de origen y refugio, están perdidas, podridas: otra vez, “cuando las

⁹⁶⁹ Hay mucha bibliografía teórica acerca de ello, pero entre lo más relevante puede citarse Kristeva, Julia. (2001) *El genio femenino. 2. Melanie Klein*. Buenos Aires: Editorial Paidós e Irigaray, Luce. (1981) *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : les éditions de la pleine lune.

⁹⁷⁰ Martín Rodríguez, “padre, desde acá se escucha cómo”, *natatorio*, p. 36.

⁹⁷¹ Martín Rodríguez, “mamá que me sirve –claro, ahora tomás café”, *natatorio*, p. 67.

palabras no guarecen yo hablo”, dice Pizarnik⁹⁷², y Fabián Casas: “Todo lo que se pudre forma una familia”⁹⁷³ y Martín Rodríguez “lo que la casa hizo de nosotros, lo que/ la palabra casa creó como origen/ es agua negra en nosotros:/ nos daba el sentido como refugio/ y se pudrió”⁹⁷⁴. Para traicionar esa mentira fundante, para lastimarse con lo que se dice y lo que no se dice, hasta para traicionarse a sí mismo. Ahí los versos caen sobre el papel como agua negra, como una condensación de lo que el ojo filtra.

Martín Rodríguez, en *Maternidad Sardá*, se aventura un poco más allá en su lenguaje y en su imaginario, avanzando en las propias premisas de una poética que ya se había manifestado como singular desde *agua negra*, una opera prima publicada por Siesta. Ahora las palabras se configuran como constelaciones que rodean, atraviesan y vuelven a centrarse en un concepto, que es a la vez un cúmulo de imágenes, afectos y sensaciones⁹⁷⁵: la maternidad. Esto quiere decir: el edificio de la Maternidad Sardá como institución del estado, la maternidad como institución social, el nacimiento y la muerte como acontecimientos existenciales, el parto, el amamantamiento, el bebé, la enfermera, la infancia y sus detalles, lo escatológico, los dientes de leche, etc.

Cómo hace este joven de 28 años para contener este mundo en sí, no es algo que se pueda imaginar fácilmente ni que él quiera develar; tal vez pueda leerse en ello una huella dejada por su asistencia al taller de escritura de Alicia Genovese, por contraposición a los poetas del capítulo I que asistieron en su mayoría al de Daniel García Helder-Arturo Carrera. Si hay una investigación previa de tipo antropológico, o una serie de lecturas

⁹⁷² Pizarnik, Alejandra. *Obra completa*. Buenos Aires, Corregidor, 2001. p. 167.

⁹⁷³ Casas, Fabián. *Tuca*, p. 11.

⁹⁷⁴ Martín Rodríguez, “el sentido de la palabra casa no lo podés”, *agua negra*, p. 56.

⁹⁷⁵ Tomamos aquí, y sometemos a una ligera torsión, lo que Deleuze propone en *Qué es la filosofía*. Este deslizamiento en el uso de sus términos es sugerido por el mismo Deleuze en “Carta a un crítico severo”, cuando pone en un pie de igualdad el hablar de “afectos, intensidades, experiencias, experimentaciones, conceptos” al dar cuenta de una experiencia de lectura. p. 14.

afines al tema, es algo que el libro permite preguntarse pero no responderse. No hay una construcción de lo coloquial como huellas de trucas entrevistas, como en Arturo Carrera⁹⁷⁶, con cuya poética podrían de todos modos establecerse varios puntos de contacto, y mucho menos citas o remisiones a otros textos. Hay una voz propia que por momentos circunda unas posibilidades que antes se hubieran considerado “de mujeres”⁹⁷⁷, y que ahora son simple materia de poema: la ansiedad de la parturienta, la ansiedad de la puerpérica, la ansiedad de la enfermera, la calma del feto, la inquietud de los vecinos de la maternidad (por “el alarido de parto a cualquier hora”⁹⁷⁸ que abre otra dimensión en el espacio-tiempo de lo cotidiano), y un mundo a veces franciscano a veces siniestro que rodea el gran acontecimiento. El nacimiento y la muerte van unidos al momento del parto, así como la ternura y el rechazo, el impulso de la crianza y el abandono, el azar y el destino. Como si hubiera leído, para partir de allí, las palabras con que Luce Irigaray intentaba derribar dos mitos contrapuestos y complementarios, el de la simbiosis madre-feto y el de la lucha madre-feto, cuando afirmaba: “La relativa autonomía de la placenta, sus funciones reguladoras que aseguran el crecimiento de un cuerpo dentro de otro, no pueden reducirse a mecanismos ya sea de fusión (mezcla inefable de los cuerpos o de las sangres materno y fetal), ya sea de agresión (el feto como cuerpo extraño que devora el interior, que vampiriza el cuerpo de la madre). Estas representaciones son producto de la imaginación, y resultan bastante pobres –y sin duda muy determinadas culturalmente- cuando observamos la complejidad de la realidad biológica”⁹⁷⁹. Por eso “en el círculo áurico del

⁹⁷⁶ Para un análisis de la aparición creciente del registro coloquial y del registro de lo infantil en Arturo Carrera, cfr. Fernández, Nancy. 2008. *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*. Rosario: Beatriz Viterbo.

⁹⁷⁷ Para una síntesis histórica acerca de las concepciones relativas a la idea de “escribir como mujer”, cfr. García, Irma. *Promenade féminière. Recherches sur l'écriture féminine*. Paris, des femmes, 2000.

⁹⁷⁸ Martín Rodríguez, “Sardá”, *Maternidad Sardá*, p. 8.

⁹⁷⁹ Irigaray, Luce. (1981) *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : les éditions de la pleine lune. p. 42.

amamantamiento/ en la roña de esa subordinación”⁹⁸⁰, en el fondo lo que se destaca siempre es la posibilidad del contacto continuo: “pero la cebolla es la contención/ capa sobre capa de un ardor retenido/ en la lengua y los ojos: la cebolla de afuera/ toca/ a la cebolla de adentro”⁹⁸¹.

El punto de partida es una fantasía que no deja de tener y exponer su momento de verdad: a los niños los traen las cigüeñas: “Principio”⁹⁸². “Yo creí al principio, desde el principio,/ en el origen, que a los chicos/ los hacen los padres./ Y supe más tarde,/ que mi verdad son las cigüeñas,/ ellas traen a los chicos,/ ellas solas,/ ¿y los padres qué hacen?/ Los padres sueñan, sueñan// las cigüeñas/ arrasan los cielos/ cruzan las nubes,/ pelean a picotazos a la cría,/ mientras los padres sueñan.”

A partir de allí, y del deseo que manifiesta y a la vez realiza performativamente el primer poema, “Oración”⁹⁸³, la lengua de los textos va a merodear por lugares comunes y juegos de lenguaje que tienen que ver a veces con asociaciones fónicas, otras veces con elecciones que parecen pertenecer solamente al arbitrio del poeta pero que remiten a subgéneros como canciones o juegos infantiles o literatura infantil y popular, sin dejar de traslucir a cada momento que hay una clara concepción acerca de la poesía y de su funcionamiento (por ejemplo “ahí donde se cuecen habas malcriadas/ en el jardín”⁹⁸⁴, remite tanto al idiolecto “donde se cuecen habas”, como al cuento infantil “Juancito y las habas” en el que una planta de habas gigantesca crece en el jardín y le permite a Juancito escapar del cerrado espacio familiar de la casa, a lo que agrega la palabra “malcriado”, que suele acompañar la mención “niño”, como asociación habitual casi impensada).

⁹⁸⁰ Martín Rodríguez, “Sal en la herida”, Maternidad Sardá, p. 15.

⁹⁸¹ Martín Rodríguez, “Sardá”, Maternidad Sardá, p. 44.

⁹⁸² Martín Rodríguez, Maternidad Sardá, p. 9.

⁹⁸³ Martín Rodríguez, Maternidad Sardá, p. 7.

⁹⁸⁴ Martín Rodríguez, “Sardá”, Maternidad Sardá, p. 17.

Lugar de dar a luz, de ejercicio de la función maternante (como contención, identidad, placer y alimento⁹⁸⁵), el poema permite ciclos, superposiciones, repeticiones, ensayos, para crear su mundo propio, que de alguna manera se relaciona con mundos ajenos, porque algo dice, algo comunica más allá de su fantasía, con su lógica propia, y porque con su misma forma hace la infancia, transmite la ansiedad, la alegría, el desamparo, los movimientos ínfimos y a la vez cruciales de la vida misma. Por eso el recurso fundamental de este libro es la repetición, que sorprende por su audacia, y que da justo en el centro de una estética que no desdeña pensarse como una armonía no convencional entre lo que se dice y su estructuración. Esto, a la vez que apela al procedimiento más antiguo, condición mínima de la poesía que puede volverse máxima⁹⁸⁶, no deja de recordar la primera lección aprendida de las clases de redacción en la escuela primaria (“no hay que repetir las palabras en una misma oración”) para burlarse de ella, para hacer de su transgresión el motor de una poética: qué más repetitivo que la procreación, que el hecho ancestral (y más ancestral aún el deseo) de tener un hijo, para acunarlo, para rendirse a la tentación de darle un nombre como un talismán o un destino.

Martín Rodríguez había escrito “... esta/ dimensión civil en la que hablamos / un lenguaje directo / y frío y lento /lo que te quiero decir / somos personas, lo que te quiero decir / siempre merecemos un mejor trato como cuando/ tenía fiebre y me tocabas el pecho/ ardiente contabas ‘uno, dos, tres...’/ los latidos, hasta que dormía”⁹⁸⁷, y escribió después que “algo más grande tendría que salir del esfuerzo por preservar la felicidad”⁹⁸⁸. Pero sustraer al lenguaje de su dimensión civil no quiere decir sumergirlo en una dimensión

⁹⁸⁵ En tanto lo maternante, como función, se separa de la madre material y abarca otras posibilidades que la exceden. Kristeva, Julia. (2001) *El genio femenino*. 2. *Melanie Klein*. Buenos Aires: Editorial Paidós

⁹⁸⁶ La repetición como base misma de lo poético, tal como lo definió Iuri Tinianov. Tinianov, Iuri. (1975) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (1972).

⁹⁸⁷ Martín Rodríguez. “¿qué aprendí de amar?”, agua negra, p. 54.

⁹⁸⁸ Martín Rodríguez. “(7)”, el conejo.

privada, sino hacerlo chocar consigo mismo, ponerlo en crisis, como una investigación de su propia exterioridad⁹⁸⁹: la palabra se repite, igual o cambiada, mutantes los contextos, por lo tanto también los sentidos que la palabra ya no “contiene” ni a los cuales remite, sino que más vale se diría produce o da a luz como un resultado de fricciones. Por eso aparecen tanto la circularidad y sus imágenes y modalidades (siete poemas que llevan el mismo título, “Sardá”, dos “Sueño”) y también como símbolos la maternidad; el ciclo digestivo, los huevos, el ovario, el melón, los anillos, el pañal que se convierte en paloma, el agua, las cebollas (y sus variaciones) que forman galaxias de sentido, de imágenes, de asociaciones que tanto se atraen como se repelen mutuamente, y en esa vibración hacen radicar su valor. A ello se suma un uso fantasioso de los mismos (que llega a niveles cósmicos, si un pañal es una nube y el orín la lluvia, si un pezón es un sol rosado, si la leche en polvo es un desierto de huesos y arena), lo que da como resultado final, contra lo que podría esperarse, no una impresión de dispersión sino de precisión. En primer lugar porque hay una cantidad limitada de elementos con cuya combinatoria se ensayan las posibilidades del poema para decir lo mismo y para decir algo distinto o algo más⁹⁹⁰, pero también porque no se trata

⁹⁸⁹ La intimidad, para el filósofo José Luis Pardo (1996), no es la identidad, ni la privacidad, ni la inefabilidad de la experiencia, ni el solipsismo, sino que puede entenderse como el estar inclinado, en equilibrio siempre inestable, hacia algo, como animalidad específicamente humana, es la no indiferencia, si es la relación con el misterio de la propia mortalidad y la experiencia profunda de que la verdad íntima de la vida es su falsedad, su doblez, es decir la ficción de la identidad cotidianamente consentida y construida, es no poder identificarse y no poder ser identificado, es decir, si hay intimidad sólo para aquel que nunca agota el sentido de la pregunta “¿Quién soy?” y el saber acerca de sí mismo es el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, por ello sólo puede darse en tanto tal, como intimidad y exterioridad a la vez, en cuerpo del poema, en cada poema, porque si la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir, y no es un inefable ni un más allá del lenguaje, sino el sabor de boca que dejan en la punta de la lengua las palabras, es el ritmo de la respiración, es lo que está al borde de otra expresividad (sollozo, grito, suspiro, aplauso, risa) que delata lo que para cada uno quieren decir las palabras y sólo se transmite a un nivel que excede o antecede al signo, y sobre todo al significado público y publicitable, al sentido común y a la estabilidad normativizada de lo que es posible decir, la intimidad como efecto de lenguaje sólo puede articularse en el ritmo, cualesquiera sean sus elementos (acentuales, tonales, sintácticos, etc.). Pardo, José Luis (1996). *La intimidad*, Valencia, Pretextos.

⁹⁹⁰ Y en este sentido podría pensarse aquí en una herencia dejada por Pizarnik, en este sentido específico del poema como laboratorio del idioma, por sus posibilidades plásticas de mínimo desarrollo a partir de unos elementos finitos que se repiten con variaciones.

aquí de la aleatoriedad del lenguaje neobarroco (aunque la lección de los significantes y los fragmentos de significados desparramados como constelaciones es una lección aprendida y superada⁹⁹¹) y tampoco de la búsqueda de un modo de denotación particular, sino de algo entre una y otra modalidad poética, algo claramente deliberado. En el poema "Si" por ejemplo queda en claro que hay una técnica de composición que funciona como un mecanismo exacto de transformación, condensación y distorsión-expansión de los materiales.

La enfermera quiere amamantar

La enfermera está loca

La enfermera tiene

una pasión pública que la vacía,

La enfermera sabe que esa criatura fue abandonada. p. 14.

Si "una maternidad y un barco a la deriva se parecen"⁹⁹² también se parecen esos dos elementos y un poema: no sólo la deriva, la proliferación, también la capacidad de cada uno de ser a la vez una materialidad y una abstracción. Porque la madre, el nombre, la hoja de ruta, el lenguaje, no dictan un destino, sino una deriva permanente y un anclaje efímero en el movimiento perpetuo del mar y de sus ciclos, una deriva de poema a poema, y también de poemario a poemario.

Entonces la lengua es sustraída de la dimensión civil⁹⁹³, lo que quiere decir de los pactos consuetudinarios, de los lugares comunes, de tanto acuerdo falso tácitamente

⁹⁹¹ De acuerdo con la ya tomada como norma definición de Severo Sarduy. Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, F.C.E., 1973.

⁹⁹² Martín Rodríguez. "Polvo sin borrarse", *Maternidad sardá*, p. 24.

⁹⁹³ Ya se entienda por ello la lucha contra la lengua materna como la plantea Derrida, o el devenir menor de la lengua, o la poiesis como la define Grüner. Derrida, Jacques. (1997) *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1996); Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1994) *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos; Grüner, Eduardo. (2002) *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.

aceptado, de tanto orden impuesto que tapa el caos proliferante de base, no sólo por el lado del juego, que remite tal vez a un estado pre-lingüístico, el estado del *infans*⁹⁹⁴, la única zona en la que es posible una experiencia no desdoblada entre lo humano y lo lingüístico, sino también por una búsqueda de un lugar donde la palabra puede ser reapropiada, o reubicada, en el intercambio entre “personas”: desalienar el lenguaje, tal la tarea del poeta, para lo que no acude sino a la ayuda del niño, a la ayuda de la mujer en ese estado particular del deseo que es su propio *impasse*⁹⁹⁵: el embarazo, el parto, el niño, el amamantamiento, la pérdida del niño. La voz de los poemas puede ser tanto la de un feto, la de un niño muerto o abandonado, la de una enfermera que amamanta a un niño ajeno, la de una parturienta, pero no es nunca una voz infantil, en el sentido de ingenua o no conciente de ciertas cosas, sino todo lo contrario⁹⁹⁶. Querer habitar un tiempo más un “cuerpo sin resistir” como es el cuerpo entregado del neonato, o “Olerlas (a las flores), y que me huelan hasta hallar al niño que las huele/ por primera vez”⁹⁹⁷ no es sino un modo de resistirse a los apremios de la sociedad civil⁹⁹⁸, resistirse a la destinación del nombre, aferrarse a lo que de talismán o juego puede tener el lenguaje, pueden tener las relaciones interpersonales, con todo lo que eso supone de utópico, con todo lo que eso supone de insoportable, para llegar al fondo de un misterio: la humanidad profunda del niño (lo que

⁹⁹⁴ Tal como lo define Agamben. Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

⁹⁹⁵ Pommier, Gérard. *La excepción femenina. Ensayo sobre los impases del goce*. Madrid, Alianza editorial, 1993.

⁹⁹⁶ Esta distinción es importante en tanto ha caído sobre parte del *apoesía* de los 90 el anatema de “infantil” o “infantilizada”. Creemos que es imprescindible ahondar más en torno a este concepto o esta posición, que aparece una y otra vez en distintos poetas, para arribar a una lectura más completa y compleja de estas poéticas.

⁹⁹⁷ Martín Rodríguez, “Puñal”, *Maternidad Sardá*, p. 18.

⁹⁹⁸ De un modo completamente opuesto a como lo hace Sergio Raimondi, quien escribe, por el contrario, su *Poesía civil* remedando y reduciendo al absurdo, muchos de los subgéneros de “lo civil” en su sentido más lato, desde una inauguración de una fábrica o un monumento, al funcionamiento de un gremio o una receta de cocina.

está implicado en la idea de un dios que se hace niño) para hablar de lo más frágil desde lo más frágil. O también: “Habla, y del misterio de su voz/ nace el afuera/ se abre un oráculo de arcilla de intensidad fugaz”⁹⁹⁹. Esa es la lírica que, para Martín Rodríguez, nace de las madres y de su maternidad.

Lo que no deja de desinstitucionalizar la maternidad, y el hospital: eso que escapa, hacia el poema, es una fantasía niña de las palabras, y es una actitud hacia la maternidad y es el deseo sin anclaje. El poema-ronda, el poema-canción de cuna, el poema-exorcismo de enfermedades, el poema-exvoto, el poema-conjuero, todo esto es lo que se roza, pero el resultado, lejos de a una mistificación, arriba a una descripción sencilla¹⁰⁰⁰ de lo que allí sucede, puertas adentro de la maternidad, puertas afuera de ella. Y adentro y afuera, entre lo institucional y lo privado, entre el destino y el azar, entre el *nonsense* y la denotación, “entre”: ese lugar en que se alza una voz singularísima de la reciente poesía argentina en la que hay ternura hay, hay observación, hay atención a un mundo de objetos, sin intimismo pero con intimidad.

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

III

Uno de los atributos considerados como eminentemente masculinos es la fuerza. Y el título de un libro de Hernán Lagreca (homenaje de todos modos a la ambigüedad sexual

⁹⁹⁹ Martín Rodríguez, “Algo”, Maternidad Sardá, p. 35.

¹⁰⁰⁰ En el sentido de los términos retóricos que ya han sido definidos: la escasez de ornato, la claridad.

festejada en un poema de igual título de María Moreno¹⁰⁰¹) es justamente *La fuerza*. Pero ¿cuál es esta fuerza que los poemas recorren? Atravesado por extrañezas diversas, el texto, compuesto por catorce poemas con títulos formados por los nombres de varios superhéroes y súperheroínas (Aquaman; Silver Surfer, Robin, el Capitán Frío, Gatúbela, Flash, La Mujer Maravilla, el Hombre araña, entre otros) que acompañaron, desde los comics o las series de T.V., las horas de la infancia, pregunta repetidamente, como un cuerpo ante el espejo, como un sujeto ante la lengua, la cultura, qué es la fuerza, en qué radica, cómo se transmite, del padre al hijo. En el trayecto, en las aventuras a que invita el recorrido de la búsqueda y de la indagación, de la que surgen escenas inolvidables y entrañables que, como en un corto publicitario de Uniseries, el canal que transmitía las series viejas en los 90, nos remiten al momento fundacional, erótico, en que de niños espiábamos al padre afeitarse frente al espejo (y ante esa imagen nos definíamos, de acuerdo con protocolos diferenciados, como niños o niñas, por el deseo diverso de esa carne reluciente de la cara, suave o fragante o rasposa por la barba incipiente) el libro descubre no una, sino muchas fuerzas distintas. No la fuerza, sino lo que de impotencia hay en la fuerza, lo que de ternura (ese matiz de sentimiento herido por la debilidad, la falla del otro, el lunar, ese detalle, ubicado siempre en un lugar inapropiado) hay en el amor, en el deseo, en la fascinación por el otro¹⁰⁰².

El texto convoca desde allí, pero de un modo claramente ficcional en la medida en que las microhistorias presentadas en cada caso no permiten una hilación argumental y en que el sujeto de la enunciación difiere con cada título, una suerte de autobiografía de

¹⁰⁰¹ Moreno, María. *El affair Skeffington*. Rosario, bajo la luna, 1992.

¹⁰⁰² Y sus diferencias y discordancias, como ha señalado Lacan a lo largo de toda su enseñanza, entre amor, deseo y goce. Cfr. especialmente el *Seminario XX*, dedicado a las fórmulas de la sexuación. Por otra parte, para Lacan, el detalle puede ser el punto de fijación fetichista, pero también aquello que va del ver a la mirada en la pulsión escópica y el detalle (objeto a) lo invisible vuelto repentinamente visible, como causa del deseo. *Seminario X*.

antihéroe. Por momentos la que narra es la voz de un chico que, atrincherado en una soledad superpoblada de íconos pop y massmediáticos, sobre todo en el registro de lo imaginario¹⁰⁰³, que es también la soledad inalienable del superhéroe, la diferencia que lo condena a jugar solo), se prueba máscaras, disfraces, para mostrar el revés, el vacío del ahuecado: su falta de poder, pensamiento dialéctico o más vale oximorónico de estos poetas, en una poética que se acreca también en esto, aunque desde una retórica distinta, a la de Arturo Carrera¹⁰⁰⁴.

En la distancia que va del hijo al padre, del chico que juega al superhéroe que salva al mundo (por ejemplo a Manhattan o Ciudad Gótica de la destrucción), se abre como una grieta el fracaso, el momento en que se toma conciencia de la impostura, de lo impropio de la copia, que como una imperfección con respecto al original, hace del ser un resto¹⁰⁰⁵, (y esta minusvalía recuerda la forma en que Mirta Rosenberg presentaba, en *El arte de perder*, al sujeto como una secuela apenas estable del exceso de realidad de la figura de la madre¹⁰⁰⁶).

En esa distancia el cuerpo se ejercita: para adquirir vigor, para crecer, para existir, para ser un hombre (“Ser grande, ser fuerte”). Las marcas en el cuerpo visible (que como cicatrices de besos dejan inscriptos el dolor, la ausencia, la negación del deseo del otro del cuerpo propio, que mira pero no es mirado, desea pero no es deseado) se sustentan en la mirada. Porque lo que sobresale del cuerpo inerte e inerte del hijo destinado por el padre,

¹⁰⁰³ Tal como lo trabaja el Lacan de los 50. *Seminario 4*.

¹⁰⁰⁴ Para un estudio de lo oximorónico en Arturo Carrera, cfr. *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*, de Nancy Fernández. Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

¹⁰⁰⁵ Resto en tanto el sujeto sólo se constituye como deseo del Otro, y también en tanto se define como un significante para otro significante, esta noción del resto constitutivo es estructural del sujeto en Lacan, noción que los poetas líricos han captado desde los inicios, ya sea desde el ángulo del amor, de la muerte o del paisaje (Stierle.....). en este caso el contexto de emergencia de la división subjetiva se juega en relación con la cultura de los mass-media, lo que no deja de ser interesante en tanto “es el paisaje” de fin de siglo: el espacio por el que todo pasa y no deja de pasar.

¹⁰⁰⁶ Rosenberg, Mirta. *El arte de perder*. Rosario: bajo la luna nueva.

desde su voluntad y seducción, al papel de un objeto que fracasa en su intento de volverse sujeto, y murmura vanamente: dame tu deseo, dame tu deseo, es sobre todo un par de ojos que pesquisan, en busca de su presa. Así lo que se ve, lo que se quiere, acumulando sus imágenes en la retina, opera como en una *camera obscura*, ese orificio a través del cual todo se ve agrandado y al revés, pero al mismo tiempo se constituye en testimonio técnico de lo real, tan unidireccional, impersonal, y delator de los detalles indeseados como el objetivo de una cámara disparada por otro. El deslizarse metálico de las placas, que atrapa el acontecimiento y lo congela en su devenir para ofrecerlo como superficie pura, es la cosa: lo Real infatigable repetido y vaciado de contenido, vuelto pura apariencia de sí, pero apariencia que no oculta ninguna verdad, sino que sólo se manifiesta a sí misma.

El corpus se remite entonces al cuerpo de lo que se ve, un poco como con el gesto del chico que señala algo con el dedo y dice “esto, esto es”, pero no hay *habeas corpus* posible: repetida hasta el cansancio lo que la fotografía ofrece a fin de cuentas es el imaginario, es la pose. El sujeto, constituido en ese acto de posar, entre lo que piensa de sí, lo que quiere que de sí se vea, lo que el otro ve y lo que la foto congela, se fabrica instantáneamente otro cuerpo, una trampa de seducción¹⁰⁰⁷. Crea una imagen, un disfraz, y así, esconde su riesgo. Muestra y oculta entonces, bajo la envoltura transparente y ligera del poema (un poema que, con sus frases breves, descriptivas, aseverativas, se diría reticentes, y su división en estrofas casi regulares en la cantidad de versos, constata un estado de cosas) el referente, el cuerpo deseado y querido, y ofrece su simulacro, un espectro, inmóvil en una inmovilidad a la vez amorosa y fúnebre.

¹⁰⁰⁷ El semblante delata así su estructura de señuelo en el nivel de la seducción, una estructura inherente a la lógica misma de la vida amorosa. Miller, Jacques-Alain. (1991) *Lógicas de la vida amorosa*. Buenos Aires: Manantial

Cumple así los estadios técnicos de todo fotograma: da cuenta de la incidencia exacta de la luz sobre ciertas sustancias (donde la luz es una afección además de una percepción¹⁰⁰⁸) y muestra la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico que es a la vez el sujeto y el poema: una máquina de ver, de constatar apariencias. Por detrás de esta mascarada que es un sentido pleno, con el afecto como su fuerza irreductible, como la individualización del valor fotografía, entre la autobiografía y la historia, como en el teatro antiguo, lo que hay es nada y todo al mismo tiempo: el dolor, la ausencia, el sufrimiento vuelto un don, una fuerza que alienta tras el minimum narrativo del poema. Allí, la foto se vuelve una animación, de la cual el poeta elige, encuadra, mira, limita, la visión, y lanza su flecha, el punctum¹⁰⁰⁹, pequeña mancha, pinchazo, agujerito, corte y también casualidad que sale de la escena y viene a punzar para revelar lo escondido: el detalle.

La fuerza sigue el itinerario de sus muchas definiciones posibles: 1. vigor, robustez; 2. virtud y eficacia natural; 3. acto de obligar a algo; 4. violencia que se hace a una mujer para gozarla; 5. grueso o parte principal de un todo; 6. estado más vigoroso de una cosa; 7. eficacia; hasta llegar a ser, casi en su esencia, su definición más técnica: 8. mec., la causa del movimiento, la energía de un cuerpo en movimiento.

En el extremo los superhéroes y súperheroínas que La Greca convoca, se definen desde su falta: falta de amor, falta de compañía, falta de familia; hacen gala de sus momentos de impoder, como el del hombre de la Atlántida, que muere si sale del agua, hasta culminar, en el último poema, por presentar a *Flecha Verde*, sin don, tan sólo la habilidad de atravesar, con el acero, “los nombres encerrados/ en el corazón de la

¹⁰⁰⁸ Deleuze, Gilles - Félix-Guattari. (1995) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama. (1991) los definen así: La obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*. Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos.

¹⁰⁰⁹ Como lo definiría Barthes en Barthes, Roland. (2005) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

corteza”¹⁰¹⁰, sin fuerza pero con la potestad de tensar el arco, “el canto/ de la cuerda en el oído”¹⁰¹¹. Héroe reducido a mínimo (poseedor de “un vestido, un corazón,/ una manzana”¹⁰¹², esto es, una máscara o impostura o escena de yo, un afecto, un objeto, elementos mínimos y máximos del poema en La Greca), posee no obstante un arma, el poema, que, con su fuerza, “atraviesa/ las pequeñas cosas del mundo”¹⁰¹³, y avanza, potente, precisamente porque no tiene blanco, porque puede levantar lo residual, proponer su propia fuerza otra, la que afirma, desde una aparente desvalía, “No quiero este cuerpo extraordinario/ y sin uso, quiero esa fuerza que tenía mi padre/ cuando cantaba los sábados al mediodía”¹⁰¹⁴. Ahí La Greca sorprende y seduce, con un uso retórico contundente por su falta de efectismo, con la fuerza de su voz propia.

IV

Como “hileras de crochet/ que no formaban nada”¹⁰¹⁵, otra familia se construye y se destruye en *El interior de la ballena*, de Claudia Prado. La imagen, que aparece en el primer poema, parece condensar un arte poética nunca enunciada pero varias veces sugerida por los mismos poemas. Pero estas hileras de palabras no forman nada porque no buscan una verdad o un sentido único. Su lógica es la de la diseminación y la multiplicación de microrrelatos y puntos de vista, de detalles, que forman un libro de poemas: nada más que una serie de textos poéticos de lenguaje preciso e inquietante. Si el sustrato es, decididamente, la novela, o mejor, lo novelístico con todas las características

¹⁰¹⁰ La Greca, Hernán. “Flecha Verde”. La fuerza. p. 42.

¹⁰¹¹ La Greca, Hernán. “Flecha Verde”. La fuerza. p. 42.

¹⁰¹² La Greca, Hernán. “Flecha Verde”. La fuerza. p. 41.

¹⁰¹³ La Greca, Hernán. “Flecha Verde”. La fuerza. p. 41.

¹⁰¹⁴ La Greca, Hernán. “Doctor Frio”. La fuerza. p. 21-22.

¹⁰¹⁵ Prado, Claudia. “1892-Virtudes domésticas”. *El interior de la ballena*. p. 7.

que le atañen y de las cuales la poeta tiene clara conciencia¹⁰¹⁶ (narradores diversos, cambios de personajes, de puntos de vista y de focalizaciones, relaciones temporales y de causa-efecto, etcétera y un predominio aparente del lenguaje denotativo-descriptivo), se trata de una especie particular de narrativa: la novela familiar¹⁰¹⁷. Esa novela, que se extiende enseguida desde lo familiar a la historia del pueblo, remite en primer lugar a la gesta, construida en leyendas y mitos (leyendas y mitos que circularon de hecho oralmente por Puerto Madryn, la ciudad de nacimiento de la autora). Lo que cuenta es lo que reciben, como restos, los herederos, esos restos que repercuten en la imaginación y los juegos infantiles, en la conciencia de sí construida al trasluz del pasado común.

Lo que se elige son los momentos de estallido de una imposible felicidad familiar: los momentos de clímax de la historia, las encrucijadas del destino, azar o voluntad, las muertes, las desgracias, los abandonos, los exilios. Pequeños momentos que como pedazos de un espejo astillado se presentan bajo la forma de escenas a la vez mínimas y máximas: como el paisaje del desierto patagónico al que se alude en varios momentos, los elementos presentados son los mínimos posibles, pero en la inmensidad del tiempo y del espacio, las coordenadas se pierden y lo que queda del sujeto son los momentos de pérdida, su insignificancia ante el vacío. Por eso uno de los elementos principales (del desierto, de la historia familiar, del poema) es el silencio. La fuerza de lo que no ha sido dicho, ese secreto

¹⁰¹⁶ Es evidente el conocimiento por parte de la autora de las sutilezas de las que se ha encargado la narratología, ya se trate de teóricos como Wayne Booth o Mieke Bal, en su delimitación de distintos tipos de narrador, de cambios de voz narrativa, como la diferencia entre los narradores dignos de confianza y los indignos de confianza, los narradores sesgados o incluso mentirosos.

¹⁰¹⁷ Es necesario subrayar una vez más que en todos estos autores, si aparecen Freud y sus teorías, a veces como trasfondo, a veces explicitados, su aparición implica dos cosas: por un lado la relación con ello como parte de la cultura, sin un estatuto privilegiado como el que pudo haber tenido para los neobarrocos, por el otro, cierto juego o posicionamiento que coloca a los poetas "más allá de Freud" en el sentido de que no se lo toman al pie de la letra, sino que buscan espacios intersticiales, o toman algunos de sus formulaciones como estereotipos que circulan por la cultura media.

a voces que alienta detrás de cualquier historia familiar¹⁰¹⁸, lo que roza la ignominia, lo que se repite de generación en generación con un significado desconocido o que escapa a la comprensión, como un trabalenguas¹⁰¹⁹ o una excusa.

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

Más allá de la constatación de esas divergencias hay una pregunta por un fondo común: la melancolía que, como una enfermedad hereditaria¹⁰²⁰, circula por las historias de los diferentes personajes y se derrama también desde y hacia el paisaje. Es la pregunta por lo que hay en el interior de la ballena. Si según San Mateo para Jesús la aventura de Jonás en el vientre de la ballena era una inmersión en la muerte, previa y necesaria a la resurrección (un descenso a los Infiernos que posibilita en el libro de Jonás la emergencia del género lírico bajo la forma de una invocación en uno de los pasajes más bellos del Antiguo Testamento) el buceo en el interior de los misterios de la historia personal y familiar es la posibilidad de una refundación de la identidad, la posibilidad de la cura o una salida de la melancolía, al mismo tiempo que lo que rompe el género narrativo y lo hace

¹⁰¹⁸ En tanto toda familia se asienta sobre esto: un secreto. Tal como lo definiera Deleuze para ir más allá de la lectura freudiana de la novela familiar: el sucio secretito de la familia burguesa. Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos

¹⁰¹⁹ Por detrás de ellos alienta la sospecha de que no hay comunicación sin malentendido, o, más aún, de que el malentendido es la comunicación.

¹⁰²⁰ Y éste sería otro de los nudos que forman familia: las enfermedades hereditarias, en especial la locura como tendencia que se hereda entre los lazos familiares.

estallar en el lírico¹⁰²¹. Aunque no es un remedio lo que se busca, ni tampoco una verdad inmutable: en cetología, parece decir el libro, lo importante no son los resultados, es el trayecto.

Las imágenes sobre las que se articulan los poemas sorprenden por su capacidad de concentración (capacidad subrayada por un estilo breve, casi ascético, de versos cortos, y una sintaxis de una cuidada sencillez) o condensación de sentidos, percepciones y afecciones imposibles de dar a entender de otro modo. Así, con una distancia que aleja el sentimentalismo tanto como el juicio moral o la justificación, presentando los acontecimientos y su entorno como hechos puros, las imágenes recorren los itinerarios de la pérdida¹⁰²². En el fondo del mar o en el interior de la ballena o en el medio del desierto, como joyas salen a relucir los momentos críticos de una historia para hacer balance de lo perdido y sólo recuperado por la literatura (la leyenda oral, los poemas): lo que se pierde al emigrar, al morir, al abandonar y ser abandonado, y hace de esa búsqueda una fidelidad, como la del personaje que dice: “Ya no tengo nada,/ sólo mi desgracia/ tan fiel que la cuido/ como otros lo que ganan.”¹⁰²³

Todos los poemas (las historias) están fechados por año, desde 1892 hasta 1963, menos el último. Si cada uno da cuenta de una anécdota, desarrollada a partir de un pie, y dotada de su voz o sus voces, su escenario, sus personajes, y su visión ante los acontecimientos, el último poema, titulado “Los detalles”, recoge el núcleo central de la estética desplegada en el texto: la constatación de que la historia cambia según quien la

¹⁰²¹ En la medida en que lo lírico puede ser pensado como un transgénero porque transgrede las reglas discursivas de los demás géneros y como tal se constituye su especificidad. Cfr. Stierle, Karlheinz.

¹⁰²² Esta pérdida del objeto inicial, que ya señala Freud, se hará en Lacan constitutiva, y en ese sentido se puede decir que toda la vida del neurótico se consume en la búsqueda del objeto perdido, o en los medios de suturar esa grieta o hendidura estructural por medio de las operaciones sobre todo imaginarias y fantasmáticas).

¹⁰²³ Prado, Claudia. “1918-barraca”. *El interior de la ballena*. p. 18.

cuenta, el entrecruzamiento de lo novelesco y sus estilos en las diferentes versiones, y también la emergencia de una versión ligada a la constitución de un yo. Al mismo tiempo que se ubica en un espacio y en un tiempo especiales, crea la distancia que le da la capacidad para mirar y exponer lo no dicho, porque, como decía en el libro de ocultismo del tío abuelo, “antes de que los ojos/ puedan ver/ deben ser incapaces de llorar”¹⁰²⁴. Esa mirada, que quita dramatismo romántico a las escenas, es, a la vez que heredera de una perspectiva y de unas capacidades específicas (tener ojos avizores, ser la que sabe dar con la mirada en donde saltan las ballenas y no dejarse confundir por el golpe de las olas, virtudes de la abuela), dueña de una diferencia. Si la abuela sólo insiste en su relato del avistaje de ballenas y cuenta una y otra vez “que por fuera/ las ballenas son enormes/ enormes e increíbles/ como casas que saltaran// para qué pensar/ en qué tienen adentro//”¹⁰²⁵, la nieta va a adentrarse en esa casa, en ese cetáceo, para descubrir que en su interior hay también imágenes rotundas que descubrir. Todo, para dar su versión (“Mi versión/ de la historia del pariente”¹⁰²⁶) y salir de la melancolía, sin renegar del lirismo, por el atajo del humor. Un humor que subyace al cruce de los géneros (como cuando se reconoce un gesto a lo John Wayne en un ladrón de ganado) y se extrema en la autoironía de considerar el propio distanciamiento con respecto a lo narrado como consecuencia de la lectura de un tomo robado del Reader’s Digest sobre filosofía yogui.

V

¹⁰²⁴ Prado, Claudia. “Los detalles”. *El interior de la ballena*. p. 51.

¹⁰²⁵ Prado, Claudia. “1938-cetología”. *El interior de la ballena*. p. 23.

¹⁰²⁶ Prado, Claudia. “Los detalles”. *El interior de la ballena*. p. 51.

“El hilo de la narración”, “el hilo se corta por lo más delgado”, “la vida pende de un hilo”, la “trama de la novela”, etcétera, son frases hechas, casi sin sentido de tan repetidas. Pero no para quien se pregunta qué son, y cómo son, esos hilos, telas, urdimbres, que están ahí y reaparecen una y otra vez al contar una historia, historia de vida o de familia. Esto es lo que Mattoni hace en *Hilos*, porque son imágenes de hilos (cordón umbilical, cable de teléfono, redes, tela de araña, dedos del padre tomando el brazo del hijo, etc) las que persigue poema tras poema, y son nudos o núcleos los que elige y pone a explorar desde la voz de cada uno de los personajes (abuelo paterno y materno, abuelas, madre, tía, hermano) que como auténticas *dramatis personae* se cuentan a sí mismos en los poemas. Así se atan y desatan los lazos de un álbum familiar, sus herencias que, verdaderas o imaginarias, son sobre todo discursivas¹⁰²⁷, tanto que se vuelve posible evocar el recuerdo de algo que no se sabe si se ha vivido o si es una parte de la historia (la memoria) familiar repetida de boca en boca de generación en generación.

Eso, sobre lo que el personaje vuelve como núcleo obsesivo por su poder simbólico o sintético, por su carga angustiosa o por constituir una especie de epifanía pagana, es un eslabón. Los eslabones reunidos de lo que cada uno dice forman una cadena de oro¹⁰²⁸, pero lo que más destaca de esa cadena no son los puntos de unión, sino los vacíos¹⁰²⁹, lo que el oro de las palabras rodea o circunda (por, justamente circunloquios) pero nunca dice,

¹⁰²⁷ En lo que se descubre que la filiación de Mattoni con Arturo Carrera es mucho más que temática o incluso estilística: es casi un modo de dejarse afectar por las mismas cosas.

¹⁰²⁸ Aquí Mattoni deja en claro su filiación neobarroca al darle al oro el mismo valor que le daban aquellos, en cuyo contexto el oro es siempre también lo sonoro.

¹⁰²⁹ En el caso de la escritura de Mattoni se acentúa lo que habíamos señalado con respecto a la herencia freudiana y lacanina: si bien Mattoni se burla en numerosas ocasiones del psicoanálisis, y argumenta sus diferencias con respecto a él, no por ello deja de estar atravesado todo el tiempo por ese discurso. esto es particularmente notorio en el libro *El descuido*.

aquello sobre lo cual insisten las preguntas y las incertidumbres que no tienen respuesta ni solución allí donde “la poesía celebra lo inaccesible en el habla”¹⁰³⁰

Como ese tío que guarda “...cartas, chismes,/ fotos amarillas que ni mi madre/ podría reconocer...”¹⁰³¹, como ese tío que reconoce la persistencia de la incertidumbre fundamental: “si pensar, escribir y hablar termina/ significando que vivimos (...)”¹⁰³², cada una de las voces expone su pequeña verdad, su ternura o su pena, pero como momento de extravío de sí a la que vez que como destino (así la muerte de la hija, el viaje por mar hacia un nuevo suelo, el descubrimiento tardío de una paternidad). Entre sueño, memoria e historia imaginada, cada voz dicta su recuerdo, pero lo que compone es más (y no contribuye poco a eso la cadencia precisa del ritmo de la escritura de Mattoni) un conjunto de monólogos brillantes de personajes de tragedia que una novela polifónica al estilo Faulkner. Pero cuando se dice “tragedia” hay que aclarar imperiosamente: nada de grandilocuencia, nada de grandes escenas o espectáculo del dolor y el desgarramiento. Sorprende el modo en que Mattoni crea la complejidad, las contradicciones, pequeños heroísmos y miserias de cada personaje, a partir de una especie de pudor o reticencia. Las palabras y las frases, de una estudiada sencillez léxica y sintáctica, resultan por eso mismo más inquietantes, y bordean siempre un nivel de reflexión que permite llevar las pequeñas historias a ese grado de tensión propio de la tragedia clásica y renacentista, como si al narrar la cotidianidad de la historia familiar, de cualquier historia familiar se “desempaquetara/ una joya envuelta en papel de diario”¹⁰³³.

¹⁰³⁰ Mattoni, Silvio. “Poesía y psicoanálisis”, *Diario de Poesía*, n° 53, otoño de 2000, p. 34.

¹⁰³¹ Mattoni, Silvio. “Tío de la madre”. *Hilos*. p. 69.

¹⁰³² Mattoni, Silvio. “Tío de la madre”. *Hilos*. p. 69.

¹⁰³³ Mattoni, Silvio. “Ascendientes”. *Hilos*. p. 9.

Estas joyas que Mattoni pone a brillar, y que Fogwill leyó como “verdades de guardar”¹⁰³⁴, tiene que ver con los temas de la poesía: la muerte, el amor, la paternidad, la escritura, el deseo. Pero tienen que ver sobre todo con una fina reflexión, que nunca aparece expuesta sino siempre tramada sutilmente por detrás de cada poema y de cada escena mínima presentada, acerca de los signos. El septuagenario dice al comienzo del poema “Desde hace años escucho a los pájaros/ y leo figuras que no dejan huellas/ de su vuelo. ¿Por qué los versos hoy/ están acribillados de silencio? (...)”¹⁰³⁵. Y Mattoni, como el septuagenario, piensa y escribe convencido de que la interpretación (conceptual, afectiva, perceptiva) es la *koiné* del mundo de hoy¹⁰³⁶: una interpretación infinita de los signos, hasta de los más efímeros, que otorga momentáneo sentido a la existencia. El repaso de las fotos del álbum y del anecdotario familiar se convierte en un trabajo interpretativo que no cesa, porque la pasión hermenéutica parece ser la condición fundante del *dasein*, porque la pasión de pensar, escribir y hablar es la que mejor rodea el silencio y es la que permite, por unos momentos, ocupar el lugar del soberano, el yo que afirma, soberbio y frágil al mismo tiempo: “Mi dedo muestra el oro que no viste/ y levanta tu suelo hasta dejarlo/ suspendido en el aire. Tan lejos estoy/ de tu círculo de afinidades magnéticas/ y herencias imaginadas, tan potente/ es el fragor de mi garganta que vos/ no me escuchás, soy yo el que invento/ esta reverberancia de tu oído.”¹⁰³⁷

¹⁰³⁴ Fogwill. “Verdades de guardar”, *Diario de Poesía*, n° 50, invierno de 1999, p. 32.

¹⁰³⁵ Mattoni, Silvio. “Septuagenario”. *Hilos*. p. 17.

¹⁰³⁶ Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Buenos Aires, Paidós, 1992.

¹⁰³⁷ Mattoni, Silvio. “El soberano”. *Hilos*. p. 19.

VI

En sus series de poemas compactos, en los que tenemos la certeza de no encontrar una palabra de más ni de menos, Osvaldo Bossi recorre los espejismos del amor y del deseo, ahí donde al tocar la piel del amado se toca también y al mismo tiempo el vacío, se toca a aquél a quien el amado ama. En los intersticios de las voces, desde los parlamentos terribles de sus personajes, desarma y reconstruye el drama de la pasión y delata su doble faz: la alegría y la pena, la aparente sencillez y la complicación de las relaciones amorosas (peligrosas), en busca de esa verdad que rechaza el dialecto de la razón y ama ese disturbio dulce y amargo. Desarma y rearma una estructura y sus combinaciones posibles: triángulos, cuadrados, el punto siempre fijo de Narciso, el doble, en la iteración del deseo, en la potencia transferida al objeto que se vuelve sujeto y todopoderoso.

Porque el amor trastorna, convierte al sujeto en otro, transido del otro y por el otro, los sujetos que hablan van cambiando. Cuando es imposible discernir, en la multiplicidad de lo que acontece, la línea que separa al sexo del amor, porque se trata de una frontera en movimiento constante, se recorren todos los matices del amor y del deseo, y sobre todo su transitividad: la identificación con el cuerpo del otro/la otra, el cuerpo propio vuelto el otro cuerpo, y al mismo tiempo la extrañeza absoluta de ese rostro como huella de lo siempre desconocido e incognoscible¹⁰³⁸. Esa relación continente-contenido en el amor, siempre cambiante, como siempre cambiantes son también las relaciones de lejanía y cercanía, y sus paradojas: "Nunca estuvo más lejos de su cuerpo/ como ahora que lo tiene"¹⁰³⁹. Porque

¹⁰³⁸ Si tanto para Freud en una primera instancia el amor es siempre una repetición, en tanto el objeto de amor primero es la madre, al mismo tiempo, la causa del deseo, denominada objeto a por Lacan, permanece desconocida en tanto tal, y lo que se pone en juego en una primera instancia en el amor es la existencia del fantasma. Lacan, J. *Seminario XI*.

¹⁰³⁹ Bossi, Osvaldo. "Hamlet a Ofelia". *fiel a una sombra*. p. 76.

“sólo quien da la herida/ trae su alivio”¹⁰⁴⁰. Y porque eros es el principio que lleva a la locura, pues no encuentra paz ni cuerpo donde detenerse¹⁰⁴¹.

Entre el goce como verdad del cuerpo (“la carne/ como es lógico/ la carne y sólo eso”¹⁰⁴²) y la laboriosa construcción del amor porque (“el amor está hecho/ de eso que dejamos irse para no volver”¹⁰⁴³), subyace, rotundo como la duda, el deseo, que sólo encuentra un descanso momentáneo en la certeza de la carne y su pequeña muerte, para abandonarse a su segundo tiempo, el de la pena, y reiniciar así el movimiento. El movimiento inmenso e intenso que desplaza, indeciso siempre, las fronteras: entre la vida y la muerte, la dicha y el dolor, el tacto y la mirada, la unión y la separación, la fantasía y la realidad, se festeja en los poemas de Bossi, con ternura y crueldad simultáneas, y es siempre una celebración de esos pequeños momentos de epifanía que redimen al sujeto (ese no que desea) de la soledad, al repartir entre dos la inalienable soledad del cuerpo¹⁰⁴⁴ y construir imaginariamente otro.

La ubicuidad del amado como tema de la conversación y del poema se exaspera por el uso de artículos y pronombres posesivos o demostrativos que no encuentran claramente determinada su referencia en el poema. Así es posible la transfusión o transustanciación mística y carnal (discursiva): escribir una lírica a otra mujer, la otra mujer que él es, la mujer que el amado ama, para arribar momentáneamente a la conclusión de que una mujer es una mujer y no yo transfundido, en la escritura de los celos, para volver a recomenzar

¹⁰⁴⁰ Bossi, Osvaldo. “Hamlet”. fiel a una sombra. p. 68.

¹⁰⁴¹ De acuerdo con la lógica metonímica del deseo.

¹⁰⁴² Bossi, Osvaldo. “Su delirio fue éste”. fiel a una sombra. p. 100.

¹⁰⁴³ Bossi, Osvaldo. “El amor está hecho”. fiel a una sombra. p. 169.

¹⁰⁴⁴ En la exacta medida en que lo definiera Lacan en el seminario XX al afirmar que “No hay relación sexual”, lo que no quiere decir que no haya relaciones sexuales, sino que no hay un “encuentro” entendido al modo romántico, e incluso platónico, como complementariedad de los amantes y de su realidad sexual, sino dos goces diferenciados.

como renace el deseo (“Quien mira a una mujer ¿se olvida de sí o se acuerda?”¹⁰⁴⁵). Así la escritura entra como cuarto en discordia en el triángulo, pero también triangula, también refleja la cara de Narciso, o se vuelve casi una carta o una plegaria, que pone atención a las mínimas marcas del cuerpo del amado (esa cicatriz, esa forma de caer el pelo sobre la ceja), que se pregunta, vuelta sobre sí, quién es él, cómo es cuando no está conmigo. Por eso se habla de la muerte exactamente de la misma forma en que se habla del amor: porque amar o morir¹⁰⁴⁶ es estar atado a un cuerpo en el que en realidad no se está, porque amar o morir es ocupar el espacio inhabitable del doble, cuando uno se olvida de sí tanto que da miedo, para saber a qué sabe, a qué huele el otro. Entonces las palabras surgen en ese punto en que la carne se desdobra o se reconcilia, donde más allá la conciencia no sirve, sólo su más acá concentrado en la voz que dice, aferrado al instante inmóvil, ido: no es la vida, es lo vívido. Porque “Vivimos para eso que pasa por nosotros,/ sin ser nosotros”¹⁰⁴⁷. Desde ahí analiza el amor, el dolor, su detalle, y se deja caer en él, como una lupa en la mano de un niño cae sobre las nervaduras de las hojas. La escritura es reposada, pero reposa sobre ese nervio, y también es delicada, pero como las alas de una mosca, que nunca se quedan quietas demasiado tiempo. Porque el amor, aún cuando se muere, es, como Valdemar, un muerto raro: “hay pulso, los espejos se empañan aún”¹⁰⁴⁸. Raro, raro este muerto que cada uno es cuando el amor no lo redime de su propia ajenidad alienándolo en otra más ilusoriamente vital.

También es raro el amor entre padre e hijo, un amor nunca colmado, como en la historia de Telémaco y Odiseo: el hijo que vela por un cuerpo que no sabe contentar, y que

¹⁰⁴⁵ Lo que no deja de recordar al Jacques Alain Miller de *De mujeres y semblantes*.

¹⁰⁴⁶ Si se extreman las cosas, hay aquí la lucha entre el principio de placer y el principio de realidad, o entre eros y thanatos, como una tensión propiamente estructural del psiquismo freudiano.

¹⁰⁴⁷ Bossi, Osvaldo. “El señor Valdemar”. Tres. p. 79.

¹⁰⁴⁸ Bossi, Osvaldo. “El señor Valdemar”. Tres. p. 84

busca en y entre otros cuerpos. El cuerpo de cualquier otro hombre lo recuerda, porque ese amor lo colma todo y la madre misma está hecha de la sustancia de ese amor. Entonces el cuerpo masculino se roza, se experimenta su textura, para caer en la tentación de verse engendrado por él, porque pregunta en cada acto de amor cuánto de Narciso, cuánto de amor filial, cuánto de eso hay en el amor de un hombre por otro, en el deseo de un hombre por otro hombre. Y también se pregunta, sin poder resolver la cuestión:

¿Y qué será mejor, ser el cuerpo
sobre el que descansa la diosa Calipso,
o ser ella misma, el largo pelo
como talaes áureos?¹⁰⁴⁹

El texto contesta: las dos cosas, porque en el poema se puede ser las dos cosas¹⁰⁵⁰, también en el amor se puede ser las dos cosas, cuando dos cuerpos, tres, cuatro, se unen, a pesar de la distancia, como unidos están para siempre los cuerpos de padres, madres e hijos, los cuerpos de los amantes en los poemas. Porque el sujeto que los poemas presentan es, sin lugar dudas

el muchacho que puede salir de sí
que infunde vacilación
que puede transformar
sin perder o dañar.¹⁰⁵¹

Porque hay noches en que la única certeza es el calor de la carne del amante, recostado a nuestro lado después del goce, porque en el aire de la respiración deseamos,

¹⁰⁴⁹ p. 89. "Hace soplar el fuerte céfiro".

¹⁰⁵⁰ En la línea en que lo definiera Pizarnik como la posibilidad extrema de la poesía: "El poema es el lugar donde todo puede suceder", donde se puede ser yo y ella/él al mismo tiempo.

¹⁰⁵¹ p. 21.

amante perfecto, que al despertar en nuestros brazos nos diga, “soñé con vos”, para engañarnos y dilatar el momento, inevitable, de la separación, entre la premonición, la belleza y el terror a vivir, los textos hablan no de una historia de amor, sino de los amores, y sus escenas son fieles, no al padre, como Hamlet, ni al amor, como Ofelia, sino a la sombra entre las sombras: ese oscuro objeto, el deseo¹⁰⁵².

Con la fuerza que da la certeza, el tono de Osvaldo Bossi se hace oír una vez más en *Ruego por el tornado*, que aparece acompañado de la reedición de *Tres*. Es con la seguridad de quien ha conquistado ya su propia voz que habla en el pequeño prólogo de infancia y de belleza, y de la poesía como una transfiguración de las cosas que hay a nuestro alrededor¹⁰⁵³. Y no es poca la osadía que hace falta para reunir esos conceptos desacreditados (porque se los supone del lado de una falsa poesía, de concepciones pasadas de moda, de actitudes epigonales) y ofrecerlos como enclaves de una poética. Bossi hace suyas estas palabras, pero para transfigurarlas. Y si Bellessi¹⁰⁵⁴ no duda en calificar a esta poesía de lírica se diría que no es tanto por relación a una tradición sino porque invita a pensar a la lírica de otro modo.

Habla Bossi en el primer poema, “Viento” de “No las palabras que me dice, sino la base/ de ese pequeño y atolondrado/ instrumento de música”¹⁰⁵⁵. Lo que recuerda aquella famosa formulación del Romanticismo inglés (más exactamente, de Shelley) según la cual:

¹⁰⁵² No en torno a otro concepto, escurridizo y vital, se ha edificado no sólo el psicoanálisis, sino gran parte de la poesía, del amor cortés en adelante.

¹⁰⁵³ Acepta así Bossi abiertamente ubicarse en una tradición de poesía genuinamente lírica, por oposición al realismo sucio que ha sido trabajado en otro capítulo y con el cual mantuviera en un principio estrechas relaciones debido a su pertenencia al staff editorial de la revista *18 Whiskies*. Esta adscripción de Bossi no es inocente, sino el fruto de una reflexión sostenida acerca de la poesía, de la cual resulta que contra toda posible teoría del reflejo o de la presentación de aquello mismo que, desnudo o filtrado por los medios, aparece como real o apremiante, lo fundamental de la poesía radica exactamente en su poder de transfiguración, lo que no equivale a una salista escapista sino, por lo contrario, a una inmersión en otra dimensión de la existencia que merece ser sostenida: aquella en que el sujeto infante y el sujeto enamorado se preguntan por el sentido de cada cosa que los rodea.

¹⁰⁵⁴ Bellessi, Diana. Contratapa a *Ruego por el tornado*.

¹⁰⁵⁵ Bossi, Osvaldo. “El viento”. *Ruego por el tornado*. p. 13.

“El hombre es un instrumento sobre el cual una serie de impresiones externas e internas son conducidas, como las alternancias de un viento siempre cambiante sobre una lira eolia, que la impulsan con su movimiento a una melodía siempre cambiante”¹⁰⁵⁶, a lo que agrega que en los seres sensibles lo que se produce como resultado de ello no es sólo la melodía sino también la armonía, como un ajuste entre los sonidos y movimientos a las impresiones. En ese contexto, el poeta aparece como el mediador de algo que lo trasciende, pero no un mediador indiferente o técnico, sino activo: alguien que modula y da forma a esos sonidos. En el caso de Bossi, quien parte de la misma lira eolia, de esa misma imagen de quien es atravesado por los vientos de las cosas, las emociones, las ideas, la transformación no consiste sólo en que lo que se escucha no es una voz, un dictado, sino sobre todo en que ese instrumento de música se vuelve pequeño y atolondrado, pasible de una resta.

La base más que melódica o armónica es ahora rítmica¹⁰⁵⁷, y en este aspecto Bossi se mueve cada vez con mayor libertad. Alterna versos largos con otros más breves. Encabalga algunos y a otros los corta con una pausa tonal por medio, y el resultado es un enriquecimiento de las modulaciones. La transfiguración que opera el instrumento, pequeño (porque no puede dar cuenta de algo más grande o más allá de lo que él mismo produce, nunca reproduce), atolondrado (porque su pulsión lo lleva más adelante y hacia otro lado cada vez, porque condensa, desliza, y sigue, como el deseo, que no de otra cosa habla Bossi en estos poemas, como en otros), es una transfiguración hacia el detalle, hacia lo cotidiano,

¹⁰⁵⁶ Shelley, P. B. *Defensa de la poesía*.

¹⁰⁵⁷ En el sentido en que define Tinianov esta base rítmica como el “factor constructivo” del verso y que comprende numerosos factores: Tinianov, Iuri. (1975) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (1972). p. 27. 1. el metro, o sea las relaciones estables de duración; 2. la dinámica o gradación de fuerza; 3. el tiempo; 4. los agogica, o sea esas pequeñas reducciones o expansiones de las que es susceptible la normal duración de una unidad sin que desaparezca la conciencia de la medida básica; 5. la articulación sonora (el legato, el staccato, etc); 6. la pausa final; 7. la melodía, con sus intervalos significantes y sus conclusiones; 8. el texto que, mediante las reparticiones sintácticas y la alternancia de sílabas acentuadas y no acentuadas, contribuye de modo sustancial a la formación de los grupos rítmicos; 9. los valores eufónicos del texto, rima, aliteración, etc, que están también en la base del ritmo.

hacia la estampa de infancia que no figura en ningún libro sino en todo caso en un álbum privadísimo. El instrumento no engrandece, no retoriza, no amplifica: lo que otorga al poema, si algo otorga en ese trabajo de transfiguración de las estampas e imágenes de la niñez y de lo cotidiano, es la volubilidad de sus movimientos de cuerda, es esa capacidad de resonar a la más mínima brisa. Se apega entonces a los detalles en la certeza de que tanto en la infancia como en el amor (en el que el cuerpo del otro y el cuerpo propio funcionan también como instrumentos de una música particular), los detalles lo son todo: la forma exacta de las ramas de un árbol, de la cabeza del amado, del movimiento del cuerpo en la acción respiratoria mientras duerme.

Esa afección por los detalles es por otra parte una batalla inútil contra el tiempo: si “Hasta la roca más pesada, más sólida/ se corre a ciertas horas/ unos milímetros de su lugar (...)”¹⁰⁵⁸, el poema no tratará de dar cuenta de instantes de fijeza sino de perseguir el movimiento, o mejor, de hacerse movimiento él mismo, como si siguiera más los dictados del minimalismo musical que de preceptos meramente poéticos¹⁰⁵⁹.

En su ondulación da cuenta de los avatares de una imaginación que trenza el pasado del niño en su desamparo con el actual desamparo amoroso, pero también de los momentos exaltantes del amor, de sus seguridades, sus entusiasmos, armando un tejido en el que lo que queda cercado, como centro de la tela, es el lenguaje amoroso mismo en su opacidad, a la vez tan pleno y tan vacío¹⁰⁶⁰. Esta ondulación no responde, como podría creerse que supone el romántico, a los cambios de estado de ánimo, sino a una voluntad estética que puede pensarse como una labor de cercado o recorrido, de investigación, alrededor de un

¹⁰⁵⁸ Bossi, Osvaldo. “Explicación del movimiento, según las nubes”. *Ruego por el tornado*. p. 16.

¹⁰⁵⁹ La incidencia de la música minimal en las poéticas a partir del neobarroco ha sido señalada por Nancy Fernández en *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

¹⁰⁶⁰ Al modo en que ha explorado desde la teoría y desde la literatura estas particularidades el Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*.

hilo o una imagen vertebradoras del texto, a un realismo incluso, en la medida en que desea dar cuenta de los mínimos avatares de las relaciones amorosas, que huye de las visiones idealizadas o estereotipadas acerca de aquello de lo que trata, desde el ruego como un modo antiguo del verso, a la poesía amorosa, al bloque de infancia. Por eso no rehúye tampoco la literalidad: “Estaré solo/ para siempre, aunque estés conmigo”. Lo que hay es una vigilia permanente, que se ejerce al modo de la pregunta, que da cuenta de lo que se erige cada noche antes de que la marea del día se lo lleve. En el mantenimiento de esa lucha, con sus conquistas transitorias, radica la tarea del poeta.

Desubjetivación y puesta al límite de lo no-subjetivo en una poesía que insiste en la juntura imposible del amor y del deseo¹⁰⁶¹, la escritura poética, sin punto de apoyo, sin redención, como un gesto que defiende lo ínfimo, lo sutil y lo efímero ante la vacuidad inmóvil del universo, sin por qué ni para qué, extrae de ese mismo vacío, de esa vacancia, su potencia, una potencia que recuerda en cada poema que a ciertas horas, o en ciertas circunstancias, es posible pensar que una palabra, que el deseo, que el amor, pueden ser un puente, y pensarlo con seriedad.

VII

Hay poetas que empiezan a escribir como si escribir fuera palpar la consistencia del vacío, su plenitud. Cuando el padre-madre ha muerto, se ha matado, o se sabe que nunca estuvo ahí. Entonces el poema aparece como un gesto tardío de reconciliación. A partir de la asunción de esa deflación primera parece escribir Carlos Battilana. Cuando el verano se ha ido y el viento sopla por una calle lateral, la voz se alza para recoger los deshechos, para

¹⁰⁶¹ Uno de los puntos centrales de la teoría psicoanalítica desde “Sobre la degradación de la vida amorosa” de Freud en adelante, al *Seminario XX*, en que Lacan lucha teóricamente por imaginar algún modo de esa juntura.

que el viento no los disperse: este es el camino de sustracción que transita *El fin del verano* (un título que es un homenaje y una filiación: un verso de Defina Muschiatti, en *Enero*¹⁰⁶²). Una interrogación, una constatación, una melancolía, de lo que queda cuando el calor se va: un ojo atento a lo furtivo, desprotegido hasta de sí, que rescata escenas de la memoria o presentes de pura percepción, que atesora, protege y se protege ante lo inminente del desastre en la inmanencia del poema.

En el espacio breve, por momentos casi asfixiante, de unos textos preciosistas en su atención al detalle, que alterna versos también breves con pequeñas prosas, sostiene un intermedio efímero en el que las evidencias se evaporan y lo que queda es un sujeto afectado por su pérdida que se atrinchera en la insistencia de una percepción irritada e irritante. “Cada vez resulta/ más de noche:/ las 6:30 en abril,/ las 6:30 en mayo,/ las 6:30 en junio”¹⁰⁶³. Desde allí, mira lo que sucede, el cambio en las estaciones, la repetición hasta de lo fugaz y transparente, y traza, con precisión y temblor, marcas a las que minúsculas heridas, narradas con una distancia que las convierte en pequeños cuadros, otorgan dignidad (otredad) y desarma la verdad, la evidencia, con que la retórica instituye (doméstica) palabras como “hijo”¹⁰⁶⁴, “yo”¹⁰⁶⁵, “yo tuve un perro”¹⁰⁶⁶.

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

¹⁰⁶² Muschiatti, Defina. (1999) *Enero*. Buenos Aires: la marca.

¹⁰⁶³ Battilana, Carlos. “Familia 2”. *El fin del verano*. p. 57.

¹⁰⁶⁴ Battilana, Carlos. “El dolor”. *El fin del verano*. p. 19.

¹⁰⁶⁵ Battilana, Carlos. “Padres”. *El fin del verano*. p. 55.

¹⁰⁶⁶ Battilana, Carlos. “Un perro”. *El fin del verano*. p. 27.

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

Un sujeto -opaco- por vocación, a la deriva de todo su poder y de toda su debilidad, que ubica a la escritura de Battilana más allá o más acá de una división estereotipada entre lo que escriben las chicas y lo que escriben los chicos de los noventa¹⁰⁶⁷. Porque escribe para que alguien, tal vez él mismo, pueda decir: yo estuve ahí.

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

¹⁰⁶⁷ Lucas Margarit, en *lazlo y alvis*, busca una palabra que sea como una piedra, una piedra la transacción, que sabe imposible, entre la necesidad y lo inalterable, una piedra al lado del río. Conciente de que toda palabra es ya una traducción de otra cosa, de un más allá del lenguaje que tampoco es previo ni preexistente sino que acontece con el roce mismo del sonido, una falta, una distancia de sí, el poema se extiende como una piel que cubre otra piel, como Lazlo, que cubre con piel la piel de Alvis.

Busca, en versos y poemas brevísimos, la pureza, la dureza del lenguaje: su reducción a mínimo, como si la palabra, aislada, "el buitre", dicha así en medio de la nada, del desierto, naciera de nuevo, regenerara una nueva piel. La palabra y el recuerdo de la palabra, el eco de su sonido, son estructuras efímeras, una grieta dentro de una grieta, que, como el amor especular y narcicista de lazlo y alvis, posee un poder mágico: el del recitado, que como una protección, como un escudo, una corteza, cubre el vacío, construye una imagen, continúa, sin detenerse nunca, la cadena infinita de la nominación, del poeta: dar nombre a los objetos, aunque se desconozca la naturaleza de alvis al pensar la palabra alvis.

CONCLUSIONES

Si la utopía es la de guardar una zona virgen para volver a nacer, extraer de todo paisaje la blancura o la línea de luz, recuperar el latido de la tierra, porque “ir es volver a ese lugar”¹⁰⁶⁸, el poema va a ser esta tierra o agua del renacimiento, este lugar donde atrincherarse “contra los hermanitos que vinieran/ o el dolor que se hincara como un diente,/ y la mudanza a la casa en la avenida,/ el jardín de Sarita, el perro muerto”¹⁰⁶⁹ (Paula Jiménez) al mismo tiempo que se deja constancia de ellos. “Como si quisieras/ ser madre”, dice Martín Rodríguez, y Paula Jiménez, “¿Quién dijo/ que del vientre de un padre/ no se sale? ¿quién jura/ no haber estado adentro?”¹⁰⁷⁰ en tanto inventan esa voz que evalúa hacia atrás y hacia delante y elige su momento de quiebre como su única posibilidad de ser: ser sobre todo un joven que habla, que interroga, que mira lo que lo rodea, que dice a esto sí a esto no. Ese lugar donde salirse de

... esta

dimensión civil en la que hablamos

un lenguaje directo

y frío y lento

lo que te quiero decir

somos personas, lo que te quiero decir

siempre merecemos un mejor trato como cuando

tenía fiebre y me tocabas el pecho

ardiente contabas “uno, dos, tres...”

¹⁰⁶⁸ Paula Jiménez se refiere a la infancia.

¹⁰⁶⁹ Paula Jiménez. “Ese día de Reyes en que vi”. La casa en la avenida. p.

¹⁰⁷⁰ Jiménez, Paula. “Me pedías que hablara de ese árbol”. La casa en la Avenida. p. 17.

los latidos, hasta que dormía¹⁰⁷¹

Es ahí mismo donde puede erigirse una estética de la pobreza. Dice Francisca Pérez Carreño¹⁰⁷² acerca del minimalismo: “el objeto minimalista se presenta como de una sencillez aplastante: un cubo es un cubo es un cubo es un cubo”, es decir, traspolando, un poema es un poema, un verso es un verso, una unidad indiscutible en su *factum*. Se desarrolla así y entonces una estética del verso corto, una poética de la frase sencilla¹⁰⁷³, sintácticamente bien construida, sin estridencias, una guerra a la retórica¹⁰⁷⁴, donde lo que importa es volver a buscar en las palabras su literalidad, en los objetos, la cotidianeidad¹⁰⁷⁵. Es por la mirada que se detiene por un momento acá o allá, que privilegia por un rato una visión, que el objeto o personaje o paisaje se recorta de su contexto: “una condensación/ de lo que el ojo filtra” (Martín Rodríguez), “sólo comprendo lo que miro:/ el mundo raído, el recorte/ de algo oscuro y profundo” (Carlos Battilana). Pobreza (“la escena es pobre/ es lo que está ahí/ rendido”)¹⁰⁷⁶ que no significa falta de imaginación ni de recursos, pobreza que es una búsqueda, por el lado de la resta y de la elipsis. Pequeña utopía que intenta crear un lenguaje nuevo con las palabras de siempre, un significado nuevo o una mirada que no juzga, pero tampoco sólo registra.

Las operaciones fundamentales son la de *découpage*, en primer término, y de *ensamblage* en segundo¹⁰⁷⁷. Esto se dice, aquello no, esta imagen, que se entiende, se superpone a otra, que también se entiende, y lo que queda por resolver como una ecuación

¹⁰⁷¹ Martín Rodríguez. “¿qué aprendí de amar?”. agua negra. p. 54.

¹⁰⁷² Pérez Carreño, Francisca. *Arte minimal. Objeto y sentido*.

¹⁰⁷³ Tal como lo señalábamos antes a partir de los conceptos de la retórica clásica.

¹⁰⁷⁴ Como lo hace notar Karina Macció en “I hear voices and poetry is all around”. En *Plebella*, 1. Por supuesto, retórica hay siempre, sólo que más o menos evidenciada.

¹⁰⁷⁵ Esta estética puede apreciarse en muchos de los autores publicados por Siesta, bajo la luna nueva, Alción, Gog y Magog, entre otros, por ejemplo Lucas Margarit, Osvaldo Bossi, Gabriel Rechtes, también Miguel Ángel Petrecca.

¹⁰⁷⁶ Martín Rodríguez

¹⁰⁷⁷ Barthes, Roland. *Ensayos críticos*.

es el hiato o la sinapsis entre una y otra. No se desdeñan tampoco los hilos conductores. Y lo que dice el poema, lo que el poema es es tanto tal, es la forma precisa, detallada y fragmentaria con que trama una historia que roza, como su núcleo mismo, como un centro de irradiación de la escritura, lo que no puede ser dicho; no por tabú, no por sublime, sino porque siempre se escapa hacia una nueva transformación de sí: el sentido y su doble, lo que sobre el sentido se construye, sin dramatismo, sin grandilocuencia ni impostación teórica, y que obligan a una hermeneusis rigurosa. Lo que se trama es la historia con minúsculas, el puro presente en que se dice: yo escribo, así y desde acá escribo, como un presente puro y continuo de la sensación, que “hace del instante su mayor tesoro. Una joya, casi”¹⁰⁷⁸ (Carlos Battilana) al futuro itinerante del pensamiento que huye hacia delante, hacia lo que puede ser dicho en una próxima locución bajo la misma advocación, que es un espacio intermedio, también entre los géneros.

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

¹⁰⁷⁸ Carlos Battilana. “Tesoros”. *El lado ciego*. p. 13.

ella, algo como una reflexión, una pregunta, una sensación. Como en "Muros" de Battilana: "Por más que mire el aire, reconoce que el mundo es éste. No está incompleto. No falta ni un poco de tierra. Toca las piedras, los muros, las ventanas. Si algo faltara, se enteraría."¹⁰⁷⁹

Lo que se quiere saber es lo que hay más acá y más allá de la percepción¹⁰⁸⁰, lo que se quiere hacer es decir eso que hay, es hablar de lo que no se percibe porque no está o está desaparecido, es presentar mediante el percepto un concepto que si aparece como carente de afecto es no sólo porque se rehuye todo lo que tenga que ver con lo sentimental y su profundidad dramática para remitirlo a su materialidad de pequeño detalle minimal, sino también porque el afecto se concentra en el puro hecho hasta mimetizarse con el ojo que percibe y recorta su fragmento de real¹⁰⁸¹, porque ésa es la política del silencio.

Dice Derrida¹⁰⁸²: "No tengo más que una lengua, no es la mía", y también: "nunca se habla más que una sola lengua, nunca se habla una sola lengua". Entonces hay que apropiarse de ella de una manera amante, amorosa y desesperada, hay que intentar restaurarla y reinventarla a la vez, darle una forma (en principio deformarla, reformarla, transformarla) para poder orientar la inscripción de sí mismo ante esta lengua prohibida y no simplemente en ella: ante ella, como una queja presentada ante ella, un reclamo¹⁰⁸³ y un recurso de apelación¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁷⁹ Battilana, Carlos. "Muros". El lado ciego. p. 15.

¹⁰⁸⁰ En un sentido no banal en que lo que está en juego no es solamente el espejeo entre apariencia y realidad sino toda la potencia de la pulsión escópica, entre la visión y la mirada, en que la pregunta por aquello que mira al sujeto es una pregunta por su propio estatuto de sujeto. Lacan, J. *Seminario X*.

¹⁰⁸¹ Para la pregnancia del collage en las artes del siglo XX, y del recorte como operación eminentemente estética cfr. Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.

¹⁰⁸² Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1996)

¹⁰⁸³ "grief"

¹⁰⁸⁴ p. 45.

Así se resitúa también la cuestión de la política en su sentido más amplio¹⁰⁸⁵, que es a la vez el más pequeño: la micropolítica que afecta a los discursos, las enunciaciones, los cuerpos, los constructos teóricos: políticas de los sistemas de pensamiento, políticas de la lengua, políticas de las sexualidades, políticas de la construcción del saber. Para preguntarse por las relaciones entre el nacimiento, la lengua, la cultura, la nacionalidad y la ciudadanía: ¿quién la posee, exactamente, a la lengua? ¿y a quién posee? ¿está la lengua alguna vez en posesión, poseedora o poseída? ¿como un bien propio? ¿qué hay con ese “estar en casa” en la lengua?

Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro, pero es justamente la experiencia de la lengua, de una lengua materna a la vez propia y ajena, lo que da lugar a una articulación entre la universalidad trascendental u ontológica y la singularidad ejemplar o testimonial de la existencia.

Se ponen de manifiesto así las tensiones entre las lenguas, las tensiones dentro de la lengua misma, y se crea una lengua en tensión sobre la cual, resistiéndose a lo banal con un discurso que avanza con pasos mínimos, siempre lejos de la denuncia explícita, se refunda el concepto de lo político a un nivel de lo mínimo. No se trata ya del coloquialismo, sino de la caída de la barrera que separaba a la lengua poética como una lengua aparte del lenguaje corriente. La poesía abarca ahora los decires, y su modo de significar se vuelve transversal,

¹⁰⁸⁵ Un sentido que el mismo Battilana se ha ocupado de definir en su artículo Battilana, Carlos. (2004) "Poesía, política y subjetividad", en *Cuadernos del Sur* Nro 34. Bahía Blanca, donde afirma: "El carácter político de la poesía es de naturaleza lingüística, pues trabaja contra una retórica del consenso que no deja, por eso mismo, de transmitir una experiencia de lo público. Allí donde el acuerdo común ancla en el discurso, allí donde se instala un significado cristalizado, el discurso poético corroe lo que se establece como cierto. Esa corrosión, que puede verificarse en grados diversos, es el gesto político más eficaz de la poesía, lo que podríamos denominar su intervención social. La poesía pugna ccontra una experiencia de acuerdo fijo y amplia, así, el sentido de un lenguaje sitiado. La lengua concebida exclusivamente como mero instrumento de comunicación se atomiza con la presencia del discurso poético que promueve, a su modo, una ampliación del sentido" p. 43.

una operación del género en cuanto tal, que por su aislamiento del contexto en tanto unidad significativa, se da a la interpretación, rescatando así una fuerza en el decir, como haciendo renacer las palabras de todos los días de su contexto alienado por la fuerza del silencio que rodea al poema. Para que las palabras digan algo más, para extraer de ellas o construir con ellas “por una vez algo más/ que la lluvia de siempre/ sobre el techo del auto”¹⁰⁸⁶ (Claudia Prado), porque cuando “se pliega, reduce sus palabras al mínimo. Extrae de su silencio algo de paz”¹⁰⁸⁷ (Battilana).

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

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

Un pueblo que vive de los restos
que otro pueblo va dejando en las calles

¹⁰⁸⁶ Claudia Prado. “Furia blanca”. Aprendemos de los padres. s/p.

¹⁰⁸⁷ Carlos Battilana. “Propiedades”. El lado ciego. p. 25.

y convierte las partes en un todo, un mundo
al que el otro mundo se le antoja ajeno
como si no le fuera propio
el desamparo o la búsqueda de oro
bajo la niebla ¹⁰⁸⁸

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

Así rescata por ejemplo esa experiencia casi mística que está al inicio mismo de la vida: cuando no hay diferencia entre sujeto y objeto, entre sensación, emoción y palabra, cuando se es pura sustancia extensa plena y vacía al mismo tiempo, cuando quien no es todavía 'yo' toca el centro sin centro del no-ser para darse al ser en el mundo y que el

¹⁰⁸⁸ Paula Jiménez

mundo le sea dado: redondo, brillante, amarillo, deseable (una teta, un sol, un huevo, una flor, o un sonido) para su boca ávida, para sus ojos, para su oído que lo abarcan todo. Todo lo que será cortado sólo por el ritmo, quebrado, de la respiración, por la separación discreta de la materia extensa, esa economía que la vuelve maleable, soportable, codificable, traducible en palabras ritmadas: yo, el poema.

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

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

Ni pura exterioridad ni intimismo, ni impotencia ante la violencia de lo político-social, ni refugio en la torre de marfil de la poesía, ni siquiera subterfugio del humor o el artificio expuesto, ni subterfugio de la parodia, lo que se busca es el punto de entramado que cuestionan los *Estados generales del psicoanálisis*, cuando Derrida¹⁰⁸⁹ marcaba exactamente en el concepto de crueldad la dificultad de la teorización de la junción. Pequeñas crueldades infantiles sobre el mundo animal, grandes crueldades que el aparato familiar y educativo ejercen sobre los infantes, ponen en escena en la poesía este mismo lugar y momento de la junción como una tarea acuciante y son el núcleo desde el cual se dispara el trabajo de la escritura: una rata muerta, la imposibilidad de decidir si alguien le quiere hacer daño al otro, ni tampoco lo contrario, cuando el cuerpo se convierte en un cuerpo cerrado, espacio durísimo que guarda no obstante agua blanda en descomposición, o cicatrices memoria de heridas y accidentes. Invitación a un devenir niño o niña que altere el orden de las cosas, que las rompa, que implique una inmersión en un estado previo a la división pero desde el momento de lo dividido, es decir, sin perder conciencia de ello (de ahí que no proponga una vuelta al paraíso perdido, ni una nostalgia, de ahí su carácter que rehuye lo sublime y la utopía tanto como una metafísica del misterio, para quedarse sólo con el secreto y con la imagen).

No se trata entonces de un reflejo espejeante de lo dado, ni de un dar cuenta de las desilusiones que afectan a esos sujetos impotentes presentados por otros poetas¹⁰⁹⁰ (jóvenes dopados frente al televisor siempre encendido, aún cuando no hay programación, nada que hacer, nada que decir), sino de una invitación a una búsqueda, a una ruptura de ese orden, porque romper “era probar cuánto duraban, alterar/ ese orden que los grandes/ le daban a

¹⁰⁸⁹ Derrida, Jacques. (2001) *Estados de ánimo del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós. (2000).

¹⁰⁹⁰ De los cuales se ha dado cuenta en el Primer capítulo de esta parte: “Mirar y dar a ver”.

las cosas”¹⁰⁹¹ (Paula Jiménez). ¿De qué orden social proviene y a qué orden social se dirige el hecho de la competencia entre madre e hija?, ¿el hecho de que la madre peine a la hija hasta lastimarla? ¿De qué orden viene y hacia qué orden se lanza el deseo de la maternidad profusa del barrio de la maternidad Sardá? ¿el deseo de maternidad de la enfermera por cualquier recién nacido? ¿el deseo de la muerte del hijo? ¿y la tristeza sin palabras de un padre ausente o lejano? ¿la extrañeza del mundo extenso y de las palabras que lo nombran, clasificándolo?

Entonces el niño y la niña dicen lo que debe ser callado, niños que se portan mal y entonces hablan como ventrílocuos, con otra voz, (“No esta voz / que se confunde / esta voz altisonante/ de niña/ que debería callarse”¹⁰⁹² Claudia Prado), levantan ese velo y entre líneas dicen “la obligación de ser corteses,/ lo inconveniente de explicar/ que este calor sólo es posible/ en donde algo está/ irremediablemente roto”¹⁰⁹³ (Claudia Prado) o se preguntan por el valor y el significado hasta de las palabras y frases más sencillas, que dejan entonces de representar lo real, frases como “yo tuve/ un perro”¹⁰⁹⁴ (Carlos Battilana), porque lo que se elige son los momentos de estallido de una imposible felicidad familiar: los momentos de clímax de la historia, las encrucijadas del destino, azar o voluntad, las muertes, las desgracias, los abandonos, los exilios, o algo más que la mera evidencia.

Devolver al lenguaje su juego de transparencia-opacidad, que cuando se dice silla esté hablando de la silla pero al mismo tiempo de otra cosa: la silla es mi silla o tu silla pero también la silla que regaló ese abuelo y que significa: infancia, respaldo, ternura. Y cuando dice huevo dice la cadena de los nacimientos y las muertes, el sexo y la reproducción, el

¹⁰⁹¹ Paula Jiménez. “Con saña o descuido, lo frágil”. La casa en la avenida. p. 47.

¹⁰⁹² Claudia Prado. “Primera vez”. Aprendemos de los padres. s/p.

¹⁰⁹³ Claudia Prado. “Obligación de ser corteses”. Aprendemos de los padres. s/p

¹⁰⁹⁴ Carlos Battilana. “Un perro”. El fin del verano. p. 27.

color amarillo huevo, el juego del huevo podrido, una forma cerrada-abierta, el color blanco y el color amarillo, la gallina y el gallo, y el huevo que es un sol. Todo esto en poemas que están contruidos con una técnica precisa, en la que no se siente una palabra de más ni de menos, y en la que el corte de los versos aparece como necesario por su trabajo de aislamiento y su poder de extrañeza.

Tono que no es nostálgico, tampoco festivo, tampoco indiferente, tampoco ingenuo, tampoco moralista. Desencantamiento que da lugar a un rebrote lírico, si pudiéramos definir la palabra "lírico" a partir de la idea¹⁰⁹⁵ según la cual en el caso del arte siempre nos encontramos con una tensión entre la pura aspectualidad de la visión y el significado que en la obra se deja adivinar y que se reconoce por la importancia que cada encuentro con la obra de arte tiene para el espectador. Ahí el significado funciona como un *plus* que se añade en la lectura simbólica y sólo por el cual llega la obra de arte a ser lo que es ejerciendo una tensión en el trabajo de recepción.

¹⁰⁹⁵ Gadamer, Hans-Georg. (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

5. OTRA VEZ, LOS '90.

I.

Hay una muchas veces citada frase de Adorno¹⁰⁹⁶ que dice:

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

Y si bien la pregunta parece situarse históricamente en una coyuntura determinada, no ha dejado de resonar a lo largo del siglo para reformularse una y otra vez en cada nuevo contexto en que lo acuciante de la violencia social, ya sea bajo la forma de guerra, arrasamiento de los derechos elementales del ser humano, hambre, u otras, confrontan crítica y agudamente al arte con una desvalorada función social. El poeta irlandés Seamus Heaney¹⁰⁹⁷ elige resumir esta cuestión citando dos versos Shakespeare:

How with this rage shall beauty hold a plea

Whose action is no stronger than a flower?

(¿Cómo podría ante tal ira la belleza sostener un alegato

cuya acción no es más fuerte que la de una flor?).

¹⁰⁹⁶ Adorno, Th., (1999), “¿Puede el arte ser jovial?”, en: *El Banquete*, Año 2, n° 2, Córdoba.

¹⁰⁹⁷ Heaney, Seamus, (1996), *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, Trad: Francesc Parcerisas.

Entonces, en esa encrucijada, no puede escribirse sino desde una incomodidad. Esa misma incomodidad que en nuestro país marca una diferencia clara entre las poéticas de los 60 (que dieron lugar a un tímido replanteo en los ochenta) y las que algunos críticos perciben en los '90¹⁰⁹⁸. Después de la dictadura militar, después de los reveses sufridos por la recién recuperada democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín, la actitud de los jóvenes de los '90 vuelve a pensar, desde ese lugar incómodo y sin ninguna utopía, dolorosamente conciente tanto de la imposibilidad de la asunción de una postura activista, como de la asunción de su contrario, una postura autonomista del arte, la conflictiva relación entre poesía y política¹⁰⁹⁹.

Desde allí se piensa, desde allí se escribe, desde allí se construye una identidad, una poética, desde ahí se convoca a una comunidad imaginada de poetas.

Heaney mismo, en su ejercicio de escritura, realiza todo el tiempo una reafirmación de un poder (micropoder, acompañado de su propia impotencia como de una sombra ente los grandes poderes) que él reconoce como específico de la poesía. Es desde este modo de leer que propone una categoría particular para pensar la relación entre la poesía, la intención y el contexto vivencial del autor, y el contexto socio-político de lectura: lo **psico-político**, categoría en la que lo político se enlaza, como un elemento más, a la vida cotidiana de las personas, a sus vivencias culturales, al paisaje, a la historia, mítica o

¹⁰⁹⁸ Tomo como referencia los criterios de la bibliografía especializada citada al final.

¹⁰⁹⁹ Para el crítico Jorge Monteleone (2005) la experiencia de la dictadura, en el sentido más amplio de la experiencia, como aquello padecido en cuerpo propio pero también como relato familiar y social, como mito cultural, ha producido una forma especial de la relación entre el individuo y lo social. Jorge Monteleone considera que la presencia absoluta de lo imaginario como sentido implícito de lo real es la marca distintiva de los 90. En la crítica de Monteleone los elementos que se ponen en juego en una lectura retórica que destaca por su sutileza son los juegos de lenguaje y su implicancia a nivel del sujeto y sus relaciones objetuales en la especificidad del género lírico. Para Monteleone, cuando la poesía de los 90 dice "yo", en ese mismo acto inunda la lengua de ambigüedad: afantasma la escritura, la multiplica, la despersonaliza, la puebla de experiencia o inanidad, la oraliza, la hace plural y populosa. Porque para los poetas de los 90 el imperativo parece ser "reconstruir el idioma social contaminado por el discurso punitivo de la dictadura militar".

historizada, del lugar, hasta que paisaje, vida, política, lengua, relatos, flora, fauna, geografía, autores de la tradición nacional, no son más que una sola cosa tramada con el ritmo, el sonido y el sentido de los poemas propios y ajenos.

No se puede dudar, sin embargo de que lo que permite, como una contraseña de entrada, internarse en una legibilidad, esto es agrupar, desagrupar y reagrupar textos y discursos, recorrer poemas, hechos artísticos, culturales y políticos, ensayos, intervenciones, esto es, ofrecer una lectura y una interpretación a aquello que ha tenido lugar recientemente, en el terreno de la política, de la poesía, y de las políticas culturales que van más allá del terreno específico de lo poético, es decir, esto que nos constituye como parte ineludible de nuestro pasado, para poder pensar desde ahí la consistencia de este terreno en el que hoy nos movemos, es la categoría de "violencia". Una violencia de los '90, una violencia que recorre o trama o atraviesa los textos y la época en sus diferentes niveles. Violencia del lenguaje, de los signos, de la sintaxis, y violencia de la representación y de lo representado.

Entre las encrucijadas a las que la poesía siempre somete al poeta y al crítico y al docente, pero sobre todo al poeta, la que más interesa a los poetas argentinos es la que tensa las opciones entre sonido y sentido, entre autorreferencialidad e interpretación contextualizada, entre poesía lírica y poesía social, y en la encrucijada elabora una respuesta imaginativa.

En este sentido podría afirmarse que, si se considera a grandes rasgos, hay dos corrientes principales en que se dividiría la poesía de los 90: por un lado están aquellos poetas que consideran que es sólo mediante un lenguaje aparentemente sencillo, un lenguaje pulido y reducido a su mínima expresión, en versos y en poemas breves, abarcables completamente en una sola lectura (una elección estilística que no es sólo

temática o rítmica sino que comprende todos los niveles de comunicación del poema) que se hace posible el borramiento de un sujeto pleno y plenamente individualizado para dar lugar a una voz por en la que el sujeto se busca pero se sabe, al mismo tiempo, dividido¹¹⁰⁰, por otro, aquellos que miman esas voces o se dejan atravesar por ellas para buscar su decir entre medio de los discursos sociales¹¹⁰¹.

No se trata de una voz del pueblo, porque no retoma el lugar de lo folklórico y no apela casi nunca a una primera persona del plural, sino que lo que trata de construir es una voz que es propia de cada uno y una voz que es de todos al mismo tiempo. Para esto ha debido des-subjetivarse, sumergirse en la lengua y en la cultura como lodo, para extraer de allí los elementos de su imaginario, un clima referencial más que un corpus de referencias explícitas.

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

El yo lírico es en los poetas del siglo todos y cada uno, fundidos en la sencillez de lo cotidiano, que inevitablemente, en su inclinación hacia lo lírico, se eleva hacia el final del poema, con una precisión y una dicción únicas, para hacer, ahora en una lectura retroactiva del poema, de esa pequeña estampa, de esa escena, un símbolo total de la humanidad de lo humano, ahí exactamente donde la poesía pinta, como decía Aristóteles, las cosas no como son, sino como deberían ser. Así produce un efecto social, como

¹¹⁰⁰ Como en los capítulos "Juegos a la hora de la siesta" y "Para una sigilografía de los 90".

¹¹⁰¹ Como en los capítulos "Mirar y dar a ver" y "Lo efímero de la belleza y de la felicidad".

quisieron los románticos ingleses. Shelley¹¹⁰² lo expuso claramente en su "Defensa de la poesía" cuando afirmó que "la poesía obra para producir el adelanto moral del hombre...; despierta y ensancha el espíritu por el solo hecho de convertirlo en receptáculo de mil combinaciones de pensamiento, antes no percibidas"¹¹⁰³. Es este punto exacto que se da como un ritmo interno en la estructura móvil del poema lo que eleva lo cotidiano hacia lo lírico, lo literal hacia lo simbólico, y la tarea del poeta, hacia la humanización total de la experiencia. La poesía dice, y conmueve, desde la certeza del dolor, desde la duda ante la inutilidad de cualquier gesto reivindicatorio violento, desde la esperanza de la construcción simbólica de un pasado pobre para un futuro minimal, su pequeña utopía, "una imaginación que contrarresta la fuerza con la que la realidad nos presiona"¹¹⁰⁴.

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

Los poetas dan así su respuesta, una respuesta que es a la vez apasionada y reflexiva, una respuesta que se busca a través de los textos de otros poetas y a través de otras experiencias, a una cuestión que en nuestro país sigue dando pie a polémicas que no

¹¹⁰² Shelley. P. B. *Defensa de la poesía*.

¹¹⁰³ Por otra parte es constante en los ensayos de Heaney la reconsideración del Romanticismo Inglés, especialmente de Wordsworth, uno de sus poetas predilectos.

¹¹⁰⁴ p. 265.

se agotan. Basta para ello con compulsar las respuestas acerca de la cuestión en el artículo “Cómo pensar hoy la relación entre poesía y política”, aparecidas en los *Diario de Poesía* n° 36 y 37, verano y otoño de 1996, o asistir a alguna de las numerosas mesas de debate sobre “Poesía y política”, como la que se desarrolló en el marco del encuentro “La última ola. Poesía argentina reciente” (Mar del Plata, 28 y 29 de noviembre de 2003).

Se destaca así en los 90 una poética que busca hacer del poema un remanso: ni negación ni denuncia, ni lamento ni alborozo, sino un realismo humano y una confianza mágica a la vez que permite que el gesto de raspar la pluma contra el papel se transforme en un equivalente válido del gesto de cavar la tierra para extraer el alimento.

II.

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

Los llamados poetas jóvenes de los '90 en la Argentina se han encontrado en una encrucijada similar a la definida por Heaney, cuando replanteaba la gran pregunta legada por Adorno “¿Puede el arte ser jovial?”. Heaney dice: “Sin plantearse la pregunta tan

descomunal como inevitable de sí, en el mundo posterior a Auschwitz, el silencio no es una respuesta más pertinente que la poesía, el poema apoya de modo implícito las dudas sobre las prerrogativas del arte que la pregunta suscita”¹¹⁰⁵.

Sin embargo, si en el marco de las poéticas de los '80, en las que había claramente dos grupos enfrentados, los neobarrocos y los objetivistas, entre los que la disputa en juego tenía que ver también en gran medida con la disputa entre arte autónomo y arte comprometido, en los '90, después de Videla y de Galtieri, después también de la esperanza defraudada de la primavera alfonsinista, cuando se es contemporáneo de una pauperización y una exclusión social y cultural sin precedentes de la mayor parte de la población¹¹⁰⁶, los jóvenes de los '90 vuelven a pensar la conflictiva relación entre poesía y política. Es en ese contexto que es posible situarse en la posición que Alejandro Rubio y Martín Gambarotta definían en el espacio teórico en el 95: escribir desde la incredulidad, sin ninguna utopía, ninguna victoria, en el espacio de una poesía política, pero política porque cambia el discurso dominante con un accionar claramente literario, lejos del descompromiso y “contra el efecto de terror disfrazado de ademán canchero”¹¹⁰⁷.

En este sentido, en las respuestas que se tantean, es posible encontrar puntos en común entre las poéticas de los 90. Como ya se ha dicho, en los poetas argentinos no hay un desarrollo teórico mediante la escritura de paratextos, de modo que no es posible confrontar las ideas de manera lineal, ni explicitar esta relación por medio de citas cruzadas, remisión de unos poetas a otros, o aún a categorías teóricas, pero es indudable que subyace una experiencia común que da lugar a una actitud también en común o

¹¹⁰⁵ p. 170.

¹¹⁰⁶ Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

¹¹⁰⁷ Rubio 1996.

“estructura de sentimiento” que es una nueva manera de pensar la poesía y su relación con lo social.

En cuanto a las influencias teóricas foráneas en la Argentina se han hecho sentir tanto la de los “Estudios culturales” como las del “Posestructuralismo”, primando hacia mediados de los ochenta hasta mediados de los 90 la corriente francesa, y luego la anglosajona. En el primer caso se debe destacar la influencia de las ideas de Foucault¹¹⁰⁸ y de Agamben¹¹⁰⁹, que llevan a una concepción renovada de la idea de política a partir de la propuesta de una “biopolítica”¹¹¹⁰: una concepción de la política que “tiene que ver tanto con la regulación de los cuerpos como con la construcción de la subjetividad”¹¹¹¹. En el segundo caso, han cobrado relevancia los trabajos de Edward Said acerca de las culturas dominadas, o culturas en conflicto, y su descripción detallada del modo en que se imbrican la vida privada y las políticas públicas (su libro *Fuera de lugar* salió elegido en el año 2001 como uno de los favoritos de los escritores en la encuesta de fin de año del Suplemento Cultural del Diario *Página 12*, votado, entre otros, por el poeta Santiago Llach).

Alain Badiou¹¹¹² también encontró esta medida de lo político en la vida cotidiana del hombre al analizar el siglo XX, su ideología en tanto tal, y su estética. Así, si por un lado da cuenta de que la principal caracterización del siglo se basa en que ha sido el siglo de la guerra, lo que quiere decir que ha estado *bajo el paradigma de la guerra* y que los conceptos fundamentales a través de los cuales el siglo se pensó o pensó su estrategia creativa estuvieron subordinados a la semántica de la guerra, deriva de ello todas las

¹¹⁰⁸ Foucault, Michel, (1977), *Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI

¹¹⁰⁹ Agamben, Giorgio, (2003), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos.

¹¹¹⁰ Para encontrar no sólo una definición de este concepto sino su uso como categoría del análisis histórico ver Foucault (2007).

¹¹¹¹ Bustelo, Eduardo, (2007), *El recreo de la infancia*, Buenos Aires, Siglo XXI

¹¹¹² Badiou, Alain. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

consecuencias ideológicas a nivel de una concepción concomitante del hombre¹¹¹³: como las cosas comenzaron en la violencia y la destrucción, se hace preciso consumir una y otra a través de una destrucción superior y una violencia esencial. De acuerdo con esta lógica del siglo la mala violencia debe ser sucedida por la buena, legitimada por la primera, y de ellos surge la fundación bélica de la paz: se debe poner fin a la guerra mala por medio de la guerra buena. Surge de allí una tensión épica, que ideológicamente enmascara la idea de que no hay guerra buena, una tensión épica que reivindica no sólo una violencia objetiva sino una posición subjetiva que a veces llega hasta el culto. La violencia llega hasta la disyunción. Sustituye una conjunción faltante; es como una ligazón forzada hasta la antidualéctica.

En este marco un aspecto muy importante para el artista es que uno de los síntomas de la descomposición es la ruina de la lengua. La capacidad de nombrar de las palabras está afectada, y la relación entre ellas y las cosas se ha relajado. "Se comprueba que un punto central de toda opresión en sus momentos finales es ese derrumbe de la lengua, el desprecio por cualquier nominación inventiva y rigurosa, el reino de la lengua fácil y corrompida, la del periodismo"¹¹¹⁴.

Sin embargo, para el filósofo francés, la captura política de un fragmento de real no deriva de la necesidad, del interés o de su correlato, el saber privilegiado, sino de la aparición de un pensamiento susceptible de colectivizarse, y sólo de él. Lo cual también puede decirse de la siguiente manera: la política, cuando existe, funda su propio principio en lo concerniente a lo real y, por lo tanto, no necesita de nada salvo de sí misma. Por ello rescata, para una nueva concepción del hombre, o para la concepción del hombre nuevo,

¹¹¹³ "Si es cierto que el siglo es enormemente ideológico, es porque da figura a la síntesis disyuntiva que constituye y trabaja sus orientaciones de pensamiento". p. 43.
¹¹¹⁴ p. 59.

todo el valor de las investigaciones de Freud, en la medida en que Freud responde que la infancia es el escenario de la constitución del sujeto en y por el deseo, en y por el ejercicio del placer ligado a representaciones de objetos. La infancia fija puntos de referencia en el campo sexual dentro del cual, en lo sucesivo, todo nuestro pensamiento debe mantenerse, por sublimadas que sean sus operaciones. Por ello no deben olvidarse, en cualquier concepción de lo político las fuerzas libidinales en juego.

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

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

Es entonces en relación con esta manera de pensar la poesía y lo político, en esta imbricación que une la lengua a la experiencia del siglo XX y su ideología, que la categoría de lo psico-político propuesta por Heaney¹¹¹⁵ (expresada como “dejar constancia escrita de

¹¹¹⁵ Los ensayos de Heaney son ensayos literarios, que, lejos de los estilos académicos, no dan cuenta detallada de sus recorridos bibliográficos por medio de citas, de modo que no es posible en este caso afirmar con certeza la filiación filosófica o teórica exacta de sus ideas, ideas que aparecen, como ya se ha dicho, en consonancia con su poética y por lo tanto, si se pueden establecer afinidades con teóricos o filósofos, estas ideas aparecen trasmutadas estéticamente. En el caso de los poetas argentinos carecemos incluso de trabajos ensayísticos, hecha la excepción de Carlos Battilana, con lo cual la tarea se dificulta más aún, pero de ningún

aquello con lo que nos habíamos criado”¹¹¹⁶), y la estética sobre todo de su libro inicial, permite leer afinidades con los poetas del siglo, afinidades que acercan la tarea poética a la actitud testimonial¹¹¹⁷ de un modo no evidente, y un acercamiento, en ese mismo sentido, hacia el mundo infantil, un mundo infantil que no aparece ni idealizado ni nostálgicamente reconstruido sino claramente concebido como un momento fundamental de la constitución de la subjetividad.

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

Algo similar se ha visto en los poetas de la corriente pop, que van del juego con las superficies sensuales del poema a la asunción de una caída de la consistencia del sujeto que lo vuelve adicto al amor de folletín, a las pastillas para dormir, a la moda y otros productos de consumo, en una actitud ambivalente en la que a la vez el consumo se festeja y se deplora como causa de deseo pero también de decepción, motor del deseo y develación de

modo se puede considerar excesivo reconstruir este contexto filosófico o teórico como escenario de sus posturas estéticas.

¹¹¹⁶ (1996: 294)

¹¹¹⁷ Tamara Kamenszain ha hecho de esta actitud testimonial un concepto clave para entender algunas de las poéticas más importantes del siglo XX, incluidas las de los 90.

la falta. En tanto en las poetas tratadas en el capítulo 3, es por medio del subterfugio del humor que el sujeto puede tener una mirada crítica de sí mismo, por momentos lacerarse con la autoironía y hacerse cargo de sus momentos de debilidad o de caída, como de sus mascaradas y maniobras. Es por medio de esos mismos elementos que se conecta con su contexto y arma su subjetividad psico-política, con una percepción aguda de la violencia que el medio, como presión social del estereotipo, ejerce sobre ella.

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

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

Derrida¹¹¹⁸ se pregunta por las relaciones entre el nacimiento, la lengua, la cultura, la nacionalidad y la ciudadanía: ¿quién la posee, exactamente, a la lengua? ¿y a quién posee? ¿está la lengua alguna vez en posesión, una posesión poseedora o poseída? ¿poseída o poseedora en propiedad, como un bien propio? ¿qué hay con ese “estar en casa” en la lengua? El no dominio de un lenguaje califica en primera instancia situaciones de alienación colonial o servidumbre histórica, pero esta definición puede llevar mucho más allá de esas condiciones, puesto que vale también para la lengua del amo, del *hospes* o del colono. El amo se apropia de la lengua en un proceso no natural de construcciones político-fantasmáticas.

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

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

¹¹¹⁸ Derrida, Jacques. (1997) *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Por eso cuando se va contra el monolingüismo no hay más que lenguas de llegada, pero lenguas que –singular aventura- no logran lograrse, habida cuenta de que ya no saben de dónde parten, a partir de qué hablan y cuál es el sentido de su trayecto. Porque una lengua no es, la lengua llama.

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

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

Planchaba camisas en miniatura y las guardaba

en cofres con candado.

*(children know something can't tell)*¹¹¹⁹

Coincide también en algunos autores la búsqueda de un lenguaje no alienado a través de la construcción de una voz infante. Escriben con la voz del niño o de la niña en ese momento exacto en que se da cuenta de que deja de ser niño, cuando se acaba la edad

¹¹¹⁹ “coming attractions III”.

en que no se siente el miedo, con esa ambivalencia hacia los padres y hacia todo lo que significa la cultura impuesta, esa ternura y esa pequeña crueldad, y el deseo incipiente por dar cuenta de esas contradicciones que constituyen la identidad.

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

Ese día de Reyes en que vi
la silla blanca desde atrás,
su respaldo de hierro en medio del patio.

No sé por qué el abuelo
eligió un regalo así,
pero nada mejor para una nena
que subir a ese trono y no bajar,
férrea
contra los hermanitos que vinieran
o el dolor que se hincara como un diente,
la mudanza a la casa en la avenida,
el jardín de Sarita, el perro muerto.

Ir es volver a ese lugar
donde una silla puede
hacerse de amor, respaldo y hierro.

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

Fuera de cuadro. Vos
corrés entre los árboles.
Que tu perro

no se escape, las voces

de todos en la noche.

Grito yo también,

un nombre

de perro, nombre tonto.

Pero a tu voz

la desesperación

le da prestigio, ese

de las cosas

que no entiendo.

Como una vez que sentada

y sin querer moverte

dijiste:

me duele la cabeza y yo

sólo entendí:

aburrimiento.

¿Dolerle

a alguien la cabeza?,

s sofisticaciones

de las que en casa

no se habla.

Cómo quisiera

ser yo la que te ayuda

y lo encuentra para vos,

heroína
diciéndote por dónde.
No esta voz
que se confunde
esta voz altisonante
de niña
que debería callarse.

Mattoni escribe así su biografía, no sin ironía:

Mi madre jovencísima lloraba, desgarrada
y sin poder moverse. Mi padre no podía
mostrarse destrozado. Iban a terminar
las grandes esperanzas, la política
tenía que terminar. Vine al mundo
esquivando espinas, desvalido, rollizo,
dando los gritos necesarios. Mientras
me debatía en las manos de un padre adolescente,
luchando contra mi ropa de goma,
apenado, pensé que era mejor
enojarme con el pecho materno.
Y cuando vi que el rencor era inútil
y que nada se gana gritando, traté
de tranquilizarme, sonreír. Día tras día,
se extinguían los humos de los años sesenta,

ardían otros hierros, y aprendí
a gatear. Todas las noches, sin falta,
simulaba una sonrisa sólo en busca
del placer y del sueño. Vi después
brillando frente a mí racimos dulces
de la vida que pasa. Atrás, un arbolito
lleno de flores pálidas. Pero llegó
la edad disciplinaria, los libros sagrados
y las órdenes de guardapolvos blancos.
Algún tipo disfrazado de atleta
barato y resentido pronunció su ramo
de amenazas: chau, flores, chau, racimos.
En la oscuridad me fue a buscar
aunque lo vi de lejos lamiendo un tajo
en la corteza del arbolito. Otra vez
se acostó el verdugo a dormir la siesta.
Mis padres todavía no crecían, pero
ya estaban bastante asustados. La política
no había terminado, era un invierno
de crematorio clandestino. Como una víbora
el miedo se acostó bajo mi cama,
como un camaleón se confundía en la luz
con el follaje tímido del arbolito.
Le pegué en la cabeza y su sangre

fría ensució las raíces de mi infancia.

Pero ya se acabó la juventud, ahora

tengo canas, me debilito y espero

las muertes sucesivas que me tocará ver. ("recuerdos encubridores".

Silvio Mattoni. *El descuido*).

Y escribe Martín Rodríguez:

el sentido de la palabra casa no lo podés

cambiar

la casa en su sentido

de juntarnos, mamá,

es la palabra que no me podés quitar

de adentro, el sentido de la casa

es estar juntos, si

se destruye

lo que queda es agua negra, el espacio que nos abandonamos.

lo que casa hizo de nosotros

nos dejó un agujero

lo que la palabra

hizo fue destruir, lo que el sentido

que dimos a la palabra casa

destruyó es lo que uné:

cuerpos entre piezas de una casa

cuando se cierra el sentido, así siempre:

girar en el principio ¿sí? ¿es así
mamá? el silencio cuando
se cierra el sentido
acaba con los que se querían,
lo que la casa hizo de nosotros, lo que
la palabra casa creó como origen
es agua negra en nosotros:
nos daba el sentido como refugio
y se pudrió (Martín Rodríguez, *agua negra*).

Como saben que la unificación lingüística de la comunidad se transforma en factor decisivo de la centralización del sentido y se ubica en la zona de conflicto, ahí donde se nota que imponer una monoglosia a una materia constitutivamente heteroglósica es también un proceso de hegemonización del sentido común¹¹²⁰, el sujeto de los poemas se identifica muchas veces en sus devenires con seres inanimados, como cosas y flores, a las que insufla su ánimo, con personajes débiles, y con animales. Seres y cosas pasibles de violencia, pero también de ternura o de escucha, esos animales y esas cosas y esos personajes tienen una como voz pequeña que nadie, sino el sujeto lírico, puede escuchar.

Los poetas ponen de manifiesto así las tensiones entre las lenguas, las tensiones dentro de la lengua misma, y crean una lengua en tensión sobre la cual, ya sea mimando lo banal, ya sea resistiéndose a ello con un discurso que avanza con pasos mínimos, siempre lejos de la denuncia explícita, se refunda el concepto de lo político a un nivel de lo mínimo. No se trata ya del coloquialismo, sino de la caída de la barrera que separaba a la lengua

¹¹²⁰ Como pregunta Grüner (2002: 318) “¿no se ve que la propia categoría “comunicación” está desde el vamos distorsionada por la sumisión a la ideología del contrato, imaginado como el acuerdo racional entre unos “iguales” que jamás existieron?”.

poética como una lengua aparte del lenguaje corriente. La poesía abarca ahora los decires, y su modo de significar se vuelve transversal, una operación del género en cuanto tal, que por su aislamiento del contexto en tanto unidad significativa, se da a la interpretación, rescatando así una fuerza en el decir, como haciendo renacer las palabras de todos los días de su contexto alienado por la fuerza del silencio, una tarea en la que se cifraría toda la potencia estético-política de la poesía contemporánea¹¹²¹.

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

Es en este sentido que puede afirmarse una vez más, de acuerdo con la premisa del feminismo de los 60, pero con un campo experiencial extendido a otros modos de la subalternidad, que lo privado es político, y que en ese espacio la poesía tiene algo que decir, en el sentido en que comprende la política el teórico Homi Bhabha¹¹²², cuando dice que lo que queda por ser pensado es el deseo repetitivo de reconocernos doblemente, como, a la vez, descentrados en los procesos solidarios del grupo político, y aun así, nosotros mismos como un agente de cambio conscientemente comprometido, incluso individuado.

¹¹²¹ A la que MacGuinness (1994) llama, en el caso de Heaney, una "ética lírica", y al cual dedica el Capítulo 3 de su libro. Carlos Battilana (2004) en su trabajo como crítico ha destacado que lo que le interesa en tanto crítico y en tanto poeta es el modo en que ciertas obras construyen su sentido frente a un proceso de disgregación física y moral. Battilana desarrolla una nueva definición de lo político, o, mejor aún, de la relación entre poesía y política. En ese contexto el carácter político de la poesía es de naturaleza lingüística, pues trabaja contra una retórica del consenso que no deja, por eso mismo, de transmitir una experiencia de lo público. Allí donde el acuerdo común ancla en el discurso, allí donde se instala un significado cristalizado, el discurso poético corroe lo que se establece como cierto. Esa corrosión, que puede verificarse en grados diversos, es el gesto político más eficaz de la poesía, lo que se podría denominar su intervención social. La poesía pugna contra una experiencia de acuerdo fijo y amplia, así, el sentido de un lenguaje situado. La lengua concebida exclusivamente como mero instrumento de comunicación se atomiza con la presencia del discurso poético que promueve, a su modo, una ampliación del sentido.

¹¹²² Bhabha, Homi, (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Y afirma: “Este deseo político de identificación parcial es un intento bellamente humano, y hasta patético, de renegar la constatación de que, entre lo uno y lo otro y además de los majestuosos sueños del pensamiento político existe un reconocimiento, en algún punto entre el hecho y la fantasía, de que las técnicas y tecnologías de la política no necesitan ser humanizantes en absoluto, ni avalar de ningún modo lo que entendemos como la dificultad humana”¹¹²³. Por eso los poetas tienen que forzar los límites de lo social y de lo privado tal como lo conocemos para redescubrir un sentido de la agencia política y personal a través de lo no pensado dentro de los terrenos cívico y psíquico. Lo cual no es sino un punto de inicio.

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

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

¹¹²³ p. 87.

Conclusiones

Es necesario retomar aquí las preguntas planteadas por la poeta y ensayista argentina María Negroni, que ya citáramos en la Introducción al presente trabajo de Tesis.

Negroni, en el contexto cultural de fines del siglo XX, se pregunta “¿Es la poesía, en una civilización tecnológica, un arte anacrónico? ¿Está destinada a desaparecer o a caer en desuso allí donde otras artes caminan a pasos agigantados hacia la integración y la transformación, ganándose el fervor y los entusiasmos del público? ¿Acaso retiene, en una sociedad como ésta, alguna función estética o política?”¹¹²⁴

Para finalizar esta tesis de cara a estas preguntas, que son preguntas por el lugar de la poesía en la sociedad, creemos necesario hacer un recorrido que permita articular las partes del presente trabajo de investigación, marcando su hilo argumental, y la importancia de cada una de ellas, para arribar a una visión de conjunto.

En una primera instancia, las consideraciones teórico-metodológicas (A. Problemas teórico-metodológicos) han permitido llevar a cabo una revisión crítica de las concepciones acerca de la literatura y la escritura y los “modos de leer” que se han desarrollado en el arco que va desde el estructuralismo al posestructuralismo hasta arribar a una crítica del concepto de “comprensión” por parte de la hermenéutica filosófica. De este modo hemos podido desarrollar los conceptos de escritura como productividad y como huella o inscripción, en un itinerario que lleva desde la concepción del texto como estructura a la

¹¹²⁴ María Negroni. (1994) *Ciudad Gótica*. Rosario: bajo la luna nueva. p. 47.

concepción de una estructuración que convoca una posición activa por parte del crítico, quien opera con un trabajo contextual pero sobre todo intertextual.

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

Al hacer un recorrido por el estado de la cuestión referido al tema específico “la poesía de los jóvenes de los 90 en la Argentina” nos encontramos con que por lo general los acercamientos críticos se han dejado fascinar por el peso referencial o social, más temático que formal, de los textos de muchos autores del período, desconociendo o dejando de lado otros no menos significativos. Así, como se ha visto, se han privilegiado dos corrientes, que subsumirían la producción general del período: por un lado una vertiente relacionada con el

realismo sucio, basada en un efecto de shock producido por la crudeza del lenguaje soez y por la actualidad de los temas de que trata, al mismo tiempo que por la entronización de cierto estereotipo del "joven de los 90". un joven desganado, deprimido, encerrado, casi fóbico, anestesiado frente a los productos de los medios masivos de comunicación y derrotado por la historia. Por el otro lado, una vertiente que se acerca a los movimientos pop y presenta una estética desprejuiciada, que juega con los estereotipos que le proponen esos mismos productos de los medios, y que da como resultado una escritura que en una primera lectura también propende a crear un efecto de shock por su banalidad, su recurso a la lengua hablada o a la lengua de los intercambios electrónicos, por su ausencia de crítica frente a los temas y situaciones que presenta, y que entrona otro estereotipo, esta vez femenino: una chica de clase acomodada sólo preocupada por la moda, las salidas, las amigas.

Esta lectura, cuyas categorías y valoraciones fueron propuestas desde el inicio con dudas y reticencias en el prólogo la antología *Poesía en la fisura*, de Daniel Freidemberg, quien planteaba ya algunas preguntas críticas importantes, fue defendida, e incluso privilegiada, sin ese espesor cuestionador, por Daniel García Helder, Martín Prieto y Ana Porrúa. De ella se desprenden una serie de cuestiones que hemos retomado más tarde en la tercera parte, C. Los poetas y sus poemas, para proceder al análisis de los textos poéticos de los autores. Esas herramientas críticas, que hemos marcado en el estado de la cuestión (y que hemos seguido en los análisis de los poetas considerados, son las siguientes:

1. la concepción acerca del lenguaje poético; 2. los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extra-lingüísticos a los que en primera instancia se remiten; 3. las poéticas que se ponen en juego, explícitas o implícitas; 4. la concepción del sujeto del enunciado; 5. la concepción del sujeto de la enunciación y la figura de poeta que se desprende de los

textos; 6. la relación con las poéticas inmediatamente anteriores en un espectro que abarca por lo general las tres décadas anteriores, es decir, desde los años 60 a los poetas contemporáneos.

Pequeñas grietas, sin embargo, se han ido produciendo a lo largo de la década, y a partir de que la categoría surgiera como tal, por medio de la aparición de nuevas lecturas, algunas, breves pero fuertes, aparecidas en los medios, como los artículos de Jorge Monteleone, otras, menos ocasionales, que se insertan en un modo de leer la poesía argentina, como las de Alicia Genovese, Delfina Muschietti o Tamara Kamenszain, por citar algunas.

A partir de ellas se fue haciendo posible no sólo incorporar otros poetas, otros modos de leer a los mismos poetas mencionados por la corriente crítica antes mencionada, sino también pensar todo desde un encuadre teórico más rico, que no considera a la poesía como un mero desarrollo de temas o concepciones que se adscribirían, con más o menos facilidad a las grandes corrientes de la poesía argentina del siglo XX y que marcan oposiciones muy tajantes como Florida y Boedo, poesía formal y poesía social, poesía estetizante y poesía comprometida, o, aún, poesía a secas y poesía escrita por mujeres, y, más recientemente, objetivismo y neobarroco, subtendidas por una oposición teórica entre lecturas de orientación sociológica y lecturas retóricas y/o psicoanalíticas, algunas de las cuales son asimismo analizadas críticamente en el punto B. "La poesía joven de los 90 en la Argentina", como la discusión con los 60 y los 70 y la discusión entre el neobarroco y el objetivismo. La atención puesta en el detalle, la consideración teórica de algunos de los elementos propuestos por los estudios de género y los estudios culturales, y sobre todo, el análisis de los elementos lingüísticos y de las operaciones retóricas presentes en los poemas, así como de mundos ideológicos complejos condensados en algunas figuras que

funcionan como motores de la escritura, tales como la infancia, la vida cotidiana, la mirada, la familia, y la violencia, permite crear una topografía renovada del período.

No obstante, el ordenamiento de la tercera parte del trabajo respeta en primera instancia la primera división en dos vertientes para ofrecer una lectura diferente de las corrientes mencionadas: en “Mirar y dar a ver”, la consideración del paisaje urbano a partir de los cambios producidos en el mismo con el advenimiento del poscapitalismo a nivel global, y del “menemismo” a nivel nacional, permite considerar el modo en que esta poesía da cuenta de lo que significa, para un joven y para un poeta, el intento por habitar esos espacios, y el esfuerzo por poetizarlos. En este sentido una caracterización de la década en cuestión por parte de muchos intelectuales que teorizaron sobre ella se mostró como imprescindible y dio lugar al capítulo titulado “Los 90”.

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

Será también un modo de la ajenidad con respecto al mundo, aunque se trate en este caso de discotecas, otras casas, otros barrios, que es una ajenidad con respecto a la alta

cultura y a sus ritos y lenguajes, el lugar, incómodo, al que arriben las poetas de la vertiente pop (C.3. "Lo efímero de la belleza y de la felicidad"), coincidencia que no había sido notada por la crítica que en general no había sobrepasado la impresión dejada por la exposición de superficies de los textos mismos. En poetas como Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Romina Freschi, Karina Maccio, asoma ya un gesto que será ahondado por otras poetas que se alejan un poco de lo pop a favor de un humor más fino, a veces irónico, o de una postura que rescata cierta libertad en la ternura infantil o en las historias de mujeres, como Marina Mariasch y Roberta Iannamico (C.2. "Juegos a la hora de la siesta"). Si en las primeras encontramos un juego divertido y desenfadado con los íconos de la cultura de masas, y unos personajes que juegan a probarse las vestiduras como si se tratara de disfraces o efímeros vestidos, por detrás de ellos asoma muchas veces, por una lado, la constatación de que no hay realidad detrás de esas apariencias, de modo que la propuesta es una invitación a lo lúdico como oposición o huida del pathos, y por otro, un dolor o desazón que asoma esporádicamente y que da cuenta de ese vacío conformando un cansancio o spleen de fines de siglo XX.

En las otras autoras, hay también un juego entre las imágenes de las mujeres fuertes y la asunción de la falla, pero más por el lado del humor, que se acompaña muchas veces de una velada reflexión de carácter más general a propósito de cuestiones como las relaciones familiares, sus malestares, los afectos, que no son negados ni parodiados sino presentados en su duplicidad, en un modo de escritura menos provocativa y más sintética, hasta arribar a una posición decididamente lírica en los textos de Bárbara Belloc.

Finalmente, y surge hacia fines de los 90 otro modo de hacer poesía, un modo practicado tanto por varones como por mujeres, en quienes hay un trabajo más minucioso con las palabras (4. "Para una sigilografía de los 90"), en poemas breves, en los que se trata

de que cada palabra sea sopesada en su aparición, y que, por el corte de verso, buscan extremar la reflexión por los sentidos asentados de las palabras. El efecto, además del de una sencillez buscada pero sólo aparente, ya que una vez abierta esa caja de Pandora de la significación el poema lo que intenta es hacer tambalear esos sentidos hasta poner en cuestión una cantidad de certezas y seguridades en las formas de concebir el mundo, que afectan a valores como, por supuesto, el lenguaje, pero también la familia, la identidad, la subjetividad, los poderes, la posibilidad o no de entrar en contacto con el mundo que nos rodea, es el de una poesía que une a una atención pormenorizada a las sensaciones (en tanto residuo del presente, aquello de lo que se puede estar seguro sólo en el momento en que transcurre para incorporarse luego rápidamente al universo de aquello de lo que se duda o se desconfía) una atención a los afectos. Puede observarse también en casi todos ellos (Martín Rodríguez, Claudia Prado, Osvaldo Bossi, Paula Jiménez, Hernán Lagreca, Silvio Mattoni, Carlos Battilana) una atención especial dada a la infancia, no como temática, mucho menos como reconstrucción de un *beatus ille tempore*, sino como núcleo vivencial en donde cruzan sus fuerzas enfrentadas el deseo y la ley, y de donde surgen los conflictos posteriores entre el sujeto y los otros y el sujeto y el mundo. Núcleo del surgimiento de un lenguaje, imposición amorosa y violenta de la lengua materna, la infancia es también el espacio en pugna en que se instala lo biopolítico, el lugar privilegiado en que se entrelazan de un modo que no podrá después separarse, lo social y lo individual, lo objetivo y lo subjetivo.

De esa experiencia, a la que en el caso particular de la poesía de los 90 se suma a la de haber sido niño durante la dictadura militar, con sus silencio, su quantum de violencia sin precedentes, su idiolecto, surge el poeta. Desde allí se construye, con una desconfianza insuperable por las palabras, una poética ascética, llena de dudas e interrogantes, y que

invita a la reflexión, no porque culmine sus poemas con algún pensamiento o consideración de tipo metafísicos, sino porque presenta en postales preciosistas, escenas mínimas o presentes de pura percepción, un pequeño mundo que interpela al lector.

Es a través de un análisis de los poemas aparecidos en esos años, como productos culturales privilegiados, que se pudieron hilvanar algunas reflexiones acerca de ese ambiente cultural y de las transformaciones ideológicas y estéticas que entrañaron, produjeron o reprodujeron, interpretando los poemas y las poéticas como “huellas del presente”, en 5. “Otra vez, los 90”). No fue menor el ejercicio de recopilación de publicaciones, no sólo de revistas sino aún de libros en nuevos formatos, con una tirada de pocos ejemplares, destinados a una circulación escasa o a su desaparición, así como la asistencia a ciclos de lecturas o debates. De esta manera, el material recopilado, sobre el cual se ejerció un necesario ejercicio de recorte, es una muestra de la pregnancia de la poesía en esos años y un dato de hecho que no puede ser desconocido en tanto tal.

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

Así la reapertura de la representación verosímil convive con el retorno de la subjetividad (pero una subjetividad otra) en un género que se puede llamar lírico en el sentido ya citado que le ha dado Gadamer a este término según el cual en el caso del arte siempre nos encontramos con una tensión entre la pura aspectualidad de la visión y el significado que en la obra se deja adivinar y que se reconoce por la importancia que cada encuentro con la obra de arte tiene para el espectador. Ahí el significado funciona como un *plus* que se añade en la lectura simbólica y sólo por el cual llega la obra de arte a ser lo que es ejerciendo una tensión en el trabajo de recepción.

La última vertiente, la de los poetas que hemos dado en llamar “poetas del sigilo”, no había sido considerada por la crítica de manera sistemática, y sólo se ha hecho posible acceder a ella superando la crítica oficializada sobre los noventa, y tomando en consideración las formulaciones teóricas de la teoría del arte de la posvanguardia, que permite acercar los textos literarios a lo ocurrido en las artes plásticas, a las que tácita o explícitamente se remiten en muchos casos, y las formulaciones teórico-filosóficas acerca de lo político que surgen a partir de Foucault y que permiten sobrepasar la vieja definición sesentista acerca de la política que la resumía sin más, en los casos extremos, a un accionar civil. Ampliada esta definición, los poetas encuentran que renovar la lengua dejada como herencia por las generaciones anteriores, y en particular por la dictadura, no es la más importante de las tareas, pero tampoco la menor.

Según Carlos Monsiváis el rock ha significado tres cosas en la historia: “La lucha contra la censura, aún desde el relajó, el enfrentamiento al más cerrado de los nacionalismos, desde la gana de hacer lo que venga en gana, y la destrucción de los tabús del lenguaje”. Si la poesía de los 90 comparte con el rock estos tres puntos, también como el rock reinventa la juventud y su mito como base de su papel o falta de papel en la historia

que le toca vivir o presenciar, como la parte más crítica y al mismo tiempo más lúdica de la conciencia cívica de la sociedad. Como el rock, no es ni tiene sino sólo esporádicamente un programa político, sino que más bien congrega un conjunto de ideas y políticas micro, microutópicas, microterroristas, micropolíticas, que no pueden ser presentadas ni efectuadas de otro modo. Como el rock, una actitud crítica y transgresora fue su base. Un afán de irritar, no de complacer, una postura o impostura salvaje, una música que molesta, no que hace mover los piecitos. También se quiso para algún grupo extendido de lectores y oyentes, no para el ghetto. Y también planea transformar. Porque como afirmó Pete Townshend, el líder de The Who: “Si grita pidiendo verdad en lugar de auxilio, si se compromete con un coraje que no está seguro de poseer, si se pone de pie para señalar algo que está mal pero no pide sangre para dirimirlo, entonces es rock and roll”.

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

Si, como afirma Grüner, “la hegemonía mundial, en el siglo XX, de la religión de la mercancía es, pues, el último y más perfecto (por ahora) avatar de la violencia mítica del sacrificio ritual trágico, y la “psicología de las masas” de Freud viene a explicar la lógica de la identificación mimética que preparará a los sujetos para la eficacia, en ese contexto, de la interpelación ideológica (Althusser), no sin arrojar restos traducidos en el plus de goce (Lacan) que expresan las huellas de lo Real en el sistema de la plusvalía¹¹²⁵”, entonces es sólo mimando este discurso, u oponiéndose a él por una total heterogeneidad, que se puede “devolver su opacidad a la engañosa transparencia de lo real, escuchar en ella lo no dicho entre sus líneas, lo no representado en los bordes de sus imágenes, lo no comunicado en el murmullo homogéneo de la comunicación¹¹²⁶” y así efectuar el paso de la experiencia de lo político, anterior a la política, como experiencia de una violencia originaria, a ejercer la política como poiesis, en constante refundación y reformulación de su propio poder constituyente.

En todos los casos, ya sea de manera directa u oblicua, la violencia específica de la historia argentina y de la década en cuestión permea estos discursos y les da una “estructura de sentimientos” o un *mood* compartido: un registro de la violencia o de la desesperanza contenida de la lengua coloquial argentina, un registro de la lengua que da cuenta de una historia de atropellos y frustraciones. Porque la dictadura, como telón de fondo cuando no en primer plano, funciona en el panorama de la poesía como una conciencia de la violencia ejercida también en el lenguaje, una violencia del lenguaje que vuelta sobre los cuerpos y sobre el lenguaje mismo afectó a la sociedad toda, y en esa misma medida, la lucha contra los lugares comunes de los 90, en las diversas modalidades en que se presenta, y que no son

¹¹²⁵ Grüner, Eduardo. *Op. cit.*

¹¹²⁶ Id. ant.

siempre obvias, reclama pensar la posibilidad de articular alguna resistencia, o el renacimiento incierto del decir, y la reapropiación de un lenguaje percibido como ajeno.

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

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

A pesar de las posiciones que se asumen, que no son a veces sino mascaradas o semblantes, posiciones que se dejan leer como las del yo lírico bajo la condición de haber sometido este concepto a una crítica profunda y de haberlo despojado de todo espesor psicológico y sentimental (es decir, de haber liquidado en ese aspecto al menos la herencia del romanticismo), posiciones que abarcan un espectro que va desde la indiferencia casi obscena a la mostración lúdica de la máscara, posiciones que basculan desde la displiscencia a la complacencia, de la depresión que priva al lenguaje, la escritura y el poema de todo poder, valor o sentido, al coqueteo con las imágenes del mercado y los massmedia en que espejea la banalidad como tentación y diversión, ninguna de estas posturas alcanza a tapar, porque no quiere hacerlo, la hiancia constitutiva de todo acto de lenguaje. Mucho más claramente en las apuestas minimales que tratan de devolver a la

palabra, al poema, al acto de escribir, algún efímero sentido, alguna posibilidad de hacer un lazo, por detrás de todas las posiciones se deja leer, por el acto de mismo de escribir (¿por qué encerrarse y escribir, cuando los placeres del mundo son mucho más deseables? se preguntaba Nicolás Rosa) una manifestación o testimonio como un pequeño acto de fe, una insistencia más que una resistencia, la construcción obstinada de un pequeño espacio que permita decir: aquí estuve yo, aquí estuvimos nosotros, algún día, éste fue nuestro mundo, ésta nuestra mirada, éstas nuestras palabras.

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

ANEXO 1

ENCUESTAS

Como parte del trabajo de Investigación se realizó una encuesta entre algunos poetas próximos, por una u otra razón, a la llamada “poesía de los 90”. La misma respondió, de acuerdo con un corte generacional, a dos grupos de preguntas discriminadas como Cuestionario A y Cuestionario B.

A continuación se adjuntan, por orden alfabético, algunas de las respuestas más relevantes.

OSVALDO AGUIRRE

1. ¿Qué pensás de eso que se llamó “la poesía de los 90” (existió, no, fue una operación cultural de algunos, etc)?

Si uno se fija en el libro que compiló Jorge Fondebrider, Treinta años de poesía argentina, es evidente no sólo que existió, sino que fue lo más importante de ese período (el de los últimos treinta años), por la producción editorial, la circulación de revistas, producción de ensayos y discusiones. A medida que nos alejamos del momento lo percibimos con mayor claridad, como suele ocurrir con el pasado, ¿no?, pero a la vez también lo vamos redefiniendo desde el presente, como también ocurre con el pasado. En este sentido me parece significativo lo que ocurre hoy con el objetivismo. Creo que el objetivismo es una especie de fantasma. No hay nadie que se defina como tal, ni textos teóricos que lo constituyan como una corriente en el sentido convencional. Si embargo uno ve que hay poetas que escriben en contra del objetivismo, de lo que ellos entienden o imaginan como objetivismo; o por lo menos dicen que escribieron como reacción a los postulados del objetivismo. Me parece que en esto hay algo de operación retórica, y también algo de reacción, tanto en el sentido positivo como negativo del término, contra una poética a la que se ve como hegemónica, pero que a la vez resulta escurridiza, porque no se localiza en ningún texto, no tiene programa, no tiene maestros ni discípulos.

2. si esa categoría no te convence, ¿cómo pensás vos lo que sucedió en esa época? ¿cómo lo caracterizarías?

3. lo que se discutió en ese momento, ¿influyó de alguna manera en otros? ¿y en tu propia poética?

Sí, claro que influyó, sobre todo en lecturas. Más que nada por el contacto, las amistades, por ver qué hacían o recomendaban los escritores más cercanos o cuyas opiniones aprecio.

4. ¿Cuáles autores, argentinos y extranjeros, considerarás importantes en relación con tu poética?

En términos generales, de visión de la literatura, siento que fui marcado por los distintos trabajos compartidos, en momentos diversos, con Elvio E. Gandolfo y Aldo Oliva. También recuerdo diálogos ocasionales o encuentros que por razones distintas fueron iluminadores, con D. G. Helder, Marosa di Giorgio, Juan Carlos Moisés, Estela Figueroa. En términos puntuales de escritura poética lo más importante, creo, fue leer a Juan L. Ortiz, Juan Manuel Inchauspe, Arnaldo Calveyra, Hugo Padeletti y, entre lo más reciente, Roberta Iannamico. También me resultan muy importantes los diálogos que he tenido y tengo con contemporáneos, como Ana Porrúa, Carlos Battilana, Edgardo Dobry.

5. ¿Qué autores te parecen más destacados de los 90, y de los nombrados como antecesores por los de los 90 (Osvaldo Lamborghini, Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman, Ricardo Zelarrayán, Paco Urondo, Néstor Perlongher, otros)?

Entre los autores de los 90, D. G. Helder y Ana Porrúa se destacan por haber desarrollado una obra poética, crítica, periodística y docente, instancias que raramente se ven asociadas y que además, en sus casos, ha tenido resultados muy importantes en la producción de nuevas lecturas, el redescubrimiento de autores y la formación de nuevos poetas. Con respecto a los antecesores, en general me interesa la tradición de los marginales. Creo que en los 90, a través de la práctica de una serie de poetas, se ponen en circulación, se actualizan como referentes, obras como las de Darío Canton, Néstor Groppa, Zelarrayán, Giannuzzi, Inchauspe, Oliva, Calveyra, Francisco Gandolfo, entre otras. Para mí es uno de los rasgos más interesantes del período.

CARLOS BATTILANA

A veces -y creo que es una sensación de la poesía de los 90-, por aquellos días que hemos transitado, algo se consagraba como muy bueno o inevitable, y pronto envejecía. Eso es lo primero que puedo decir: una sensación de inadecuación, muchas veces, entre mis gustos por la poesía de tono bajo, un lirismo alejado de la altisonancia pero no de lo real, y al mismo tiempo una poesía que no se despegaba -salvo algunos casos interesantes- de un lenguaje mimetizado con un supuesto habla común. Sin embargo, de lo que se llamó la poesía de los 90 me conmovieron muchas cosas, y tengo una doble sensación: me siento participe por muchos motivos, por ej. haber publicado en las editoriales del momento (Siesta, Ediciones del Diego), de lecturas públicas, amigos, etc, y, al mismo tiempo, creo que mi poesía se retrajo, no por voluntad confrontativa sino por convicción estética, de ciertas formas canónicas que se consagraron como un fuego fulgurante.

SUSANA CELLA

1. ¿Qué pensás de eso que se llamó “la poesía de los 90” (existió, no, fue una operación cultural de algunos, etc)?
2. si esa categoría no te convence, ¿cómo pensás vos lo que sucedió en esa época? ¿cómo lo caracterizarías?
3. lo que se discutió en ese momento, ¿influyó de alguna manera en otros?
4. ¿Qué autores te parecen más destacados de los 90? ¿y de los nombrados como antecesores por los de los 90 (Osvaldo Lamborghini, Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman, Ricardo Zelarrián, Paco Urondo, Néstor Perlongher, otros)?

1. Considero que lo que se llamó poesía de los noventa efectivamente existió en tanto propuesta de un grupo. Me parece que la denominación involucra algunas problemáticas que creo tienen que ver con discusiones que se suscitaron respecto del tema. Al definirse con un nombre que remite a una totalidad –la de una década– parecería haber un sesgo excluyente, en el sentido de que una parte se presenta como el todo. En tanto grupo, creo que ha coexistido con otras vertientes, con mayores o menores afinidades en cuanto a los rasgos valorizados por el grupo. Desde luego se efectúan, esto no es nada nuevo, operaciones culturales que intentan situar o mostrar la existencia de un grupo en el campo cultural. Tal vez el matiz peyorativo que suele darse a eso de operación cultural tenga que ver con el intento de presentarlo como “la” poesía (de una década, de la Argentina, de cierta zona del país, etc.), sustentando tal presentación en justificaciones y presupuestos quizá no sometidos a una operación diferente, me refiero a una operación crítica en el sentido de tener en cuenta sobre qué supuestos o presupuestos o cosas dadas por sentadas y aun verdaderas, se efectúa una intervención en el campo cultural. En tanto creo que ambas cosas: la idea de única propuesta posible junto con las teorizaciones, por llamarlas de algún modo, los modos de circulación, las colocaciones institucionales y otros elementos que favorecieran esa postulación, sustentan la idea de una

operación ligada al intento de imposición de una estética, de una concepción de la poesía, de las valoraciones y de los rechazos.

2. La categoría no me convence ni me deja de convencer en tanto lo antedicho, es decir, puedo cuestionar la denominación de lo que llamas categoría. Tengo cierto respeto por lo que se llama una categoría y no usaría esa palabra para definir una propuesta grupal. En cuanto a la época, la década de los noventa fue un momento histórico particularmente grave en la historia del país (tanto que ha sido denominado “la segunda década infame”), y sigo pensando que el arte no está desligado de la sociedad, no de una manera mecánica, sino mediado por una cantidad de discursos entre los que están los relativos a la estética. Prefiero ver el asunto de la llamada “poesía de los noventa” como parte de un proceso más abarcativo, quiero decir, en una diacronía que tal vez permita explicar la irrupción del fenómeno, y sin hacer cortes tan tajantes que podrían llevar a una exacerbación de lo que antes se periodizaba, por ejemplo, como “generación”, término suficientemente cuestionado aun cuando siga rondando la historización de la literatura. En este sentido, también me parece que cierto afán clasificatorio, hecho a priori, va en detrimento de una consideración más amplia de la heterogeneidad y variedad de fenómenos literarios que pudieron darse en el período. Lo pensaría en una doble relación: respecto de otras escrituras contemporáneas –sobrepasando los límites de una década- y respecto del imaginario social y los acontecimientos culturales e históricos a los que se encuentra vinculada. Tal vez una lectura sintomal sería la que prefiero.
3. Supongo que si tenemos en cuenta los puntos anteriores, esto es, lo de la operación cultural, influyó en otros. Y no de una sola manera, supongo que se podría trazar un arco que va desde el acatamiento de eso propuesto como único hasta los fervientes rechazos. No podría decir detalladamente qué le pasó a cada quien, sería imposible pensando en la cantidad de gente involucrada en la cuestión, me remito a opiniones y comentarios diversos y acotados. En cuanto a la idea de discusión, entiendo por tal un debate de ideas, una confrontación de posturas, un intercambio en condiciones de igualdad entre los participantes. La discusión supone una polifonía y la admisión de la coexistencia de posturas disímiles y aun contrarias, y también, para que sea una discusión y no un mero cruce de pareceres y opiniones poco fundadas, o muy mal

fundadas, hace falta justamente eso, un mayor grado de reflexión y que esta se base en un análisis afinado de las cuestiones a tratar. No creo que lo meramente impresionista, o bien las simplificaciones contribuyan a un debate. Además la descalificación de antemano del otro, la futurología literaria y la ligereza en el uso de los términos, no sólo no contribuyen a un debate, más bien, lo descartan.

4. Si respondiera que Fulano o Mengano “de los noventa” me parece más o menos destacado estaría contradiciéndome con lo que dije anteriormente. Por otra parte, creo que en esto hay también algo de rankeos, síndrome Harold Bloom tal vez, lo vinculo menos con la escritura que con las operaciones de promoción. En cuanto a los nombrados como antecesores, sería una confusión si nombrara a alguno de esos en tanto antecesores. También si repitiera la idea de ranqueo, o aun de oposición, por ejemplo si afirmara Pizarnik, o Perlongher, o todos, o ninguno. Por otra parte, tratándose de estéticas muy disímiles en muchos casos, y aun de momentos de mayor presencia de uno u otro como referencia o sencillamente como lectura disponible, siento que más bien me remitiría a nombrar a aquellos que me son más cercanos en lo personal, a los que he leído más, a los que tuvieron mayor incidencia en mi escritura, o cosas así, y no es esta la pregunta que se me hace. Podría agregar que un rasgo que detecté como bastante preocupante en los últimos tiempos, léase noventa, antes y después, es la gran falta de lectura y conocimiento de la tradición literaria, hasta el punto de toparme con gente que supone que se puede escribir de la nada, que lee poco o nada, que lee apenas alguna revistita o un diario, que lee a algunos amigos y que olvida que la poesía como todo tiene una historia, no en un sentido de progreso, sino de acumulación, sedimento, y en definitiva, alimento y aun aprendizaje que no es el de una clase “sobre” poesía, sino una incorporación de saber a través de la lectura. Todo grupo o movimiento entabla una relación con lo anterior o aun lo contemporáneo, que puede ser de ruptura o continuidad, o trasmutación o rechazo, etc. De modo que esos poetas ahí nombrados no sé hasta qué punto han sido leídos, en algunos casos me parece que no. En cambio que sí pudieron ser utilizados para crear menos una especie de referencia a una figura como marca prestigiosa, en la que apoyarse. Respecto de los poetas nombrados, en

cambio, todos han leído la tradición, basta recorrer su obra para que se haga evidente.

ROMINA FRESCHI

1. ¿Qué pensás de eso que se llamó “la poesía de los 90” (existió, no, fue una operación cultural de algunos, etc)?

La poesía de los 90 como una manera homogénea de encarar la poesía me parece que no existió, y si fue una operación, no necesariamente conciente y malévola aunque sí bastante cerrada y direccionada, de instaurar una novedad y leer en un determinado sentido que dé continuidad al trabajo anterior, propio en muchos casos. Sí creo que existió y existe algo que se llama generación de los 90, y que tiene que ver con el ingreso de los veinteañeros a la escena poética, y que resultó en una mayor participación: por un lado, un público activo para las generaciones anteriores, y por otro lado, una flexibilidad mayor en cuanto temas, estéticas, pensamientos para la poesía que generó un público propio.

2. si esa categoría no te convence, ¿cómo pensás vos lo que sucedió en esa época? ¿cómo lo caracterizarías?

Algo de lo que respondí anteriormente. Personalmente fue el momento en el que yo empecé a escribir y publicar y me encontré ingresando en un ambiente, al mismo tiempo que lo formaba y lo ampliaba. En los 90 sucedieron muchas estéticas paralelas, como en todas las épocas supongo, pero creo que más en los 90 porque ingresa una generación que desde la dictadura tenía vedada la participación, esto es, se produce una ampliación del campo (acompañada además por lo que podría ser la revolución tecnológica de internet, pero eso ya es otra historia). Creo que es fundamental que muchos de los poetas de los noventa hayamos pasado la adolescencia y la infancia en democracia, y no solo en democracia sino en la primavera alfonsinista. Para los 2000 nos han quedado los niños menemistas, criados durante los 90 y es todo un bodrio. Creo de todos modos que esto mismo sucede para muchas ramas del arte: primero fue en el rock (y ya terminó en el rock), después en la poesía y ahora se está dando en el cine, pero fijate que los realizadores en cine, son tipos de nuestra edad.

3. lo que se discutió en ese momento, ¿influyó de alguna manera en otros? ¿y en tu propia poética?

Las discusiones neobarroco objetivismo en un punto me influenciaron positivamente a pensar ciertas cosas: me interesan las discusiones estéticas. Por otro lado, los chicos y las chicas siempre me pareció lejano a mí, y si me influenció fue para combatirlo.

En otros creo que influye, sobre todo en aquellos que empiezan a escribir que tratan de seguir determinadas características que supuestamente fueron de los noventa y terminan con su propia originalidad, su propio lenguaje y con eso, su propio pensamiento. En los 2000 parece haber mucha más gente que escribe pero todavía no se ha encontrado una manera de hablar de poesía que no vuelva sobre la poesía de los 90.

4. ¿Cuáles autores, argentinos y extranjeros, considerás importantes en relación con tu poética?

Muchos y muy diversos: Rubén Darío, Néstor Perlongher, Delmira Agsutini, Alfonsina Storni, Novalis, Shelley, Pizarnik, Lamborghini O., Echavarren, Marosa DiGiorgio, Diana Bellessi. En realidad, todo lo que leo me influencia, desde las novelas de las hermanas Bronté, Louise May Alcott y Julio Verne que leía en la infancia hasta filosofía e historia pasando por la Ciencia Ficción, que me encanta.

5. ¿Qué autores te parecen más destacados de los 90, y de los nombrados como antecesores por los de los 90 (Osvaldo Lamborghini, Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman, Ricardo Zelarrayán, Paco Urondo, Néstor Perlongher, otros)?

Oswaldo Lamborghini es el primero, todos lo han plagiado. Cucurto no puede existir sin Lamborghini O., por ejemplo.

Todos los demás creo que fueron influyentes. Agregaría Olga Orozco, Marosa Di Giorgio. Pizarnik creo que es una influencia que viene más de las chicas de los 80.

En mi línea personal están Perlongher, O. Lamborghini, Marosa, Arturo Carrera y Diana Bellessi, como autores que en ese entonces yo estaba masticando y aprendiendo a leer, y a quienes no he olvidado todavía. Leónidas Lamborghini también me es interesante, pero sin pasión y en cuotas. Gianuzzi también fue importante, pero en menor medida. El resto no me interesó, salvo para alguna discusión de café.

Autores destacados de los 90: Cucurto – Gaby Bejerman – Marina Mariasch – Carlos Elliff- nosotras!!! (vos y yo)- Walter Cassara (entonces Jara) – Santiago Llach- Daniel Durand- Cecilia Pavón –Carlos Battilana –Karina Macció – Martín Rodríguez- Ana W.- Lola Arias- Carolina Cazes- Martín García – Hernán La Greca- Fernando Molle- Fernanda Laguna- Verónica V. Fisher – Gabriel Reches - Ximena Espeche - Silvina Vázquez

Estos son, más o menos, los autores con los que yo dialogaba, mal o bien, en esa época, y con los que me encontraba en las lecturas, o nos invitábamos mutuamente a leer y con muchos de ellos nos pasábamos cosas para leer e intercambiábamos largos mails con opiniones de nuestra obra, bien o mal. Algunos no siguen escribiendo (tuve que mirar la primera antología ZR porque no me acordaba de algunos nombres!!!), otros sí, somos todos muy distintos pero más o menos en los 90 esta gente tenía algo armado en relación a su obra y estábamos en contacto, por alguna razón.

También me entraba con gente más grande como Andi Nachón, Oswaldo Bossi, Horacio Fiebelkorn, Rodolfo Edwards, Alejandro Rubio, pero eran para mí personas a quienes yo consideraba de otra generación, no me identificaban y aún hoy, no me identifico con ellos, aunque pueda leerlos, siento que pertenecen a otra cosa, otro aire, definitivamente diferente de mí.

En eso me sirve mucho la división que alguna vez hizo Emiliano Bustos sobre los primeros y los últimos noventa. Yo me siento identificada con esa división y para bien o para mal, me siento parte de la segunda mitad de los noventa.

SILVIO MATTONI

1. ¿Qué pensás de eso que se llamó “la poesía de los 90” (existió, no, fue una operación cultural de algunos, etc)?

No creo que haya sido una “operación”. De hecho fue algo bastante espontáneo, una apertura de la poesía a otras formas de hablar, a tonos sociales, neorrealistas casi, que en verdad se produjo no sólo en Argentina, sino también en otros países cercanos. Por lo menos conozco bastante poesía chilena que se parece a Gambarotta, al primer Llach, y que se escribió separadamente. En ese sentido, se parece al espíritu de las vanguardias, que estallaban en varias partes, y como ellas instauró unos procedimientos que facilitaron el acceso a la escritura de mucha gente. La facilidad, escribir cosas que pueden parecer transcripciones de ciertas hablas, recortes, es el mejor resultado de la llamada “poesía de los 90”. Un poco como los dj’s, que democratizan la música porque no la limitan a los virtuosos o los criados en la educación musical tradicional.

2. si esa categoría no te convence, ¿cómo pensás vos lo que sucedió en esa época? ¿cómo lo caracterizarías?

La categoría, o más bien el rótulo, sí me convence. Pero en la época había muchas otras formas de escribir que deberían nombrarse de manera diferente. En todo caso, se trataba de singularidades cuya relevancia sólo puede medirse cuando la época se transforma en pasado.

3. lo que se discutió en ese momento, ¿influyó de alguna manera en otros? ¿y en tu propia poética?

Creo que influyó en muchos. De *Punctum* salieron cataratas de efectos, no siempre interesantes. En mí, ni los Lamborghini, donde ya estaba mucho de los 90, ni mis contemporáneos más audaces me afectaron demasiado. Era bastante autista en aquellos momentos, pensaba mucho en la poesía latina, en los románticos, vivía en Córdoba sin conocer casi a ninguno de los otros poetas. Supongo que en los libros que publiqué después del 2005 puede haber un efecto, aunque no voluntario, porque intenté simplificar mi lenguaje, volverlo más hablado y más accesible, que pueda ser leído por niños.

4. ¿Cuáles autores, argentinos y extranjeros, consideras importantes en relación con tu poética?

Nombraré sólo argentinos (los otros irían desde Calímaco hasta Wordsworth con muchas paradas en muchos siglos): Macedonio, Carrera, Saer, Ortiz, Viel Temperley.

5. ¿Qué autores te parecen más destacados de los 90, y de los nombrados como antecesores por los de los 90 (Osvaldo Lamborghini, Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman, Ricardo Zelarrayán, Paco Urondo, Néstor Perlongher, otros)?

De los 90: Raimondi, Casas, Wittner, Pavón, Cucurto y (aunque mezclo las generaciones) Martín Rodríguez. De los supuestos antecesores, el más importante: Arturo Carrera. Los demás son todos interesantes. Aunque puedo decir que a Urondo no lo leí (ni lo leeré) y a Gelman poco (porque tiene mucho que me desagrada). Giannuzzi, Osvaldo Lamborghini y Pizarnik estarían primeros en mi lista. Leónidas me gusta en algunos libros, Perlongher me cansa y Zelarrayán tiene poca obra para subir al podio.

ALEJANDRO SCHMIDT

1. ¿Qué pensás de eso que se llamó “la poesía de los 90” (existió, no, fue una operación cultural de algunos, etc)?

fue y es una operación cultural para instalar un nuevo quiosco en el mercadeo simbólico.

2. si esa categoría no te convence, ¿cómo pensás vos lo que sucedió en esa época? ¿cómo lo caracterizarías?

sucedió lo de siempre, algunos escribieron poesía, otros posaron de poetas (vaya uno a saber por qué extraña fanbtasía, que inútil beneficio), otros dejaron de escribir (con razón y con agobio), reinó el mal entendido, el silencio negador, las astucias de la envidia y la codicia del narcisismo.

3. lo que se discutió en ese momento, ¿influyó de alguna manera en otros?

el concepto *poesía de los 90* afecta a los interesados en cosas secundarias a la poesía. ¿qué decía de la poesía juanele, qué decía raúl gustavo aguirre y fijman y tantos santos?

4. ¿Qué autores te parecen más destacados de los 90? ¿y de los nombrados como antecesores por los de los 90 (Osvaldo Lamborghini, Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman, Ricardo Zelarrayán, Paco Urondo, Néstor Perlongher, otros)?

no creo en el ranking ¿quién tiene el poemómetro? me parece que Giannuzzi es - de los citados - quien influenció (por decirlo así) más ricamente, Zelarrayán es una moda, Urondo está sobrevalorado por razones extrapoéticas (ah, el glamour de aquellos años, la sangre derramada tantas veces cobrada...), acuerdo en la importancia de los otros.

MARTIN RODRIGUEZ

Creo que el tema ya está. El otro día cometí el error de leer "La Guacha" (la compré por la entrevista a Freidemberg) y leí tantas veces "los '90" que me di cuenta de que hay que abonar a un olvido para que el tema sea retomado en años, no ahora, no en lo inmediato.

Respeto todo lo que hagas, pero prefiero no decir nada al respecto.

ANEXO 2
ANTOLOGIA

Arias, Lola (2000) *Las impúdicas en el paraíso*. Buenos Aires: tsé=tsé.

La rea durmiente

La madre enferma, dormida en el bidet como un ángel impúdico. La cabeza afeitada, roído el camisón y el suetercito que hiende. Torcida por la delicia fetal o el funesto doler, parecerse a mí, vieja gemela: Coja, viuda, loca de atarse las manos al balde, al toro, a la mesita de luz.

Asfixiada, en sus ardores se enreda la muy oronda. La lavo, le mojo la fiebre de leche, la arropo con toallas vulgares, me apiado.

-Oh, madre, puta mía, mi tesoro trunco, madre del vértigo. Hembra de las violentas ¿no ves mi amor pendenciero?

La mama pernocta infinita cual reina bestia, su sueño desaforado roe las horas.

"¿Qué sueña la rea durmiente? ¿Con qué afán o pérfido pretendiente? ¿Acaso finge la muerte por un mísero beso?"

-Madrecita, espanto, mi boca inútil te besaría tanto...

Le lloro encima y ni se inmota la falluta, posa su sueño inmenso y retoza. La madre intensa, la obesa, me niega su manto de carne.

-Ay, mísera de mí, pobre escualo, cómo he de emprender la llanura sin ella.

La maja enferma se frunce en sus pieles gastadas. Su muslo de vaca voltea y aflora la espalda incinerada. Quisiera lamerla hasta matarla mas mi lengua es pequeña y débil.

Ah, mamar, mamar, amar a la madre es devorarla.

Oh, mame, madre del hambre, soy la miniatura de ti y el monstruo de pecho ¿por qué mi parto te aparta así?

La madre perdida, travestida de blanco, monta un trineo de huesos alejándose...

-Despierta, desgraciada, ¿qué será de mí?

La inmunda se empeña en morir, y en su torpeza, olvida este feto tras de sí.

Carlos Battilana nació en 1964. Publicó *Unos días* (1992), *El fin del verano* (1999), *La demora* (2003) y *El lado ciego* (2005). Integra el consejo de Redacción de la revista *Abyssinia*.

Battilana, Carlos. (1999) *El fin del verano*. Buenos Aires: Siesta.

Colonia

Los plásticos
cubren la casa:
el viento trabaja
a mi favor. Veo
por aquellos orificios
retazos de la ciudad.
Me han contado
amorosamente
antiguas historias romanas
y les he creído;
sin embargo
sólo comprendo lo que miro:
un muro raído, el recorte
de algo oscuro y profundo,
y los autos, incesantes,
en torno.

Un perro

No digo que un enunciado chista:
digo que:
en esa larga ausencia de signo
un enunciado se evapora: Yo tuve un perro”.

Deja de representar lo real
y que la hojarasca de la estopa
muerda tus ojos.

Como una imagen brillante
mi pobre perro
cubre sus letras con la
muerte ciega.
He ahí
la imagen del amo.

Battilana, Carlos. (2003) *La demora*. Buenos Aires: Siesta.

El Estado

Leo a Pasolini, ordeno.
Autos, colectivos en derredor. Todo
permanece quieto. También
mi cuerpo. Años atrás
por esta calle del frente
mi hermano y yo
viajábamos,
en tendíamos el mecanismo
del país. Hoy
todos sonríen. Asumió
el nuevo gobierno,
las cosas están
en paz.

La poesía
no es
epifanía
ni un recuento
de revelaciones. Eso
es falso. Calibrar
con precisión
aquello
que como un gusano
roe
lo máspreciado
del dolor, ésa
parece una forma
de decirme
puntillosamente
que no todo
está en paz.

III

Para no decir
que esto
es esto otro,
para no usar palabras
que los escribas cansados
se permiten

sin acertar,
retomo aquella huella,
este minúsculo aire
que el bosque
con su razón
reclama. Voces,
ruina cuyo origen
no es un hecho
sino la hiedra preciosa de la
Constancia.

Sabe que el aire
reúne lo que del parque
queda. Hojas, ramas, plantas
minúsculas.
Con tinta
indeleble
dibuja una línea
que sus ojos
no ven. Traza, fija,
recoge. En un costado
oculta
con cierto equilibrio
acontecimientos pequeños; su nombre
resiste apenas, sueña
con las voces que la infancia
ha perdido. Traza.

Formas

En el círculo cerrado
que el viento atrae
en esta pequeña habitación
protegida de tumultos y escarcha
¿por qué será
que ese duro sonido de la ciudad
separa
como una infima línea
la materia
de sus palabras?
Si las palabras
derivan de las cosas,
si las letras
-como signos helados-
provienen de una pléna

sustancia
¿qué será ese mínimo indicio
de los objetos, de las formas,
de esa materia
que se resiste?

Battilana, Carlos. (2005) *El lado ciego*. Buenos Aires: Siesta.

Muros

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

Tesoros

Si pudiera con sus manos extraer, una a una, las piedras del pasado, esperaría. Su tiempo ya no corresponde al presente. Si mira el entorno, desfallece. Su esperanza en el futuro es escasa. Hace del instante su mayor tesoro. Una joya, casi.

Bárbara Belloc nació en Buenos Aires en 1968. Publicó *Bla* (1992), *Sentimental journey* (1995), *Ambición de las flores* (1997), *Ira* (1999), *Orang-utans* (2000, con Teresa Arijón), y *Espantasuegras* (2005); *Tribus porteñas* (1998); y *Obrero artificial* (con Mónica Girón, 2000).

Belloc, Bárbara. (1997) *ambición de las flores*. Buenos Aires: tsé=tsé.de las delicias

que los pájaros te protejan: a ellos te entrego.
que el de penacho rojo sangriento, cardenal, te guíe (que la furia de sus alas sea tuya).
que los demás te circunden, como astros en sus orbes.
que las abejas sean cortejo zumbando.

la tarde entera, con los ojos cerrados, escucho el roar, serena como un tallo.
allí la opulencia de las obreras bajo las hojas verdes gigantes.
allá el trabajo de los doce apóstoles, los de las lamentaciones.
los mirlos, los grillos oscuros, todos feroces, radiantes.
como tus ojos buscando el nido, encontrándome.

que su majestad beba de mi fuente en el árbol.
que el aire no se aquiete. y que venga el rayo.
que disponga que la lluvia sea de semillas, generosa, cazuelas, brotes. astillas, siempre tibia.
(que el panal siga escondido).

todo es poco. pero aprendo de las plantas: bebo el agua a borbotones, me hago paciente. sin pausa. me cubro de flores. el sol me doma.

que tu llegada sea siempre dichosa. y hasta exagerada., como la de una luna.
que te contemple. y me toque.
que pueda olvidarte luego, de a ratitos (asó el colibrí entre dos vuelos).
que pase desapercibida al ras del pasto, entre los nudos, las hebras.
que descansen el escarabajo, la hormiga y lo diminuto: el caracol, la mosca.

la reina no sale: toda una vida dedicada al orden, al suplicio, no es de perder. en el secreto de su celda, se conserva, como un ideal, en la miel... para que ver una abeja sea conocer en algo el otro mundo.

que no sea adversa la estrella (que te sea leve)
que la flor viva para siempre: la curva de la flor, el pétalo, el sexo, la corona.

Oswaldo Bossi nació en 1964. Es autor de los siguientes libros de poemas: *Del coyote al correccaminos*, *Fiel a una sombra*, *Tres*, *El muchacho de los helados y otros poemas* y *Ruego por el tornado*.

Bossi, Oswaldo. (1997) *Tres*. Rosario: bajo la luna nueva.

18

¿Y si ella fuera ella
nada más, ella misma, ella sola,
sin mí para buscarla? ¿Una mujer
es nada más que eso, una mujer,
y no yo, transfundido? ¿Por qué
no puedo verla, reconocerla en
su soledad?

19.

Si pudiera escribir mi carta
lírica a otra mujer –así dormía él,
así sus ojos... Y preguntar a qué
se le parece cuando está
entre sus brazos, qué rictus
en la boca, etc.

41

Al fin el ojo se durmió
en el detalle, la tentación
de caer en él: una lupa en la mano
de un niño, centrada en las
nervaduras de una hoja
como en las alas de una mosca.
Raro este muerto; hay pulso,
los espejos se empañan aún.
Nuestros labios se acercan al oído
que esconde su élitro: ¿dónde estás?
y: ¿qué ves? Raro, raro este muerto.
Hay pulso y los espejos se empañan.

Bossi, Oswaldo. (2001) *Fiel a una sombra*. Buenos Aires: Siesta.

Si el cuerpo está hecho
de muchos cuerpos, también nuestro
deseo. Cada rostro es aquel
rostro: cálida frente, dorado
fénix de la abundancia que a veces
toca nuestro corazón, va y viene
por la pendiente nocturna. Nos
rapta, nos arranca los ojos. Edipo:

el soberano suele ser un cuerpo
que se retuerce junto al nuestro,
anónimo, cómo decirlo: fútil.

*

Lo amado es un terreno
sobre el cual opera la imaginación,
yermo, con su ignota resistencia
a la verdad. No creas en esta cosa
que me lleva de un vos, a un yo a un él, inútiles. Sobre esta carne
Eros construye su mejor melodía.

*

esa es la ley, buscarte
en pedazos de carne muerta,
violentamente resucitada.
Con el tono solemne, la víctima
clarifica su destino. No
el pataleo insulso, no la victoria
necia. Comprende la materia
y con eso hace algo.

Bossi, Osvaldo. (2006) *Ruego por el tornado. Tres*. Buenos Aires: Sigamos enamoradas.

Habla Telémaco (fragmento):
“A veces me digo que su mano
apta para los prodigios, atravesó
la distancia que unía mi cuerpo al suyo
y que no fue un oráculo sino
la forma de su mano cayendo
lo que advirtió al héroe, y entre ese breve
contacto y levar anclas
no medio más
que una noche, la fracción de esa única
noche, un parpadeo”.

Washington Cucurto, es el seudónimo de Santiago Vega, poeta, narrador y editor argentino. Nació en Quilmes en 1973. Algunas de sus obras poéticas son: *Zelarayán*, *La máquina de hacer paraguayitos*, *20 pungas contra un pasajero* y *Hatuchay*. Entre sus novelas se destacan *Cosa de negros*, *Fer Panambí*, *Las aventuras del Sr. Matz*, *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* y de 2007 *El curandero del amor*. Dirigió la editorial Eloísa Cartonera, un proyecto social que edita libro de cartón comprado de los cartoneros de Buenos Aires.

Cucurto, Washington. (1998) *Zelarayán*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.

**De cómo son hechos los arco iris
y por qué se van**

- ¡Qué mano!
Formidable derechazo en la jeta del
Trompa
que lo hizo dar vueltas como un salchichón
sobre la máquina de fiambre.
Y es así como nos echaron de la fábrica
de Caucho, en Constitución.
Y es así como terminaron nuestras
48 horas semanales.
¡Así es como nos quedamos en la caye!
¡Sin un mango!
¡Otra vez en la caye!
Salimos por Lima
y rumbeamos derechito por Brasil.
Está queriendo amanecer y el humo
de la fábrica se mete entre unas nubecitas
portañitas, bien engrupidas...
¿Era necesario semejante viaje,
para ver el arco iris
sobre el techo de una fabriquita,
de una bailanta mugrosa?
venir de Salta,
¿Era necesario semejante trámite,
para que el arco iris entrara
en mi vida, ladinamente, en mi pecho
de gurisito salteño, irreconciliable?
¡Otra vez en la caye!
¡Y sin un mango!
Entramos a trabajar en un tallercito
de cortar tela, en la calle Paso,
pleno Once;
un coreanito cara de River Pley
se acercó y lo mandó al salteñito

a planchar tela.
¡Con una plancha de tintorería!
¡Qué infierno cerca de esa plancha!
Ya de noche el coreano viene
y dice que ya nos podemos ir (¡¿ya?!)
-¡eh, River Pley, vení, garpá,
que esta noche hay joda!
-Lin no pagar hasta fin de mes.
Fue lo último que dijo:
el salteño lo cazó
de las mechas y le enseñó toda
la furia salteño-boliviana,
le puso la cabeza bajo la plancha
de tintorería, la cabeza de amariyo
humeaba, humeaba...
¡Era de ver y no creer!
¡Era de ver y eyacular!
¡Payo de mierda! ¡Ojo de concha inclinada!
¡te guai volvé a Shangai!
puteaba el salteño
hecho la piel de Judas.
El salteño, petiso y jetón,
de lejos con aire a Housemann,
lo embocó de entrada
y después se desquitó con la hijita
coreanita de 13 años,
la apretó contra la pared,
le bajó la bombacha y se la puso
por atrás y en seco.
¡Era de ver y eyacular!
¡Era de ver y eyaculear!
¡Viva Tailandia!
¡Asiática hepatítica!
¡Hija de Li Po!
¡Pindapoy!
Se le derretían las orejas al amariyo
Cuando veía cómo la culeaban a su hija.
¡Es virgencita!
La coreana que se retorció entre
la pared sucia, despintada
y la pija del salta.
-¡Yamanochuqui ando!
-¡Yamanochuqui ando! -decía.
¡Me están culeando!
¡Me están culeando!
Los vecinos llamaron a los bomberos
justo cuando la leche del Salta

caía sobre la piernita de la ponja.
Los bomberos venían a
por Pucallpa.

¡Qué aspamentosos!
Caían los manguerazos sobre el tallercito
de cortar tela.

El vapor se elevaba hasta el cielo
Y formaba un bello arco iris.
¡Que llueva, que llueva, los pajaritos
cantan los ponjas se levantan!
Le titilaba el culo a la ponja
y en cada titilar le salía un poquito
de leche salteño-boliviana...
¡Era de ver y no creer!
¡Era de ver y eyacular!

Cucurto, Washington. (1999) *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Siesta.

Tus tres primas libidinosas

Ah, qué terrible costumbre cumbiantera tienen, de andar lamiendo las patas de la mesa, los huevos del portero; cuando sumisa inclinas porteril la regadera, sobre la maceta de alelías, barren todo cuanto a su paso se topa, óyelas cómo van: luciendo su lengua colorada de dominicana ardiente, con verdadero fervor boquense: por las piezas del yoti yirean las mulatas, tus tres primas libidinosas, Idalina, Justina, Miguelina, se ensucian y se ensañan con la leche de los machos, usan tus enaguas, guasquean tus bombachas; a la chueca se engullen la chicha de la mesa, a la polaca se transan y trasca que les cabe el 69 del contramaestre, hubiese ocurrido que las mandara de vuelta a Santiago de los Caballeros, hubiese ocurrido también, que improvisara porteño inoportuno y las hiciera trabajar en el sauna de Córdoba y Laprida, de San Juan y Bolívar

llagas vio tu último amante en el lugar más indecoroso de tu cuerpo, en el montoncito de tierra que escondes vaya a saber dónde, gallardas, del tamaño de una magnolia, la coquetería de una gardenia, azaleas brincan en la punta de mi panza, en el ombligo de la buzarda enloquecedora de paraguayas, azaleas azaleas azaleas, me dan comezón, me dan vergüenza, azaleas azaleas azaleas, bajo la sorna estival de la mañana, en tu remerita via vai, via vai pronuncian tus tetitas debajo de tu remera... Este mes no hemos participado en ningún escándalo del yotibenco: todas las penurias y desviaciones de las piezas contiguas han ocurrido lejos de tus ojos, cerca de mis oídos. Siento que no voy a

poder engañarte con la uruguaya, pues se le rompió su grabador y se
ha apagado para siempre
su candombe...

Te he pescado nadando en tus mentiras; que el guiso se te quemó en
la cocina y las tinieblas atrajeron tinieblas. ¡Mentira! Que reciencito
nomás viste a mi tata en La Giralda y pidió churro y chocolate. ¿Mi
tata churro y chocolate? ¡Mentirosa! Mi tata acuña y luego dilapida,
aprieta como a un

pincel este manojo de billetes, con maestría lo conduce por buena
ruta, con usura todo lujo es niñería, pues con usura jamás
pintaremos un campo de girasoles, nada de girasoles, de rimitas
estridentes capaces

de emocionar a una doncella.

¡Al diablo con la cháchara de tu bachata! Negra zonza.

Carlos Martín Eguía nació en 1964 en Castelli, Prov. Bs. As. Publicó *Anotaciones y otros poemas* (1991), *Repertorio* (1998), *Phylum vulgata* (1999), *El sacatrapos* (2002) y *Oso no hay nieve acá* (2004). En narrativa publicó *Errantia* (2000), *El retama* (2004) y *La plancha de altibajos* (2006).

Eguía, Carlos Martín (1999) *Phylum vulgata*. Buenos Aires: Siesta

con las plantitas
ahora plantas de los pies
sobre las chinelas, parado al costado de la cama,
alerta al primer indicio,
pensando, en algo,
buscando, la tercera
dimensión del arraigo en la raíz
vertical de la legumbre, ahí,
despejadito, es cuando
devienen nomás los actos primeros.
Te cuesta dos o tres parpadeos
viajar sin escalas
de lo irrisorio a lo metafísico
de la justa cantidad dedentífrico
CLOSE UP a la pregunta
To be or not to be

Martín Gambarotta nació en Buenos Aires en 1968. Publicó *Punctum* (1996), *Seudo* (2000) y *Relapso+Angola* (2005).

Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.

1

Una pieza
donde el espacio del techo es igual
al del piso que a su vez es igual
al de cada una de las cuatro paredes
que delimitan un lugar sobre la calle.
La bruma se traslada a su mente
vacía, no sabe quién es y el primer
pensamiento "un perro que se da cuenta que es perro
deja de serlo" vuelve a formar parte
del sueño pero aparece, difusa,
la maceta: una pava abollada con plantas
en el centro de la mesa: dos caballetes
sosteniendo una tabla de madera
--entonces está despierto.
Las manchas de óxido en el cielo--
el color de la luz sobre las cosas, el cielo
que se retrae y es óxido borroneado
entre sus ojos y cae dormido de nuevo, pero aparece
un orden en la materia despierta.
La ubicación lúcida
del lugar en el día, el ruido,
el cuerpo latiendo,
la ruina de una idea que corre
por una red de nervios,
palabras de acero
contenidas en un soplo:
un orificio cabeza de alfiler
en una cavidad del corazón.

2

En el 2do. estante,
un tenedor torcido entre el alcohol puro
y las gilletes usadas.
Sobre la heladera tiembla
una estatuita: es un tenista banado en oro falso
en el acto de sacar el primer servicio.
Cada minuto un trofeo de plástico.
Y en qué momento un hombre pierde
noción y su mente queda en blanco:

cuando no puede dormir y no aguanta
el hecho de estar despierto.
Cómo se llama eso que cuelga de la pared,
cómo se llama eso que cubre la lámpara.
Rodeado de cosas sin nombre a mí también
me hubiera gustado empezar esto
con: de noche junto al fuego
pero acá
no hay, salvo en potencia, fuego
y eso que se divisa, una oscuridad
baldía sobre nosotros, a duras penas
puede ser llamada noche, nada
hace suponer el final de la transmisión nocturna
que ahora termina y deja
la pantalla nevada
trasladando a la penumbra del pasillo
la oscilación de un aire gris que no provoca
ninguna emoción salvo en las cosas.
Antes del corte de la programación estuvo
el vuelo de una polilla en la pantalla
a contrapunto de la banda de sonido del Gran Chaparral,
una japonesa que se tiraba a la pileta,
los subtítulos en verde decían:
"acaso no eres tú la de los ojos azules",
en otro canal, el documental sobre cáncer de piel
y en otro un delfín saltando aros de fuego
y de nuevo la japonesa secándose la nuca
con la toalla, mirando la cámara
cambia y otro dice "solo se escribe
acerca de la muerte por dinero."
Cadáver, esto ya no es rock,
algunos roban estéreos, otros roban esposas
pero todos robamos.
Discriminando entre el dolor y la apertura siciliana
va hasta la pieza y en una hoja escribe
la jugada de una partida por correspondencia
que va a reproducir un tablero en Concordia
en otra noche. Alguien lee
la nota: Jaque,
torre negra toma peón alfil uno
mate
y sabe que todas sus piezas están perdidas.
No hay color, únicamente
queda la variación en los tonos
de gris que, en el pasillo,
se funden con el destello aguado de un aviso de yogur
que viene de la calle:~

PORQUE LO MAS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO.

28

Gamboa anota:

La violencia organizada
es superior porque permite
perpetrar reiterados hechos de violencia
contra el sistema. Para derrotar al sistema
hay que lograr una organización superior
al sistema, golpearlo varias veces hasta
desorganizarlo. Que la inteligencia revolucionaria
supere la inteligencia de la reacción. Pero bueno,
acá los negros saben que no queda otra,
quieren quemar la Gobernación y salir
con la cabeza del gobernador al que votaron
clavada en una tacuara, gritando
patria o muerte, chorreando sangre oficial
por los pasillos, jurando que van a usar
el cráneo de tal y tal de cenicero, los dedos en V,
prometiendo vino gratis por las calles llenas de polvo
y todo el año carnaval, etc.

.....
El criminal que lee una historieta
en Skorpion se siente identificado
con el dibujo del hombre en cueros
tendido en la cama grande
limpiando un arma pericada a un rayo negro.
Sabe, aunque sea un estereotipo de su realidad,
por qué el criminal de la historieta,
en este caso un asesino a sueldo,
dice: me tengo que ir y cambiar de econdite.
Lo mismo Gamboa cuando ve en el televisor
las sobras de una revolución fallida
llavadas a juicio por un asalto guerrillero
repudiado por los partidos en las solicitudes de la tarde.
Los ojos enmudecen, la garganta se seca,
se manotea un cigarrillo volcando, de puro torpe, un vaso.

Para Gamboa la organización
no es la cosa más bella,
la organización es la belleza misma.
Por eso no soporta
ver las cosas del desayuno
terminado dejadas sin levantar
en la mesa.
Están el pan y la manteca,

sobras de pan con manteca y dulce,
el tarro de dulce de leche sin tapa,
las tazas apiladas una encima de otra,
miguitas quemadas, la cuchara, hormigas
paseando por el mantel de hule,
los saquitos de té, secos ahora,
fósforos usados, la tostadora
sobre la hornalla apagada,
una bolsa de arpillera verde colgada
al picaporte de la puerta, un libro
de ajedrez en la mesa, marcando el lugar
del desayuno de ayer
o el de hoy dejado así como está
por Gamboa, como pocas veces hace,
tratando de encontrar un orden perdido en la desordenación,
un mundo en el submundo revuelto,
cada cosa, el ejemplar doblado de "La Calle"
ocupando un lugar en la mesa
ubicada en el "comedor diario":
una mesa en la cocina,
siempre ordenada, mejor, organizada
por Gamboa, pero esta vez no.
La base de una taza
entra en otra taza y así
se puede apilar taza
sobre taza como quien apila una taza
arriba de otra taza en forma de torre
pero no como quién apila ladrillo
sobre ladrillo para hacer una pared
y poner en fila a todo los traidores y fusilarlos
uno por uno. La guerra termina pero sigue
en la cabeza del combatiente. El combatiente
más peligroso no es el que está cerca de la victoria,
el combatiente más peligroso es el combatiente resentido,
que se sigue considerando un combatiente después de la guerra,
gordo, retirado, con una barba a medias, sentado en la tribuna
mirando el clásico local que gana Deportivo dos a cero,
reacomodando las ideas que caben envueltas en una hoja de parra.
Hay que ganar el clásico de local. Hay que ir después
hasta el almacén con tres envases vacíos
y volver con tres llenos, en la nochecita fernet,
cuando la gente vuelve de la cancha,
los del Deportivo por una vereda,
los de Juventud por la otra.
Los del Deportivo que vuelven en camionetas
y autos haciendo sonar sus bocinas;
la hinchada de Juventud cruzando la vía.

Hay que poner dos botellas acostadas en la heladera
y destapar la que se dejó sobre la mesa y tomar.
Olor, de nuevo, a espirales. Afuera, alguien prueba un arma.
Más atrás, si el ruido tiene ubicación en el espacio,
los bombos de los de Juventud llegando al barrio:
truenos negros no precedidos de relámpagos.
Gamboa le saca punta a un lápiz y entonces la tormenta.
Eso le gusta.

.....
Anota.

Así en la antigüedad
el hígado ocupaba el lugar sentimental
que después le tocó jugar al corazón.
Hacían paté con el hígado de Hamlet
y se lo comían en rodajas tostadas.
Está demás decir
que esa teoría fue amputada
snap
por la mandíbula
de una planta carnívora
que la historia
fija su precio por cabeza,
dicho de otro modo:
toda sangre derramada
viene de antemano negociada.

Gambarotta, Martín. (2000) *Seudo*. Bahía Blanca: Vox.

No hay peras
ni bol, ni centro
de, ni mesa
no puede venir con
ésa: no hay peras
en un bol en el centro
de la mesa.

*

La casa se quedó sin luz; hace días que no hay luz.
No sé cómo parar el calor.
Hay que andar en pelotas todo el día.
Hay que escribir a mano.

Por las noches soy un gallo ciego.
120 hrs. sin salir. Listo. Pseudo, enséñame Marx. *Seudo* p. 17.

*

Después de días, la inmersión en la bañera.
Una especie de bautismo en la nonsancta tinaja.
Un lugar seguro
donde se puede leer pero no escribir
aunque algunos digan que es al revés.
Igual no hago ninguna de las dos cosas.
Ni escucho lo que digo. Contemplo, eso sí
la conciencia de la lamparita descompuesta
un rumor subacuático a la altura de los oídos
la tranquila flotación de mis bolas en remojo. *Seudo* p. 23.

Tendrás que ver a los de mi barrio
qué buena gente
los jóvenes ávidos de lectura
los viejos defendiendo la dictadura
y las dulces criaturas
en la cama, por supuesto.

Mi abuelo el general hizo fortuna poniendo
muebles de desaparecidos a la venta
y ahora habla pestes de 1970. *Seudo* p. 43.

Roberta Iannamico nació en Bahía Blanca en 1972. Ha publicado los libros *El zorro gris el zorro blanco el zorro colorado* (1997), *Mamushkas* (1997), *Tendal* (2000) y *El collar de fideos* (2001); *Celeste perfecto* (2005).

Iannamico, Roberta. (1998) *El zorro blanco, el zorro gris, el zorro colorado*. Bahía Blanca: Vox.

El baldío es abierto como un mar
lo cruzamos yo y mi amigo
el burro por delante
pinchan los yuyos en las patas sin las medias.
En el verano venía el circo
no nos interesaban ni los elefantes ni los triges
ya los conocíamos de las películas
pero sí un caballito enano
que tenía un ojo de cada color.
Sarco.
Un ojo azul y otro marrón se llama sarco.
Después vinieron los chistes
tiene un ojo marrón y otro a-zu-lado
pero era para disimular que al caballo lo queríamos
para nosotras
nos habíamos enamorado de él
puede estar un día en cada patio
o en el baldío.
El sarco en el baldío.
Si se puede mirar descampado y saber si viene
tormenta
yo voy a mirar los ojos de mi caballo
el azul si quiero ver el mar
al marrón si quiero ver la tierra.
Por la ventana que da afuera me dicen que sabías que
pascual se fue al cielo
yo digo que sí pero es mentira
el caballo y el abuelo corren por el mar abierto
por el campito de la muerte baldía
se pinchan las patas.
Justo cuando estaba por la mitad
tuve que volver para tomar la leche
no sé qué hay en el fondo del baldío
nunca llegué hasta la tormenta.

Roberta Iannamico. *Mamushkas*. Bahía Blanca, Vox, 2000.

Una mamushka contiene en su vientre

la totalidad de las mamushkas
porque no hay mamushka que no tenga
una mamushka adentro

Madre hay una sola

*

Las mamushkas dan a la luz en la oscuridad
Se asisten a sí mismas en el parto
se parten
en pedacitos
que la hija ya mamushka junta
para hacer un cubrecama finísimo

*

Una mamushka nunca
llevará vestido espumoso
pero sabe leer los pliegues de la seda
como su madre
y la madre de su madre

Iannamico, Roberta. (2001) *El collar de fideos*. Bahía Blanca: Vox.

Noelia
junta flores secas
por el camino
arma unos ramitos
preciosos
estaba juntando
un yuyo seco
y algo se movió
por debajo de la hiedra
ya me voy
dijo Noelia
ya me voy.

Paula Jiménez nació en Buenos Aires en 1969. Publicó *Ser feliz en Baltimore* (2001) y *La casa en la avenida* (2004).

Jiménez, Paula. (2001). *Ser feliz en Baltimore*. Rosario: Nusud.

Ojo de buey

No resistía el deseo de que mi padre
instalara un ojo de buey en algún
sitio de la casa para mirar
pequeñamente
el inmenso caudal de agua revuelta.
Me despertaba curiosidades infinitas
un incendio en el mar y la helada
supervivencia de los náufragos.

Impresionada por un film que nunca vi
imaginaba un camarote de madera,
dos plácidas cuquetas,
los adornos de pesca, un ancla virgen,
la rueda del timón, los marineros y
la salada aventura de la dama ofrecida
a los piratas. Imaginaba su dudoso pudor,
su húmedo sueño. Yo,
que viví por el capricho vidrioso de la esfera,
tuve por suerte espiar todo el silencio.
Yo vi en el agua mecerse una botella
encerrando
la cautelosa letra de un secreto.

Jiménez, Paula. (2004). *La casa en la avenida*. Buenos Aires: Terraza.

Ese día de Reyes en que vi
la silla blanca desde atrás,
su respaldo de hierro en medio del patio.
No sé por qué el abuelo
eligió un regalo así,
pero nada mejor para una nena
que subir a ese trono y no bajar,
férrea
contra los hermanitos que vinieran
o el dolor que se hincara como un diente,

la mudanza a la casa en la avenida,
el jardín de Sarita, el perro muerto.
Ir es volver a ese lugar
donde una silla puede
hacerse de amor, respaldo y hierro.

Hernán La Greca nació en Buenos Aires en 1968. Publicó *La Fuerza* (2001), y tiene un libro inédito de haikús. Actualmente reside en Atlanta (Estados Unidos).

La Greca, Hernán. (2001) *La fuerza*. Rosario: bajo la luna nueva.

Flecha Verde

No tengo don, carezco de toda
habilidad, mi arte -se sabe-
es disciplina. Nada me ha tocado.
Del amor no obtuve sino el vano
trébol de la tierra; y del mar,
el caracol fallado.

No soy como los otros. Ni alado
ni dueño de esa fuerza que viene
no sé de dónde. Soy
arquero. Un vestido, un corazón,
una manzana. Mi arma atraviesa
las pequeñas cosas del mundo.

Soy el que al caer la tarde
se interna en el bosque encantado
toca la áspera madera de los pinos y cruza
con el frío acero de la flecha
los nombres encerrados
en el corazón de la corteza.

Es de noche. Está todo oscuro. Mis flechas
han perdido el rumbo. Llevo la última
en la espalda. Tenso el arco, el canto
de la cuerda en el oído. No se oye nada. Sólo
las crujientes hojas del bosque, el batir
extraordinario de unas alas. Ya se ha ido. Ya
avanza por la noche, por el brillante día, la flecha
que no tiene blanco.

Santiago Llach nació en Buenos Aires en 1972. Publicó *La verdad láctea* (1998), *La Raza* (1998) y *La causa de la guerra* (2001). Dirige la editorial Siesta y administra el blog [Monolingua](#)

Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta.

Los Mickey

*¿Qué hacemos con el Gordo
Lezama? Es un impresentable.*

ROBERTO FERRO

La de pelo violeta, esa chupapija.
La de la tele.
Tiene puesta
Una remerita de Mickey.
Yo fui un Mickey. Entre tantos forros que hay,
lo más forro de lo más forro
son los forros que formaron parte de los Mickey
y hoy venden tablas de windsurf o, mucho peor,
van a la mañana
a trabajar en los mismos vagones
donde antes fueron reyes.
Los Mickey hicimos historia, y yo reclamo mi parte.

El gordo Manfre dice que fue en el ochenta,
pero para mí fue un par de años
antes,
para el Mundial. La cosa empezó la noche
que mi abuela vino de Brasil,
me acuerdo bien, con 20 remeras y veinte buzos
Hering
estampados
con la figura de Mickey Mouse, para vender. Era un viernes
Esa noche salimos a cazar negros
cerca de la villa del Bajo.
Le dimos paliza a una parejita de quince.
Me acuerdo bien
porque fue la primera vez que probé culo.
Después fuimos a jugar al truco y tomar mate
a la comisaría, con Pereyra y el subcomisario.
Apostábamos fuerte y nos dejábamos perder.
Por eso con la yuta estaba todo bien.
Lo digo porque el forro de Méndez, un fideo

un pibe que iba conmigo al San Cristóbal,
sacó un artículo en Página 12, dijo
que éramos buches de los verdes, de los de azul.

"La parte menos iluminada del arco",
era el título.

Nada que ver, loco,
teníamos dieciocho años, y los viejos de todos,
el gordo Manfre, Moyano, el Negro Cavanagh, estaban forrados,
eran jueces, todos menos yo. Mi abuela importaba ropa,
hacía negocios pedorros, pero las remeras que trajo
esa noche de Brasil nunca las vendió,
nunca las vendió. También me trajo una toalla
del Gremio F.C., que anda por ahí.

Los Mickey fueron una banda de hijos de ricos,
conchetos y católicos, y lo único que hicimos
fue asustar a los padres, a sus amigos, a los directores
de los colegios de la zona y a los negros
de la villa del bajo. Nunca tuvimos que ver con la política,
nosotros la bancábamos solos, el único
que sacó provecho de haber estado en los Mickey
fue el Gordo Manfre, que se hizo jefe de la banda
cuando le arrancó la oreja al Tío Charlito.
Cuando paramos con el kilombo,
cuando paramos el Gordo y Pereyra se quedaron con la zona del bajo,
gracias a los Mickey,

justo cuando la cosa empezó a mover,
por el ochentidós, ochentitrés. El Gordo eso lo reconoció:
cuando dejamos de vernos, siempre
mandó paquetes gratis en bolsas marrones
con un jujeño,

un negro hijo de puta
que se los dejaba a mi abuela, que ni entendía,
el hijo de puta.

Si tengo que decir la verdad, más allá de eso
mucha bola el Gordo Manfre no me dio.

Hace un par de años

lo encontré y andaba en una Mecha, con movi, toda la artillería.

Me dedicó quince minutos en el bar de Tribunales,

justo el lugar donde íbamos

a comer al mediodía

con los uniformes del San Cristóbal,

en la época de gloria.

Dos meses después se tomó el palo, supe.

A Luxemburgo. ¿Qué puedo decir?

Hace poco fui al cóctel

por el cien aniversario

de la fundación de mi colegio

pero no lo pude soportar,
aparte ese día estaba pasado. A los diez minutos
me eché a vomitar en el baño, el mismo
adonde llevábamos atorrantas con el loco Camisa,
el tipo que limpiaba. Un día voy a escribir
la historia minuciosa de los Mickey,
pero ahora no. Ahora no puedo contar nada,
aparte
me estoy quedando un poco azul (...).

Marina Mariasch nació en 1973. En 1997 creó la Editorial Siesta. Publicó *coming attractions*, *XXX* y *tigre y león*.

Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta.

Marte ataca

Hay ciudades para mí
prohibidas
que llegan hasta Marte
aunque Marte es de los planetas
el más parecido a la Tierra.
Tengo los cajones llenos de postales
que intento no mirar
y guardo
de cualquier manera.
Marte es lo más parecido
al desierto de Arizona
y casi no quedan dudas
de que no es otra cosa
que cualquiera de las casas
con la cual ya no hay peligro
de que al derretirse la Antártida
la ciudad entera se hunda
como Atlántida.
Hace 28 años
descubrieron la Luna
pero no sirvió de nada
porque estaba despoblada
y, además,
no se parece a nada.
En cambio un planeta rojo
sólo
en figuritas
nos dio la tranquilidad
de saber igual que al verse
en el espejito de una polvera
que nada es mejor de lejos
pero tampoco de cerca.

dinner

Voy caminando por la calle a la noche
y siento el olor de las milanesas

que viene de las casas
Y miro adentro para ver cómo cocinan
o se sientan a la mesa
En una casa hay una araña
con una sola lamparita encendida
Miro las plantas de las casas
tratando de imaginar
a los que se sientan
a cenar supremas o en otra
hay filet de merluza, parece.
Laluz sale por la parte más alta
de las ventanas, donde las cortinas no llegan
a tapar a los que cenan.
Camino y algunos hombres
con bebés en la mano
me dicen piropos
aunque yo espíe sus quizás casas
y no toleren verme llorar.
Una vez, alguien me dijo
que el Tang tien mucha proteína
-como la gelatina-
Desde entonces tomo todo
lo que se parece al Tang
para hacerme más fuerte.

Mariasch, Marina. (2001) *XXX*. Buenos Aires: Siesta.

VO5

Una lista de nombres
que pudieran ser hieggies
como "Nova" o "Supernova"
para ponerle a tu bebé
que va a nacer

la noche del año nuevo.
Tu papá se acerca y dice:
"¡Hola! ¡Soy el hombre auto, el hombre
autopista!" Lo sabías;

sólo que es distinto
escucharlo de esos labios finitos
que una vez dieron un beso
para que salieras vos.

Amo tus pies
ahora yo digo "vernos"
y volvés con la tos y un poco de fiebre:
no lo haremos-
"antes que nunca" no es otra cosa
que "nunca".

Hablar de vos
requiere una voz adolescente:
"doméstico" no significa aquí
tenedores y cuchillos.

¿Hay algo que pueda hacer callar
a esa chica? Detesto
oír hablar a las chicas.

Esparcís a puñados palabras como
"espantoso", "gigante", "tremendo",
"famoso", preferís evitar
el "muy", que es tan preciso en pos
del "francamente", vago
y reticente.
La fotografía

puede seguir colgada en tu habitación
tranquilamente-
pero yo también quiero estar
en mi habitación.
No me comprendiste bien en lo tocante
a las expresiones fuertes:

Cargan las bayonetas;
multitudes gritando y aquí
la vergüenza de vivir siempre
bajo protección.

La heredad

Un hijo grita
por la reivindicación de su padre
porque se fueron, no lo prefieren

a la causa que los hizo valientes y después
vanessaredgrave juzga de inconciente.

Un doble, un doble grita
Morphine
desde la subtevé
y casi nadie nota que estamos igual
que en una película alemana
de los años ochenta.
Sólo que aquí nadie
se pica en el subte ni
se viste de colores
ni es rubio, de ojos celestes, ni canta
en inglés
cuando hay un gol.

Un hijo se para al tiro
al blanco
en la cabeza
del padre
que apunta a la manzana.
El hijo de
Guillermo Tell
se pone, no se agacha,
deja que le tiren
el blanco
el blanco
en la cabeza.

Le hace un agujero
el hijo grita en la tele
por la nacionalidad perdida
por la falta de comida
a los veintún años
un agujero en el estómago y otro
en la frente
porque le erró la flecha.

Silvio Mattoni nació en 1969 en Córdoba. Publicó, entre otros libros, *El bizantino* (1994), *Sagitario* (1998), *Canéforas* (2000), *El país de las larvas* (2001), *Hilos* (2002), *El paseo* (2003), *Poemas sentimentales* (2005), *Excursiones* (2006) y *El descuido* (2007), y los libros de ensayos *Koré* (2000) y *El cuenco de plata* (2003). En 2004 ganó la Beca de la Guggenheim Foundation.

Mattoni, Silvio. (2007) *El descuido*. Córdoba: Recovecos.

La cosa perdida

¿En dónde puse esa cosa perdida?
Un pulular de cuerpos en el aire
frío, ¿matinal? ¿Insectos o bacterias
o quizás papelitos picados con mensajes
que nadie puede ni quiere descifrar?
Falsos vestigios de un supuesto cuerpo
que siempre estuvo así; la dispersión
se muestra. ¿Qué cosa? No encuentro más
huellas, no más signos. Una pared
que habrá sido amarilla y se destiñe
surcada por líneas irregulares,
anómalas de tiempo... nada. Pregunto
por la incansable remisión, por el descuido
que me hizo olvidar de algo. Estoy
seguro de haberlo puesto en algún lado
que no es éste. Hace años que la busco,
¿una hoja de papel escrita, un libro
acaso? La escondí demasiado bien.
Esta mañana me pareció tenerla
en una cadena de once sonidos
que la rodeaban, pero no era más
que el recuerdo renovado, siempre
involuntariamente traído, de haberla
perdido alguna vez en una caja
o cajón, guardados en otras piezas
y en otros campos que no sé dónde están.

shopping

El aire artificial acondiciona
nuestra caminata en busca de cosas
que se puedan comprar. Ella no deja
de dar saltitos como si estuviese

conteniendo un impulso de correr
que nunca la abandona. Cuando me canso
de pronunciar su nombre y el imperativo:
“Esperame, Margarita”, le agarro
la mano para que siga el ritmo
no demasiado lento que llevo. ¿En dónde
estamos? Un shopping, un mundo de ojos
que miran hacia adentro. Es ideal
para invitar a que mi hijita pregunte
cuánto dinero tengo y cuánto falta
y cuánto objeto inútil puedo llegar
a concederle. Ella acepta los “no”
pero insiste, ya sabe que la fuerza
de la negación es limitada, conoce
el gran “sí” donde vive su infinito
deseo de divertirse. Y cuando llora
porque algo la confunde, lo hace a mares,
lágrimas que salen despedidas
hacia adelante, sin mojar su cara,
como puro drenaje dibujado.
En un instante para y su voz
vuelve a reírse de nada. Es la del medio,
la áurea medianía entre la hermana
mayor que cautiva hablando, pensando,
y la menor que hace señas al espejo
de un futuro encantador. ¿Qué podremos llevarles
a las dos para que no se enojen
cuando sepan que vinimos solos
al laberinto feliz del fetichismo?

Sorteo los peligros del estrecho
entre las hileras de muñecas de una tienda
departamental y los anaqueles
de películas infantiles. Llegamos
a la disquería y vos, con tu gorra
puesta al revés, tu pulsera de cuero
y tu chaleco verde de exploradora
de un espacio silvestre que nunca sabés
si puede aparecer, en seguida
ves lo que en ese instante de la moda
querría tu hermana y también
la diferencia que entre ambas se va abriendo
por las olas del gusto. Sin embargo,
copian de lejos sus tonos distintivos.
Otra vez en el pasillo interminable,
flancos de vidrio, piso de mármol u otra piedra

pulida que lo imita, otra vez creo
que me asalta el fantasma de perderte
en la muchedumbre ociosa. ¿O seré yo
el que puede perderse? La luz cegadora
nubla en su precisión y cada rostro
parece rencoroso o anhelante. Nadie diría
que esto es un paraíso, salvo quizás
por el aburrimiento que se cieme
sobre las cabezas, aunque las aureolas
se repartan a los niños. En cuanto pare
la búsqueda de algo, de la cosa deseada
pero desconocida, pienso que ella
dirá: "Estoy aburrída". Aprendemos
los estímulos breves. De repente
veo venir a alguien que se parece a vos,
Margarita, cuando crezcas y camines
con la alegría de una koré a la sombra
de vidrieras, de árboles, de chicos.
Tiene tus ojos grandes en la cara
redonda, la naricita inglesa y el color
italiano. La miro ya sabiendo
que sos vos enseñándome el camino
a la tranquilidad, porque entonces tendré
que dejar de protestar, abandonar
el ceño fruncido y tratar, a toda costa,
de fabricar tu frente despejada
en los futuros surcos de la mía.
Pero ahora somos jóvenes, como ella,
que pasa sin mirar y es una imagen
entre nuestras edades. No hay abismos,
acá purgamos todo y de inmediato
volvemos a ensuciarnos, felices, saltá
antes de tropezarte con el borde
de las escaleras mecánicas. Nos falta
ir a buscar un libro, algo flamante
para tu madre: poesía, filosofía,
novelitas de vanguardia. Cuando vos puedas
elegir eso... por el momento sigo
imponiendo un capricho inevitable
como si a todas les gustara lo mismo.

¿Esta era la igualdad, ir caminando
en túneles brillantes, todos juntos
hacia una isla, acaso varias, como nichos
de venta, pero nunca muchas
para cada uno? Y no queremos, Margui,

ser caminantes, diría tu hermana, perdidos
en el desgaste sin sentido, olvidados
de que no es infinita la supuesta riqueza
de lo que vemos, la música, los libros.
Entramos y reconocemos
el amontonamiento, el orden
alfabético de las secciones: autoayuda,
psicología, política, historia.
¿Estará la poesía ahí, contra el piso,
abajo de las novedades novelescas, efímeras?
Vos corrés hacia el fondo, donde laten
las tapas coloridas que distraen tu infancia
y la de cualquiera. ¡Cuántos chicos tendrán
que reprimir la ansiedad que los hace
leer sin letras, en la fascinación
de las imágenes sustituibles! Pero tu risa
es la mejor lectura del negocio
para mí que compruebo una vez más
la inexistencia de lo que buscaba.
“Pa’, ¿te puedo ‘manguerear’ un libro?”, decís.
“Uno solo”, contesto. Aunque ya pienso
en los dos compensatorios que habrán
de reclamar las ausentes. ¿Volveremos
al río de la muerte en el pasillo blanco
o estaremos a salvo todavía
en la vanguardia del olvido que construyen
los clientes y usuarios? “Este libro,
te digo, es justo para vos”. Con eso quiero
reavivar nuestra fe en los mensajitos
y en su destino incierto. “Pa’, ¿puedo
ponerme un piercing?” “Ahora no, cuando seas
más grande, a los 18.” “¿Cuánto me falta?”
“10 años.” ¿Viste la intensa juventud
de la cajera, la forma en que miraba,
como negando su fugacidad y tu rareza,
y ojalá que mi envejecimiento? Ahora iremos
en busca de una mini, una remera
para tu madre, mi pequeña musa,
que no se va a alegrar con el epíteto. La ropa
es el mejor regalo, no promete
perduraciones imposibles ni roza el ambiente
con el ala ebria de la imbecilidad.

La cara de una vendedora apoyada
en el mostrador, detrás de la vidriera,
muestra el cansancio de la jornada extendida

y sostiene la cabeza impávida una mano
que no llega a cerrarse. ¿Pensará también
que el destino ahora se expresa en términos
económicos? Quizás le falte la certeza
sin religión, sin mezcla de sentidos,
que a nosotros nos guía o que nos pierde
alternativamente: la búsqueda de algo
para hacer. Ojalá vos no te abandones tanto
a la melancolía. ¿Será cierto que nadie
elige lo que hace? ¿Por qué registro
una clara mayoría femenina en este centro
de las imágenes del consumo? ¿Sueñan,
flotan acaso sobre promesas imposibles
de metamorfosis? Las hipálages –perdón
por la palabra– abundan en el idioma
que trata de atraer a la mujer que no existe:
“¿cabellos cansados?”, “dejá de hacerte la artista”,
“¿cómo quieres que te quiera?”, “insomnio”...
La música de fondo marca el ritmo
de nuestra revisión de lo que hay
en exposición y adentro; la interrupción
de toda clase de silencio es una orden
que no se discute. ¿Tenemos las palabras
nitidamente más acá del ruido? “Pa’, los primeros
hombres, ¿hablaban todos el mismo
idioma?” “Y... no sé... a lo mejor...
no hubo nunca primeros hombres... y siempre
hubo muchos idiomas, que además cambian
con el tiempo...” Me mirás pensativa:
“Cuando yo sea vieja, ¿el nuestro va a cambiar?”
No te digo que no porque no entiendo
la amplitud de los siglos que recuerda
que no hay sentido y que los dos,
joven padre y nenita, tenemos pocos años
y que nunca, nunca nos vamos a repetir
y que muchos, la chica que nos envuelve
la remera para que tu mamá destaque
su espalda de niña navegante y las tetas
que emigraron de Nápoles a Sudamérica, no podrán
conocernos, conocer tu risa y tu afición
al doble sentido, al camuflaje y al encanto
de un levísimo travestismo. Parece haber
una voz manejando mi vista como un títere:
“Desearás, desearás al prójimo, a su mujer,
su auto, su bicicleta, sus hijos y al fin
los libros que escribió, sus dotes. Desearás
estar muerto como él.” Guía, conductora,

no me dejés escuchar la ausencia pura.
Aunque algunas veces sea preciso ceder.
Ni siquiera aquellos que endurecieron la vida
tratando de saber, obligados a decir
cautelosas palabras semioscuras,
cuidándose, pudieron eludir
el perturbador llamado, la publicidad
inexorable. Y después de tanto escribir, pensar,
planificar escenarios futuros, nadie logra
encontrar un límite de sí, el "no"
nunca será la solución. Si tu hermana
tiene algo, vos también lo querés, y no lo mismo
sino su signo, poder decir que "yo"
no señala el vacío y exclamar, bailando:
"Mío, mío, este poema, este juguete es mío."

Ya tenemos que irnos, ¿dónde estamos?
Buscamos la salida, tu desconcierto
es aparente. Cada piso se parece
a los otros, las vidrieras cambian
día a día, pero en mí muy pocas cosas
se mueven. Tu gorra dada vuelta, tus adornos
seleccionados en un pequeño margen
del mercado, lo punk, lo dark, en realidad
miran un horizonte de máxima sencillez,
como tu eficacia señalándome
la ruta hacia el ascensor, que nos recibe
con su brillante símil de dureza. No hay
en las caras ajenas más que un ápice
de incomodidad y acaso anuncia algo
allá afuera, no angustia, apenas el sonido
de la rueda del tiempo, el clima hostil,
humo, tráfico, obras en construcción donde
el dolor se expresa en casi todos los cuerpos
para que se materialice una acumulación
infinita. Pero ellos, nosotros, bajando
al sótano de la playa sí tenemos
un fin, quizás una finalidad: hablarnos,
regalarnos los ratos necesarios
para que, entre otras cosas, este verso, inútil,
vea la luz. Vos, Margarita, recibís
más retos y te mostrás inmune
a la desaprobación. ¿Podés ver, acaso,
mis defectos más claros y reírte
de una palabra brusca? Todavía
estamos en ambientes separados, tus saltos

felices no coinciden con mi paso mecánico.
Pero te preocupan los adjetivos simples
de tu belleza disfrazada, como a mí
la diferenciación. Y sin embargo todos
en las caras cerradas creen manifestar
su lado excepcional. Tal vez seas la única
que en este mismo instante se dedica
a construirlo. Pienso en un amigo
que no tolera la amistad, cuya excepción
lo aisló en el desierto de su infancia
para siempre. Ahí el destino, su promesa falsa,
la indiferencia fueron demasiado. Y que ahora
sea un artista pintando el abandono no llega
a transformarlo en ganancia. "Hay palabras
que salvar", me digo. "Margarita,
portate bien, dame la mano, no te hagas
la loca." Hay palabras raras, como "pastiche",
que delectas para preguntar a qué
se refieren. Salgamos ya del shopping
y su pastiche involuntario, nada que ver
con un pasto diminuto, la tierra
está abajo, muy lejos, a metros
de cemento armado. Vos construiste
una dorada capa media donde se grabe
la letra excepcional, tus iniciales
que aliteran. Porque antes de tu look
ya eras, yo te esperaba como ahora
deseo el sol de la calle. Te abrocho
el cinturón que te sobra y te asegura
los hombros. Por un momento pienso
en mandarte atrás, pero tu alegría
de ir adelante y manejar la radio me lo impide.
Un pequeño riesgo, una monedita perdida son
módicos precios para sentirnos vivos.

Roxana Páez nació en Mendoza en 1965. Publicó *Gran distracción animada* (1994), *Las vegas del porvenir* (1995), *La indecisión* (1999), *Fogata de ramitas y huesos* (2002), *Madre Ciruelo* (2007).

Páez, Roxana. (2002) *Fogata de ramitas y huesos*. Córdoba: Alción.

Régimen de reserva

Me hundía lejos del centro y lo que yo escribía,
lejos de mí
y de los secretos que se comparten,
se dispersaba hasta su ceniza.

El suelo sigue bajando y el cielo sigue subiendo

Un plato de colillas de días húmosos.

Por un camino de la mesa
entre papeles, corre el residuo
que nieva saltos de insectos de la luz.

Uhmm, si después de la ceniza
el cariño por ahí esperara...

Otro viento fue
el que me trajo a mi padre
a la boca.

cuando fuimos con mamita
a la orilla y vimos en la caja después de tantos años
algo de él, que nunca
habíamos visto.

Ceniza es cuero, no queríamos volcarlo ahí
entre papeles de helado y cáscaras de fruta.
Entonces subimos la barranca.

Mi hermano silencioso
miraba el agua.

El agua era luz, toda luz sin color.

El viento insistía, insistía
en devolverlo
hasta que pudiéramos sentir lo vivo
otra vez.

Y mi padre se nos metía
en el pelo, por las aberturas del cuello.
Lo respirábamos
confundidos porque nadie
nos había contado que se vuelven.

Lo oíamos entrar en el oído.

Hasta que al fin, nos hizo llorar

la ceniza
en los ojos, que no llegaba al agua.

Es lo mismo
el agua, la tierra y el cielo,
dijo mamá.

Y dentro de la caja
un poco de polvo quedó
adherido
a la bolsa de nylon
como
harina.

Sobre mi caricatura
en el vidrio de la mesa, donde yo lo escribí,
otro polvillo posó unos rasgos voladores,
como fantasma de un gesto.

**El sol arroja
humo de neutrinos sobre la tierra**

¿Qué porvenir te dio un poema
cuando mostró sus efectos?
Sólo en la luz escriben
las sombras.

El papel sobre un punto de apoyo,
el muslo que roza el alambre

divisor del campo.

Fuera pasa la gente
llena de futuro,
que canta
y el degradé del cielo
sobre sus pasos
en el papel se hunde
e irradia.

“Iluminaste mi vida”.

Tomame una foto así,
que la luz entre
en la cámara oscura

para que después
vea el fantasma de la luz
y lo que pueden los impulsos

y los destinos.

Voy a lanzarme,
voy hacia mis títulos.

La inmovilidad oculta
su aceleración, los aleteos

en círculo
de las mariposas nocturnas.

Porque todo un día pasó y
duró un minuto
y el año fue una tarde muy larga
sin verte.

Páez, Roxana. (2007) Madre Ciruelo. Córdoba: Alción

La puerta donde Eva come hormigas

El 27 de julio
ella duerme en el Hospital.
Le inyectaron morfina
y yo no lo sé.

Nada, de la cama blanca
ni de la inmensa costura vertical
por donde su interior se hizo visible

sólo en su aspecto funcional.

Las manos impotentes
la cerraron de inmediato,

como una puerta,
como una caverna.

De lo que no se puede mirar, mejor no hablar.

Siendo-fuera-y-dentro-a-la-vez, lo interior
me precedía en todo y ahora se adelanta
antes de que lo sepa.

Yo estuve en ese País interior
antes que mis hermanos,
como Lao Tsé en su madre Li,
Madre Ciruelo,
Hija del Jade de Brillo Oscuro.

¿Cuántas veces la embarazó una semilla
de mandarina o una cucharada de dulce
o el cuchillo con manteca ?

Por el brillo oscuro de su lengua,
y la mirada de jade,

un hijo podría decir :
«Quisiera no haber nacido.
Quisiera que no te mueras»,
dibujando un círculo para evitar el desencuentro
o el exterior.

Yo te diría: la expulsión me llevó muy lejos
de aquí, pero no me fui porque el útero
siguió siendo el Mundo.
1 de septiembre de 2005 - 20 de febrero de 2006

Cómo se acercó a un alejamiento extraordinario

El ciruelo ya creció en el fondo
y todo va de la tierra
hacia derecha, izquierda
arriba.

Más allá de

la turba hay territorios.

Cuando vi la sonrisa de la señora de los gatos, sentí

un pinchazo del rosal que nunca

había podado. Me inoculó un rumor verde

que salía de las paredes,

como la «enamorada» de la cal dispuesta a pasar del otro lado

para ennegrecerse con el gas

de los escapes

y alegrarse con los colores móviles.

Lo maternal infinito : Tradiciones chinas

Del País Interior,

que fue mi Madre Li

Li, Madre Ciruelo,

Hija del Jade de Brillo Oscuro,

hacia la experiencia del mundo,

oía:

- ¿Por qué te vas apenas nacida?

Claudia Prado nació en Puerto Madryn, provincia del Chubut, en 1972. En 2000 publicó *El interior de la ballena*, y en 2002 *Aprendemos de los padres*.

Prado, Claudia. (2002) *Aprendemos de los padres*. Rijksakademie van Beeldende Kunsten.

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

obligación de ser corteses

en la ruta una tarde así,

demasiada luz
pero llegamos a esa casa
y nos invitan a descansar
a la sombra de unos árboles,
a vos y a mí,
y nos dan agua turbia y fresca,
por última vez natural
distribución de las tareas
la conversación está a mi cargo,
en el interior a oscuras
esa mujer y yo hablamos,
afuera jugás con los chicos
de la casa, con un perro,
ellos tienen lo mejor de vos,
tu risa
de acá no ha pasado nada,
la mujer habla,
cultiva flores y las seca,
las estaciones, yo sé
cómo una cosa lleva a la otra,
el resto de una tarde
demasiado luminosa,
calor y soledad de este verano,
no me sorprende
el pretérito imperfecto,
ella va a decir, necesita decir
“cuando él vivía...”,
apenas un silencio y señala
la chacra blanca de luz
las dos agradecemos
la obligación de ser corteses,
lo inconveniente de explicar
que este calor sólo es posible
en donde algo está
irremediabilmente roto

Gabriel Reches nació en Buenos Aires en 1968. Publicó *Gómez* (1997), *el resto* (Siesta 1999), *Strip* (2000) y *la evolución* (2004) y *Hamster en la Rueda* (2002), entre otros.

Señor Rodríguez (fragmento)

FOTO UNO. PARTIDA.

gracias a la acción de las manos antes
de subir al Chevallier el mocasín
perder el polvo que ha reunido
con tanto esfuerzo puede plantearse

rodeado por lo que se ama como
si en el mundo lo próximo fuera una boa
vivir feliz o cualquier ejercicio de
la entrega un tributo de los días
al jadeo del insomino

FOTO DOS. LUZ DE ASIENTO.

hasta pueden contarse estrellas
por la ventana cerrada
papel de caramelo
demasiado ruido

rescata el héroe a
su amada de los narcos
en la Película Micro y qué,
Sr Córdoba en todo esto
algo habrá que provoque
pensamientos universales

tal vez el recurso noble de la mirada
dónde va toda esta gente que pregunta
dónde va toda esta gente.

FOTO TRES. PARADA.

de un lugar preciso a otro
la experiencia singular
en el baúl de un país hacinado de anécdotas

y sin embargo así se puebla el campo.

Martín Rodríguez nació en Buenos Aires en 1978. Ha publicado *agua negra*, 1998, *natatorio*, 2000; *El conejo*, 2001, *lampiño*, 2005, *Maternidad Sardá*, 2005. Obtuvo el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes, año 2003.

Rodríguez, Martín. (1999). *agua negra*. Buenos Aires: Siesta.

yo vi esa nena que cortaba la flor
blanca del cantero y se levantaba el vestido
y se ponía la flor dentro
de la bombacha y después
caminaba como un angelito
muda y me hacía temblar
yo tengo esa imagen
una luz atada al párpado,
puedo borrar lo que escribo en una hoja
con una goma o tacharlo
pero la nena levantándose el vestido
no, es como si me hubiesen abierto
la cabeza y puesto
una cajita musical con esa imagen en el interior
girando sobre la música
la muñeca bajándose la bombacha
poniéndose la flor
blanca

*

abrí la olla oxidada
mi cabeza enlatada cocinándose al fuego
carne blanda, no me revuelvas
más, el alma
está en otra parte, no en la cabeza
no en un extremo tocable
sino en la unión del miedo con la respiración indispensable
en la boca,
me enseñaron a levantarme en dos patas
o a levantar una sola y a
retroceder y temblar guardar los dientes, mirá mi cuerpo
espacio durísimo
que guarda blanda

agua en descomposición
revolvelo
no conoció nunca la altura perfecta de un sueño

*

a la nena la mamá le pasa el peine
suavemente por el pelo
lacio, la hace mirarse en el espejo
a la nena la mamá le sujeta la cabeza
como a una cáscara de naranja, la nena
había juntado con su gatita unas flores
las había atado con un alambrecito
la gatita las traía mordiéndolas,
ala nena la mamá le pasa un peine metálico
espinoso por la cabeza
empieza a dolerle pero la mamá hace que no se da cuenta
y raspa fuerte, la nena
aprieta los labios porque duele,
después le afeita la cabeza:
la nena rapada mira su cabeza como
un baldío con el pasto quemado
hace un pozo
entierra las florcitas
la mamá la hace mirarse al espejo
la nena rapada se aleja caminando
sola por un campo
lleva un palo a la gatita envuelta
en ropa, la gatita tiembla entre las manos
como la cabeza de la nena en silencio
así todo tiembla como leche
que empieza a hervir
hasta enfermar
a la nena la mamá la enfermó
la hacía mirarse en un espejo siempre

*

el sentido de la palabra casa no lo podés
cambiar
la casa en su sentido
de juntarnos, mamá,
es la palabra que no me podés quitar

de adentro, el sentido de la casa
es estar juntos, si
se destruye
lo que queda es agua negra, el espacio que nos abandonamos.
lo que casa hizo de nosotros
nos dejó un agujero
lo que la palabra
hizo fue destruir, lo que el sentido
que dimos a la palabra casa
destruyó es lo que une:
cuerpos entre piezas de una casa
cuando se cierra el sentido, así siempre:
girar en el principio ¿sí? ¿es así
mamá? el silencio cuando
se cierra el sentido
acaba con los que se querían,
lo que la casa hizo de nosotros, lo que
la palabra casa creó como origen
es agua negra en nosotros:
nos daba el sentido como refugio
y se pudrió

Rodriguez, Martín. (2001). *natatorio*. Buenos Aires: Siesta.

Mamá que me sirve -claro, ahora tomás café,
y yo con el blazer azul, recién recibido,
el bigotito
delineado por mis hermanas, hasta que tiré
con el codo el café
goteó hasta el piso arruiné el vestido
con flores que sonreían estiradas en el viento
hubo un grito, un chirlo
así que agarré rápido las cosas me fui
para volver más viejo
y decirle un día
'¿sabés qué?
ahora puedo atrapar una burbuja
con la pinza sin romperla'

*

mamá tiene ojos de rata asustada
con los dientes afuera
va a morder, sí, la rata
si le apretás la panza para matarla

para ahogarla, mamá y yo, creo
tenemos esos ojos de bestia enferma
en un rincón de la oscuridad
tragando saliva
mamá yo todos
nos miramos con esos ojos
con dientes afuera
¡sí! muerdo, si me atacás
yo te muerdo, si me mordés
yo te muerdo

Rodríguez, Martín. (2001). *El conejo*. Buenos Aires: Deldiego.

por eso digo:
algo más grande tendría que salir del esfuerzo por preservar la felicidad,
porque más tarde, muertos de hambre y frío,
nosotras y nosotros,
y la parentela interminable en un goce confuso
sabremos que fue demasiado tarde...

ahí va corriendo por la nieve,
o al borde del lago se mira el rostro de miles de años,
y si está helado resbala por la superficie
con el culo apoyado. Nosotros detrás del acrílico reímos.

mínimo confort y mínima aventura

Rodríguez, Martín. (2005). *Maternidad Sardá*. Bahía Blanca: Vox.

Oración

por un sueño en pañales,
por un pañal con el puño,
endureciendo, endureciendo ahí,
por un paño tibio en el sueño
que revele
del pañal cagado una paloma, blanca, luminosa,
con su puño aferrado
a lo que todavía no existe,
con el mensaje del sexo en los labios,

por un pañal con alas que trae del cielo
los huevitos, el ovario,
el melón, la mamadera tibia, los anillos

Principio

Yo creí al principio, desde el principio,
en el origen, que a los chicos
los hacen los padres.

Y supe más tarde,
que mi verdad son las cigüeñas,
ellas traen a los chicos,
ellas solas,
¿y los padres qué hacen?
Los padres sueñan, sueñan.

las cigüeñas
arrasan los cielos
cruzan las nubes,
pelean a picotazos a la cría,
mientras los padres sueñan.

Alejandro Rubio nació en 1968 años. Ha publicado tres libros de poemas: "Personajes hablándole a una pared"(1994), "Música mala" (1997) y "Metal pesado" (1999). Es uno de los directores de www.poesia.com.

Rubio, Alejandro (1999) *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.

Carta abierta

Me recontractago en la rechota democracia
y en consejos, concejales, reformas, estatutos
en los ediles y en las edilas, en codicilos y códigos
en el favor del público y la bocota de los publicistas,
en los flash cada dos minutos, en sanatas copetudas
más cuadradas que el cuatro y los baby faces
de la TV; y me recontractagaría,
si cupiese, en Aníbal
Ibárrola, probo procónsul, y en la divina Grace
y en el gárrulo charlar y las poses de compadre;
por comerme tal paquete
le leyes nuevas intituladas
NO MORE EDICTS salí a destiempo de la guarida
sólo para toparme en mi esquina
con el pelotón de linchamiento:
Family & Property, WWWT
(con carteles explicativos: Queremos Más
Tradición), los de Cruzados por la Cruz,
los matrimonieros, los antiaborteros,
algunas compañeras, los gays de Telení
con cámara y tutti quanti, los de costumbre:
los rezeros, matriarcales; y llegué a ver pancartas
de Madres y Esposas Por Un Hogar Feliz, las de
Madres, Esposas e Hijas Contra la Corrupción, las
de Madres, Abuelas y Tías Pro Anulación del Maridaje
Descastado, y otras más que no conozco, Esposas por un Freezer
Mejor, Nietas a Favor del Microondas,
etcétera; entonces me sacudieron
con un palo grueso. Del brete me tuvo que sacar,
como es de prever, la Ley
Verdadera, la de siempre, el Officer
Zaduña -ése, vos lo tenés, el de la
14°, el negrote machote
que te ahorca con el calzón, ése-
me arrancó de la masa por los pelos
porque me estaban matando, nene, me estaban dando

para que tenga, igual ahora quién me paga
los dientes rotos: ¿Ibárrola, la Grace?
Qué esperanza. Me subieron medio muerma
al celular, pero al primer chasquido
de la prensa espabilé
y a la perra con más cara de Furia
en plena oreja le grité:
¡esto pasa solamente porque soy
traviesa, traviesa, traviesa, traviesa,
como las Trillicitas de las Mechitas
de Oro que ves
todas las tardes por ATeCé, las que mirás
con papá, con mamá, con tu marido, las ves,
con tus sobrinos, tus nietitos, hasta las ves
¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡con tus propias criaturas!!!!!!!!!!!!

Ana Wajszczuk

Los Amigos de lo Ajeno

Trópico Trip

El libro de los polacos

Wajszczuk, Ana. (1999) *trópico trip*. Buenos Aires: Deldiego.

[tejiendo flores]

tejiendo flores en mi pelo de almendra
meciéndome en mis propios brazos
espero que algún pez dé su salto curvilíneo hacia mi falda
y me pregunte
los ojos tan abiertos
retorciéndose en el charquito de mis ropajes
si quiero irme como se va uno de paseo
no sé cómo irme ni cómo llegar -le diré
cada vez que intento cruzar un espejo
el mundo del otro lado me dice que es demasiado tarde

¡Pez, si yo hubiera llegado primero que Alicia!

bebí todas las botellas de colores esfumados
que encontré
recostada entre margaritas y agujas
vi a todos los días bajar
lo miré de tantas maneras distintas como pude
de frente de reojo fijo
con los ojos cerrados sin pestañear
conspiré con los ojales de su ropa
y con la hiedra que cubre el sopor del trópico
para saber dónde es que corren sus miradas
cuando los párpados se le cierran tras pequeños patios moros
en albercas inventadas

Yo no sé si existe el mundo acá afuera, pez
no sé dónde queda la línea ecuador
entre lo que voy a pedirle y lo que él va a darme
-y en el espejo no me dejan entrar
¡soy la medusa, la fulgurante, ábranme!
¿no escuchan que ya he leído todos los libros y estoy triste?
¿no ven que me canso de habitar en las excusas
y cuando me doy vuelta de súbito las palabras susurran otras cosas?
y si no las pronuncio me golpean
maúllan a la noche en el alféizar de mi ventana

pero si les abro es el peligro
parecen doblarse sobre mí como juncos, y amenazan

¿qué hago, pez, con las palabras o el ardor?

¿será verdad que alguien en algún lugar me dio un paso?

¿será cierto que la palabra "encontrar" dice lo que dice?

Yo huelo a vainilla y a fiestas antiguas

tengo secretos hundidos en profundidades acuosas

y te lo daría todo

hasta mi destino avaro

si vinieras como el pez a buscarme.

Laura Wittner nació en Buenos Aires en 1967. Publicó los libros *El pasillo del tren* (1996), *Los cosacos* (1998), *Las últimas mudanzas* (2001) y *La tomadora de café*, (2005).

Wittner, Laura. (2001) *Las últimas mudanzas*. Bahía Blanca: Vox.

Una foto

De Elizabeth Taylor, su familia,
y Richard Burton usando una cabeza
enorme, del ratón Mickey.
Elizabeth sonríe, posa las manos
sobre el regazo y dulcemente
mira a la cámara como diciendo:
heme aquí, éste es mi matrimonio,
he logrado insertarlo con naturalidad
en el fluir del mundo, y mi marido
se ha puesto, ya lo ven,
esta cabeza tan graciosa,
dentro de la cual también sonríe.
Hoy todo me da electricidad,
o yo le doy electricidad a todo.
Me sacuden descargas,
produzco clicks,
no puedo tocar nada.
También, siento la lengua
como cuando se está pasando la anestesia
pero al no haber anestesia, lo que siento
es que la lengua se me está durmiendo.
¿Qué tengo? No quisiera mirar a la gente tan de cerca
porque la piel me recuerda a otros materiales.
¿Se le abren los poros?
¿Pero a tal punto?
¿A mí me está pasando?
Hace tanto que llueve, que el agua se acumula
en los pasadizos de separación
entre los adoquines chatos,
y que la voz de la vecina
llega rallada por la lluvia,
que el día de hoy,
que iba a guardar como una foto propia
donde yo misma sonreiría
sugiriendo mis mensajes a la cámara
se apelmazó con otros: forma parte
de una materia descompuesta, subterránea,
que hechizada por una maldición

no conecta, no contacta.

Apagón

a Laura

Vaciló un momento, la luz.
Pudo haber sido un pestañeo
o una breve distracción de la energía
hábil en recordarnos cómo serían el bar,
los plátanos y la vereda
bajo el reinado de la oscuridad.
Pero luego así fue, ya para siempre.
Del edificio de la facultad
salió una masa más móvil y oscura (estudiantes),
aquéllos sorprendidos por la *différence*
en mitad de una disertación y de una letra
sobre el papel -ahora sería como escribir
en el agua.
Los automovilistas en las calles
creyeron de inmediato
en la negrura -en el fragor del momento
optaron por la interpretación más difundida:
caos, todo vale y sálvese quien pueda.
Después un viento ominoso trajo la tormenta.

Me cuenta, cuenta con precisión
las horas que estuvo llorando
sin cesar (salvo cuando fue al videoclub
y cuando su madre llamó por teléfono
veinticinco minutos en total honestamente
descontados) entre lunes y martes.
Dice cómo los párpados
quedan destrozados, que la piel se vuelve más delgada
alrededor de los ojos, y se ve un enjambre de venitas
y da miedo hasta pasar un dedo
por la zona afectada. A la luz de la vela,
sin embargo, luce muy bien, le digo.
De un tirón vuelve la electricidad
perdida hace horas, ya casi ni esperada.

Wittner, Laura. (2005) *La tomadora de café*. Bahía Blanca: Vox.

41.

Si llueve, el bebé duerme
y yo me hago unos mates
hay mucha posibilidad de epifanía.

42.

Tanta sobriedad acumulada
algunos días resulta en percepción enrarecida,
pasión, ofuscamientos, deleites súbitos
-en suma, delirio. Un pajarito abajo
pía y salta. La ventana de enfrente mientras tanto
reproduce. Yo era ésta también en otros tiempos.

43.

Fijo la vista en un día nublado
que posa frente a mí. Creo que para mí
abarca techos, chimeneas y ventanías,
cables, tanques y balcones laterales.
Lo novedoso aquí no es el tipo de clima
ni su abordaje, sino sólo
que esté juntando las perlas dispersas
en un racimo de atención,
que mire, vea, reciba el día gris,
y me haga recibir, también,
por un momento.

Otra ciudad

Cuando levanto la vista veo nieve,
nieve refulgiendo desde el televisor.
Como siempre, titilan sobre el mapa
los lugares donde uno no está.
Seguro extrañaría el mercado de flores
y despertar en este piso octavo
que se abre desafiando el viento.
La verdad es que hubo un solo día de nieve
y que hay una posible segunda versión
para las cosas conocidas.
Las valijas están hechas desde siempre
y además están sobre el sofá
en posición de espera.
Ese momento dura, se sostiene,
es una manera de estar:
estar a punto de ser abandonado.
El pozo negro de las valijas hechas,
reverso del desembarco:

el deseo humano por lo incompleto
que se refleja, dicen,
en la prédilección por lo pequeño,
lo breve, el fragmento.

BIBLIOGRAFIA TEORICA Y CRITICA

- AAVV. (2005) *Boletín / 12. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario.
- AAVV. (2004) *Lo que sobra y lo que falta*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- AAVV. (2003) *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- AAVV. (2003) *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba: epoké ediciones.
- AAVV. (2001) "En tiempos del reality show, ¿los poetas del nuevo realismo?", en *La Guacha* Nro. 14. Buenos Aires.
- AAVV. (2001) *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- AAVV. (2000) "Yo: 28 poetas en primera persona", en *Diario de Poesía* Nro 54. Buenos Aires-Rosario.
- AAVV. (1999) "Debate sobre la transición". En: *Punto de vista*, n° 65. Buenos Aires.
- AAVV. (1999) *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor Dis.
- AAVV. (1996) "Cómo pensar hoy la relación entre poesía y política", en *Diario de Poesía* Nro. 36-37. Buenos Aires-Rosario.
- AAVV. (1996) "Dossier: Leónidas Lamborghini", en *Diario de Poesía* Nro.38. Buenos Aires-Rosario.
- AAVV. (1995/6) "Poesía / política, hoy", en *Diario de Poesía* Nro 36 y 37. Buenos Aires-Rosario.
- AAVV. (1990) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid. Arcolibros.
- AAVV. "Barroco y neo-barroco". En: (1990) *Diario de Poesía* Nro 14. Buenos Aires-Rosario.
- Abbate, Florencia (2002). "La opción política contra toda confusión", reseña sobre: *Poesía civil* de Sergio Raimondi, en *Diario de Poesía* Nro 62. Buenos Aires-Rosario.
- Abraham, Tomás. (2003) "Polo en la década del '90", en Birgin, Alejandra, y Trimboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Abrams, M.H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.
- Adorno, Theodor. (2003) *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal. (1974)
- Adorno, Theodor. (1999) "¿Puede el arte ser jovial?". En *El Banquete* Nro. 2. Córdoba.
- Agamben, Giorgio. (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Agamben, Giorgio. (2003) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Aguilar, Gonzalo. (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguirre, Osvaldo. (2005). Reportaje a Fabián Casas. *Diario de Poesía* 71. Buenos Aires.
- Aguirre, Osvaldo. (2003) "Daniel García Helder. Episodios de una formación", en *Punto de vista* Nro. 77. Buenos Aires.
- Alabarces, Pablo. (2002) *Fútbol y patria*. Buenos Aires: Prometeo libros.

- Andrés, Alfredo. (1969) *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos.
- Apel, K.O. (1987) *Transformación de la filosofía*. Madrid: Taurus.
- Arnaldo, Javier (ant. y ed.) (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Asensi, Manuel. "Crítica límite/ El límite de la crítica". En: AAVV. (1990) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: ArcoLibros.
- Atkins, Douglas. *Geoffrey Hartman*. (1990) Routledge: Londres/Nueva York
- Cowes, Hugo. "Sobre la supuesta gratuidad de los discursos líricos post-Hölderlin" en *Orbis Tertius*, año 1, N° 1, 1996.
- Aulicino, Jorge Ricardo. (1990) "El fantasma en la máquina", entrevista de Darío Rojo y José Villa con Jorge Ricardo Aulicino y Arturo Carrera, en *18 Whiskys*, año I, n° 1. Buenos Aires.
- Avaro, Nora (2000). "Preguntas que no tienen respuesta ni lugar", reseña sobre: *Metal pesado* de Alejandro Rubio, en *Diario de Poesía* Nro 55. Buenos Aires-Rosario.
- Avellaneda, Andrés. (2003) "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202.
- Badiou, Alain. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Badiou, Alain. (2003) *Condiciones*. Buenos Aires-México: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail. (1994) *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland. (2005) *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland. (1981) "L'analyse srtructurale du récit", en AAVV. *Communication*, 8. Paris : du Seuil. (1966)
- Barthes, Roland. (1973) *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- Battilana, Carlos. (2004) "Poesía, política y subjetividad", en *Cuadernos del Sur* Nro 34. Bahía Blanca.
- Bhabha, Homi. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Belloc, Bárbara. (1998) *Tribus urbanas*. Buenos Aires, Perfil.
- Benjamin, Walter. (1993) *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones. (1972)
- Benjamin, W. (1987) "El narrador". En: *Iluminaciones I*, Madrid: Taurus.
- Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blanchot, Maurice (1991). *De Kafka a Kafka*. México: FCE.
- Blanchot, Maurice (1969). "La búsqueda del punto cero". En: *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila.
- Bloom, Harold. (2000) *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Bloom, Harold. (1991) *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila.
- Booth, Wayne C. (1986) *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Ediciones. (1974)
- Bourdieu, Pierre. (2000) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

- Bourdieu, Pierre. (1997) *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. (1972)
- Braidotti, Rosi. (2000) *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Britto García, Luis. (1994) *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Buck-Morss, Susan. (2004) *Mundo soñado y catástrofe : La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Bürger, Peter. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península.
- Bustelo, Eduardo. (2007) *El recreo de la infancia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bustos, Emiliano. (2006) "30 años, anotaciones, reposiciones". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Bustos, Emiliano. (2000) "Generación poética del '90, una aproximación", en *Hablar de poesía* Nro. 3. Buenos Aires. 98-103.
- Butler, Judith (1992). "Problemas de los géneros. Teoría feminista y discurso psicoanalítico". En Nicholson, Linda (comp) *Feminismo/Posmodernismo*. Bs. As. Feminaria.
- Cambours Ocampo, Arturo. (1963) *El problema de las generaciones literarias*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.
- Carbonell, Neus, y Torras, Meri (compiladores) *Feminismos literarios*. Madrid: Arcos Libros.
- Carrera, Arturo. (2001) Selección y prólogo a *Monstruos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Carrera, Arturo. (2000) Selección a *La niña bonita*. Córdoba: Alción.
- Cassara, Walter. (2004) "Algunos nombres escritos en el agua", en *Hablar de poesía* Nro. 11. Buenos Aires.
- Caviglia, Mariana. (2006) *Vivir a oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*. Buenos Aires: Aguilar.
- Cingolani, Gastón (editor). (2006) *Discursividad televisiva*. La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Colaizzi, Giulia. (1990) *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Collini, Stefan. (1995) "Interpretación terminable e interminable", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cowes, Hugo. (1996) "Sobre la supuesta gratuidad de los discursos líricos post-Hölderlin". En *Orbis Tertius*, año 1, N° 1
- Cowes, Hugo. (1995) "Incorporación de la estilística y su superación en el pensamiento de A. Alonso. Homenaje a Amado Alonso". Buenos Aires: Instituto de Filología. Universidad nacional de Buenos Aires.
- Cuesta Abad, José Manuel. (1991) *Teoría hermenéutica y literaria*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Culler, Jonathan. (1995) "En defensa de la sobreinterpretación", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Culler, Jhonatan. (1984) *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Culler, Jhonatan. (1975) *Structuralist Poetics*. Corneill: Ithaca.

- Dalmaroni, Miguel. (2004) *La palabra justa*. Buenos Aires: Editorial Melusina.
- Dalmaroni, Miguel (1993). *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto.
- Dalmaroni, Miguel. Transformaciones ideológicas en la poesía argentina de los años sesenta. Las obras de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Tesis doctoral. UNLP. Inédita.
- Danto, Arthur C. (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Danto, Arthur C. (2002) *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ediciones Paidós. (1981).
- Deleuze, Gilles. (2005) *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles - Félix-Guattari. (1995) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama. (1991)
- Deleuze, Gilles (1994) *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós. (1969)
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1994) *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, Gilles. (1976) "¿En qué se reconoce el estructuralismo?". En: Chatelet, Francois. (1976) *Historia de la filosofía*, t. IV, "La filosofía de las Ciencias Sociales". Madrid: Espasa Calpe.
- Delgado, Josefina y Gregorich, Luis. (1967) "Las últimas promociones: la narrativa y la poesía". En: *Capítulo, la historia de la literatura argentina*. n 55. Buenos Aires: Centro Editor de América latina.
- de Man, Paul. (1998) *La ideología estética*. Madrid: Ediciones Cátedra. (1996)
- de Man, Paul (1996) *Escritos críticos*. Madrid: Visor Dis. (1989)
- de Man, Paul. (1991) *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- de Man, Paul (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Dis. (1986)
- de Man, Paul (1979) *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Editorial Lumen.
- de Man, Paul. (974) "Nietzsche's Theory of Rethoric", *Symposium*, 28.
- Derrida, Jacques. (2001) *Estados de ánimo del psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Paidós. (2000).
- Derrida, Jacques. (1998) *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.
- Derrida, Jacques. (1998) *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI. (1967)
- Derrida, Jacques. (1997) *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1996)
- Derrida, Jacques. (1994) « Firma, acontecimiento, contexto », en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques. (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. (1967)
- Derrida, Jacques. (1989) "¿Qué es poesía?", en: *Er, Revista de Filosofía*. Año VI, Nº 248, invierno 89/verano 90, pp. 165-170.

- Derrida, Jacques. (1989) "Carta a un amigo japonés". En: « *Cómo no hablar* » y otros textos, Barcelona, Anthropos.
- Derrida, Jacques. (1989) "*Cómo no hablar*" y otros textos, Valencia: Anthropos.
- Díaz, Marcelo. (2000/1) "La máquina poético-guarani-dominicana", en *Diario de Poesía* Nro 56. Buenos Aires-Rosario.
- Díaz, Marcelo. (1998) "¿Por qué la poesía argentina se ha vuelto tan africana?", en *Extra Proun*. Bahía Blanca.
- Dobry, Edgardo. (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dobry, Edgardo. (2007) "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)". En: *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Publicado antes en: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Antes fue publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 588, pgs. 45-58, Madrid, junio de 1999; y fue actualizado en 2001 para su inclusión en la página web bazarmaricano.com.
- Dobry, Edgardo. (1998) "Siesta de muñecas", en *Diario de Poesía* Nro 47. Buenos Aires-Rosario.
- Dolto, Françoise (2004). *La causa de los niños*. Buenos Aires: Paidós.
- Dolto, Françoise. (2001) *Infancias*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Domínguez, Nora. (2003) "Salidas de madre para salirse de madre", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202.
- Echavarren, Roberto. (2005) "Entrevista a Roberto Echavarren". En: *Plebella 4*. Buenos Aires.
- Echavarren, Roberto. (2000) *Performance*. Buenos Aires: Eudeba.
- Eco, Umberto. (1997) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. (1995) "Interpretación e historia", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto. (1987) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Efron, Mónica. (1999) "La estrategia de lo pequeño (una aproximación a la poesía argentina de los 90)", en *El desierto* Nro. 5. Buenos Aires.
- Edwards, Rodolfo. (2006) "Extraña dama la poesía de la nueva centuria". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Eliot, T.S. (1959) "La música de la poesía", en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires: Sur.
- Fernández Moreno, César (comp.). (1990¹²) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. (1972).
- Fernández Retamar, Roberto. (2004) *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ferraris, Maurizio. « Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu ». En: AAVV. (1990) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid. ArcoLibros.
- Ferrentino, Silvana. (2003) "Imágenes de los noventa en *El verano de Kikujiro*". En: Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Fogwill. (1999) "Verdades de guardar", en *Diario de Poesía* Nro. 50.

- Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Fondebrider, Jorge. (2006a) "Treinta años de poesía argentina". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. (Publicado anteriormente por *El Hilo de Ariadna* (www.elhilodeariadna.com) y por *INTI*, Revista de Literatura Hispánica, N° 52-53, Rhode Island, 2000-2001.
- Fondebrider, Jorge. (2006b) "Los que nacieron bajo el Proceso". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.
- Fondebrider, Jorge. (comp.) (1995) *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. (2007) *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. (1977) *Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fraser, Nancy y Nicholson, Linda (1992). "Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo". En Nicholson, Linda (comp). *Feminismo/Posmodernismo*. Bs. As. Feminaria.
- Freidemberg, Daniel. (2007) "Reportaje a Daniel Freidemberg". En: *La Guacha*. n° 27. Buenos Aires.
- Freidemberg, Daniel. (2006) "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Publicado antes en: *Plebella. Poesía actual*. Buenos Aires. n° 5, agosto de 2005.
- Freidemberg, Daniel. (2005) "Qué ampara ese prestigioso rótulo". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.
- Freidemberg, Daniel. (1995) Selección y prólogo a *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Freidemberg, Daniel. (1984) "Para una situación de la poesía argentina", en el *dossier* "10 años de poesía argentina". *La Danza del Ratón*. Año IV, N° 6. Buenos Aires.
- Frank Baum, L. (2000). *El maravilloso mago de Oz*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Fe, Marina (coordinadora) (1999) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferraudi Curto, María Cecilia. (2003) "De machos y pollerudos: formas de la identidad masculina", en: Margulis, Mario et al. *Juventud, cultura y sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos.
- Ferraris, Maurizio. "Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu". En: AAVV. (1990) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: ArcoLibros.
- Ferrer, Christian. (2003) "Modernización, técnica y política en el *Gatica* de Leonardo Favio", en Birgin, Alejandra, y Trimboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Gadamer, Hans-Georg. (1992) *Verdad y método I y II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- Gadamer, Hans-Georg. (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg. (1990) *Poema y diálogo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Gambarotta, Martín. (2006) "El habla como materia prima". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Charla de Martín Gambarotta, en el marco de "La Carne en el Asador. Ciclo de confrontación de textos y tradiciones personales de los poetas jóvenes argentinos", que, con coordinación de Gustavo López y Lucía Bianco, tuvo lugar en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, el 31 de agosto de 2004.
- Gambarotta, Martín. (2000) "Escrache en Balvanera", en *Diario de Poesía* Nro 55. Buenos Aires-Rosario.
- García Canclini, Néstor. (1995) "Identidades híbridas. Narrar la multiculturalidad". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. n 42. Lima: Berkeley.
- García Helder, D. y Prieto, M. (1998) "Boceto Nro. 2. para un de la poesía argentina actual", en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires.
- García Helder, Daniel. (1987) "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía* 4. Buenos Aires.
- Garrido Gallardo, Miguel A. (compilador) (1998) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Genette, Gérard. (1969) *Figures II*. Paris, du Seuil.
- Genovese, Alicia. (2006) "La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Genovese, Alicia. (2003) "Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202.
- Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Giordano, Alberto. (1995) "El punto de vista ético". En: *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Girard, René. (1995) *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama. (1972)
- Gobello, José y Oliveri, Marcelo. (2001) *Tangueces y lunfardismos del rock argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- González, Horacio. (1996) *Arlt, política y locura*. Buenos Aires: Colihue.
- Gorelik, Adrián. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gorelik, Adrián. (2003) "Mala época: Los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires", en Birgin, Alejandra, y Trimboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Greimas, A.J. (1973) *En torno al sentido*. Madrid: Fragua.
- Grignon, Cl. y Passeron, J-Cl. (1997) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grüner, Eduardo. (2002) *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Grüner, Eduardo. (1999) "Política(s) de la interpretación. Imaginación histórica y narrativa trágica (Marx, Nietzsche, Freud)", en *La imaginación histórica en el siglo XIX*. UNR, Editora

- Grupo M. (1987) *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Guattari, Félix. (2000) *Cartografías esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Guattari, Félix. (1996) *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1992)
- Habermas, J. (1989) *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1975) *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid: Tecnos.
- Hamburger, Käte. (1995) *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Hartsock, Nancy (1992). "Foucault sobre el poder: ¿una teoría para mujeres?". En Nicholson, Linda (comp). *Feminismo/Posmodernismo*. Bs. As. Feminaria.
- Hartman, Geoffrey H. (1992) *Lectura y creación*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Hartman, Geoffrey H. (1980) *Criticism in the Wilderness*. Yale: New Haven.
- Heaney, Seamus. (1996) *De la emoción a las palabras*. Barcelona: Anagrama.
- Heidegger, Martin. (1991) *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, Martin. (1990) *El Ser y el Tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin. (1962) *Le principe de raison*. Paris : Gallimard.
- Heidegger, Martin. (1959) *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus.
- Herrera, Ricardo. (2001) "Asesinato de espíritu santo", reseña sobre: *La morada imposible* de Susana Thénon, en *Hablar de Poesía* Nro II. Buenos Aires.
- Herrera, Ricardo. (1996) "Entre la desintegración y la armonía", en *Espera de la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano
- Herrera, Ricardo. (1991) "Del maximalismo al minimalismo", en *La hora epigonal*. Buenos Aires: GEL.
- Herstein Smith, Barbara. (1993) *On the margin of discourse*. Chicago: CH.U.P., 1977. Trad. en castellano Visor.
- Hessel, Franz. "Sobre el difícil arte de caminar". En: (2004) *Revista Guaraguao*. n 18, Barcelona.
- Hobsbawm. Eric. (1995) *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Ibarlucía, Ricardo. (1993) "Retrato de una dama". Entrevista a Diana Bellessi, en *Diario de poesía* Nro. 26.
- Irigaray, Luce. (1981) *Le corps- à-corps avec la mère*. Montréal : les éditions de la pleine lune.
- Jackobson, Roman. (1977) *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. (1973)
- Jakobson, Roman. (1974) "Lingüística y poética". En: Sebeok, Th. A. (ed.). *Estilo del lenguaje*. Madrid.
- Jauss, Hans Robert. (1982) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert (1978) "La historia de la literatura como desafío de la ciencia literaria", en AAVV. *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca: Anaya.
- Jitrik, Noé (director). (2004) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9: Sylvia Saïtta (Dir. Del volumen) El oficio se afirma. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Jitrik, Noé (director). (2002) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6 *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- Jitrik, Noé (director). (1999) *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10 *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Jameson, Fredric. (1989) "Leer sin interpretar: La posmodernidad y el videotexto", en AAVV. (1989) *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor.
- Jauss, Hans Robert. (1982) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.
- Kamenszain, Tamara. (2006) "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa". En: Fondevbrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Publicado antes en: *Plebelli. Poesía actual*. Buenos Aires. año 0, nº 1, abril de 2004.
- Kermode, Frank. (1989) *An Appetite for Poetry*. Cambridge: Massachussets.
- Kiparsky, Paul. (1989) "Teoría e interpretación en literatura". En: AAVV. (1989) *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor.
- Kohan, Martín. (2004) "La apariencia celebrada", *Punto de vista*, número 78. Buenos Aires.
- Kovadloff, Santiago. (antólogo) (1981) "La palabra nómada", en AAVV. *Lugar común*, Buenos Aires: Ediciones El Escarabajo de Oro.
- Kristeva, Julia. (2001) *El genio femenino. 2. Melanie Klein*. Buenos Aires: Editorial Paidós. (2000)
- Kristeva, Julia (1996). "Roland Barthes et l'écriture comme démystification". En *Sens et non-sens de la révolte*. Paris: Fayard.
- Kristeva, Julia (1981). "El tema en cuestión: el lenguaje poético". En: Lévi-Strauss. Seminario: *La identidad*. Madrid: Ed. Petrel.
- Kristeva, Julia (1981). "Poesía y negatividad". En *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos
- Kristeva, Julia (1980). "The ethics of linguistics". *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*, Oxford: Blackwell.
- Kristeva, Julia (1975). "Comment parler à la littérature". En *Polylogue*. Paris: Fayard.
- Kristeva, Julia et al. (1975). *El sujeto en proceso*. Valencia: Pre-textos.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. (1987) *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (1964).
- Lázaro Carreter, Fernando. (1990) *De poéticas y poética*. Madrid: Cátedra.
- Lakoff, George y Johnson, Mark (1991). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lippard, Lucy R. (1993) *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino. (1996)
- Leboreiro Amaro, Xurxo. (1992) "Geoffrey Hartman y la fuerza del signo". En: Hartman, Geoffrey. (1992) *Lectura y creación*. Madrid: Tecnos.
- Longoni, Ana, y Santoni, Ricardo. (1998) *De los poetas malditos al videoclip*. Buenos Aires: Cántaro Editores.
- Lotman, Iuri. (1988) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lozano, Jorge, Peña-Marín, Cristina y Abril, Gonzalo. (1989) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

- Ludmer, Josefina. (2004) "Territorios del presente. En la isla urbana". En: *Confines*, n 15, Buenos Aires: La Marca.
- Ludmer, Josefina. (1999) *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil.
- Llach, Santiago. (2006) "Poesía en los noventa: una aproximación". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Texto leído en las Jornadas "Los 90: otras indagaciones", Universidad Nacional de Córdoba, 2004.
- Llach, Santiago. (1998-1999) "Gusto Popular", reseña sobre: *Música mala* de Alejandro Rubio, en *Diario de Poesía* Nro 48. Buenos Aires-Rosario.
- Maccio, Karina. (2004) "I hear voices and Poetry is all around". En: *Plebella. Poesía actual*. Buenos Aires. año 0, n° 1.
- Major, René (director) (2005) *Estados generales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (2003)
- Marchi, Sergio. (2005) *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Margulis, Mario, y otros. (2003) *Juventud, cultura, sexualidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Margulis, Mario, y otros. (2000) *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Editorial Biblos. (1996)
- Mattoni, Silvio. (2005) "Dos muchachos y una chica: tres poetas en los 90", en: Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.
- Mattoni, Silvio. (2000) "Poesía y psicoanálisis", en *Diario de Poesía* Nro. 53.
- Mayoral, J. A. (Ed) (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arcos.
- Mazzoni, Ana y Selci., Damián. (2006) "Poesía actual y cualquierización". En:
- Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Monteleone, Jorge (2007). "El secreto de la lengua materna", en Claudia Masín, *El secreto* (Antología 1997-2007), Resistencia, Editorial Librería de la Paz, 2007.
- Monteleone, Jorge (2006). "La invención de la ciudad (Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno)", en Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 5: Sylvia Saítta (Dir. del volumen), *La crisis de las formas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Monteleone, Jorge. (2005) "Objeto, sujeto e imaginación poética". Inédito. Leído en: V Jornadas de Investigación Orbis Tertius, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 6-7 octubre.
- Monteleone, Jorge. (2005) "Spinetta / Artaud". Inédito. Leído en: Primer Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana", Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Facultad de Humanidades de la Universidad de Rosario.
- Monteleone, Jorge. (2005) "La poesía después de la dictadura". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.

- Monteleone, Jorge (2004). "Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola" en Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saïta (Dir. del volumen). El oficio se afirma. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Monteleone, Jorge (2004). Jorge Monteleone, "Mirada e imaginario poético", en Yvette Sánchez y Roland Spiller (Eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros.
- Monteleone, Jorge (2003). "La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina", en Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2: Julio Schwartzman (Dir. del volumen), *La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2003, pp. 119-159.
- Monteleone, Jorge. (2003) "Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía", en *Mil palabras*, 5, Buenos Aires, otoño 2003, pp. 27-32.
- Monteleone, Jorge. (2003) "Paisajes de la imaginación poética", en *TodaVIA. Pensamiento y cultura en América Latina*, Fundación OSDE, 6, Buenos Aires.
- Monteleone, Jorge. (2002) "Elogio de la superficie: sobre *Performance*, de Roberto Echavarren", en *Hermes Criollo*, 4, Montevideo, noviembre 2002-marzo 2003.
- Monteleone, Jorge. (2002) "Poesía argentina 1980-2000: del horror mudo al relato social", en *La estafeta del viento*, 2, Madrid, otoño-invierno 2002, pp. 20-36.
- Monteleone, Jorge. (2002) "Lectura e infancia", en *CELEHIS, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, a. 11, 14, Mar del Plata, octubre 2002, pp. 113-129.
- Monteleone, Jorge. (2002) "Poesía argentina actual: una figura en el tapiz", Inédito. leído en el *Coloquio sobre poesía argentina* organizado por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), Santiago de Chile, 7 de diciembre de 2002.
- Monteleone, Jorge. (2001/2) "La "poesía joven" es un oxímoron". En: *Diario de Poesía* Nro.60. Buenos Aires-Rosario.
- Muleiro, Vicente. (2006) "Prólogo" a una Antología de poetas de los 90. Inédito.
- Muleiro, Vicente. (2005) "Los nuevos poetas. Palabras a la intemperie". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.
- Molle, Fernando. (1999) "¿Hice bien en decirlo, mamá?, reseña sobre *Agua negra* de Martín Rodríguez, en *Diario de Poesía* Nro 50. Buenos Aires-Rosario.
- Montanaro, Pablo. (2006) *Juan Gelman. Esperanza, utopía y resistencia*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Moreiras, Alberto. (1991) *Interpretación y diferencia*. Madrid: Visor Distribuciones.
- Muschietti, D. (1998) "Tecnorama: la poesía de los 90", en *Radar Libros*, 18 de octubre.
- Navarro, Marysa, y Stimpson R. (compiladoras). (1990) *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nethol, a. M. (ed). (1987) Saussure, F. *Fuentes manuscritas y estudios críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ortiz, Mario. (2004) "Entre la 'videncia' y el 'lumpenaje': sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (breve aproximación histórica), en *Cuadernos del Sur* nro 34. Bahía Blanca.
- Panesi, Jorge. "Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica", en AAVV. (2005) *Boletín / 12. del Centro de Estudios e Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional De Rosario.

- Panesi, Jorge. (2000) *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Panesi, Jorge. (1998) "Las operaciones de la crítica: el largo aliento". En: AAVV. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Pardo, José Luis. (2004) *La intimidad*. Valencia: Taurus. (1996)
- Payne, Michael (director). (2002) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- Percia, Marcelo (comp). (1998) *Ensayo y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Perednik, Jorge Santiago. (1989) "Prólogo", en: AAVV. *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires: Ediciones Calle Abajo.
- Pérez, Ana Laura. (2008) "No habrá más penas ni olvido. Entrevista a Juan Gelman". Revista VIVA. Buenos Aires, 06/01/08.
- Pérez Carreño, Francisca. (2003) *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Pezzoni, Enrique. (1986) *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piña, Cristina. (1996) *Poesía argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Polimeni, Carlos. (2001) *Bailando sobre los escombros. Historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos.
- Porrúa, Ana María. (2005) "Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos", en *Revista del CELEHIS* Nro. 13. Mar del Plata, UNMdP.
- Porrúa, Ana María. (2005) "Retorno, resaca", en *Punto de vista* Nro. 82. Buenos Aires
- Porrúa, Ana María. (2005) "La *novedad* en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular", en *Orbis tertius*, Revista de Teoría y Crítica Literaria, Nro. 11. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- Porrúa, Ana María. (2005) "*Vox Populi*: las nuevas formas de circulación de la poesía de los 90", en *Revista del CELEHIS*. Mar del Plata.
- Porrúa, Ana María. (2005) "Notas para leer *Relapso+Angola*", sobre: *Relapso+Angola* de Martín Gambarotta, en *Vox virtual* Nro. 21. www.revistavox.org.ar
- Porrúa, Ana María. (2004) "Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente", en *Cuadernos del Sur* Nro. 34. Letras, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Porrúa, Ana María. (2004) "Apostillas sobre la poesía de los 90".**
- Mimeo. Trabajo leído en el Festival Salida al Mar, Casa de la Poesía de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio de 2004.**
- Porrúa, Ana María. (2003) "Una polémica *a media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* Nro. 11. Facultad de Humanidades y Artes, Univ. Nac. de Rosario.
- Porrúa, Ana María. (2003) "Ciudadanos y extranjeros. Sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi y *Guatambú* de Mario Arteca", en *Punto de vista* Nro. 75. Buenos Aires.

- Porrúa, Ana María. (2003) "Nueva poesía en la Universidad", en *Diario de poesía* Nro. 65. Buenos Aires.
- Porrúa, Ana María. (2003) "Un barroco gritón", sobre: Washington Cucurto, *Cosa de negros*, en la sección "Reseñas" de www.bazaramericano.com
- Porrúa, Ana María. (2003) "El canto del gallo", sobre: Sergio Chejfec, *Gallos y huesos*, en la sección "Reseñas" de www.bazaramericano.com
- Porrúa, Ana María. (2002) "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías", en *Punto de vista* Nro. 72. Buenos Aires.
- Porrúa, Ana María. (2002) "Apuntes sobre la poesía reciente y sus antologías", en *Punto de vista* Nro. 72. Buenos Aires.
- Porrúa, Ana María. (2001) "*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla", en *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario.
- Porrúa, Ana María. (2001) "Poesía argentina de los 90: configuraciones del paisaje", en *Actas del Primer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Celehis, Facultad de Humanidades, UNMdP. Formato CD, ISBN 987- 544- 053-1.
- Porrúa, Ana María. (2001) "Mirar y escuchar: el ejercicio de la ambigüedad", en *Punto de vista* Nro. 69. Buenos Aires.
- Porrúa, Ana María. (2001) "Reseña sobre: *la causa de la guerra de Santiago Llach*.", en *Vox virtual* Nro. 3. www.voxvirtual.com
- Porrúa, Ana María. (2001) "Notas sobre la antología de un poeta", sobre: *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Selección y prólogo de Arturo Carrera, en "Reseñas". www.bazaramericano.com, actualización del mes de diciembre.
- Porrúa, Ana María. (2000) "La poesía de los '90: un ensayo de aproximación"(mimeo), ponencia leída en "I Congreso Internacional 'Razones de la Crítica'". Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario (18, 19 y 20 de octubre).
- Pozuelo Yvancos, José M. "The Pragmatics of Lyric Poetry", en S. López, J. Talens y D. Villanueva. *Critical Practices in Post-Franco Spain*. Minnesota
- Prieto, Adolfo. (1990 ¹²) "Conflictos de generaciones". En: Fernández Moreno, César (comp.). (1990 ¹²) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. (1972).
- Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, Martín. (1995-1996) "La zanjita", reseña sobre *Poesía en la fisura* selección y prólogo de Daniel Freidemberg), en *Diario de Poesía* Nro 36. Buenos Aires-Rosario.
- Pujol, Sergio. (2005) *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Ragué Arias, M. José. (1973) *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores
- Reisz de Rivarola, Susana. (1989) *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Ricoeur, Paul. (1995) *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: La Aurora.
- Ricoeur, Paul. (1965) *De l'interprétation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Riffatterre, Michel. (1979) *La production du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Riffatterre, Michel. (1971) *Essais de stylistique*. Paris: Flammarion.

- Riffaterre, Michel. (1978) *Semiotics of Poetry*.
- Rodríguez, Esteban. (2003) *Estética cruda*. La Plata: La Grieta.
- Rodríguez Magda, Rosa María. (1994) *Femenino fin de siglo*. Barcelona: Anthropos.
- Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.
- Romano Sued, Susana. (2005) "¿Los Noventa?" En: Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.
- Rorty, Richard. (1995) "El progreso del pragmatista", en AAVV. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rorty, R (1994). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona : Paidós.
- Rorty, Richard. (1993) *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*. Barcelona: Paidós.
- Rosa, Nicolás. (2003) *La letra argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Rosa, Nicolás. (2002) "Crítica de la razón crítica". En: Pastormerlo, Sergio y Vázquez, María Celia. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Bs. As.: Eudeba.
- Rotker, Susana. (2000) *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Roudinesco, Elisabeth. (2003) *La familia en desorden*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rubio, Alejandro. (2000) "Un poeta y tres confusiones", en *Diario de Poesía* Nro 52. Buenos Aires-Rosario.
- Said, Edward. (1993) *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Samoilovich, Daniel (1997) "Un suspiro entre dos clichés", reseña sobre *Punctum* de Martín Gambarotta, en *Diario de Poesía* Nro 42. Buenos Aires-Rosario.
- Samoilovich, Daniel (1996) *Rusia es el tema*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarlo, Beatriz. (2003) "Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva", en Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Sarlo, Beatriz. (1994) *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, Beatriz. (1983) "Literatura y política", en *Punto de vista* Nro 19. Buenos Aires.
- Saussure, Ferdinand de (1985) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
- Sazbón, José. (1996) *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Scarano, Laura. (2000) *Los lugares de la voz*. Mar del Plata: Editorial Melusina.
- Siganevich, Paula. (2005) "Precariedad y poesía en la ciudad". En: *Grumo* 4, Buenos Aires-Río de Janeiro: Grumo .
- Siganevich, Paula. (2004) "La conspiración de las palabras". En: *Revista Nadja*, N° 7, Rosario.
- Sloterdijk, Peter. (1998) *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos.

- Sontag, Susan. (1996) "Contra la interpretación". En: Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Spivak, Gayatri. (1999) "Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía". En Fuss, Diana (1999), "Leer como una feminista". AAVV. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Starobinski, Jean. (1996) *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Editorial Gedisa. (1971)
- Starobinski, Jean. (1974) *La relación crítica*. Madrid: Taurus Ediciones. (1970)
- Starobinski, Jean. (1970) *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Genève: Editions d'Art Albert Skira.
- Staten, Henry. (1984) *Wittgenstein and Derrida*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Steiner, George, (1994), "La cultura y lo humano". *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.
- Steiner, George. (1989) *Presencias reales*. Barcelona:
- Tabarovsky, Damián. (2004) *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Terán, Oscar. (2006) *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tinianov, Iuri. (1975) *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (1972).
- Trímboli, Javier. (2003) "Una lectura de *Imágenes de los noventa*". En: Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Todorov, Tzvetan. (1991) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana. (1978)
- Todorov, Tzvetan. (1991) "Los críticos-escritores". En: *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós
- Todorov, Tzvetan. (1975) *Poética*. Buenos Aires: Editorial Losada. (1968)
- Vattimo, Gianni. (1992) *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Vattimo, Gianni. (1990) *Introducción a Heidegger*. México: Gedisa.
- Vattimo, Gianni. (1989) *Más allá del sujeto. Nietzsche, heidegger y la hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós.
- Vignoli, Beatriz. (2003) " Abolición del limbo", reseña sobre: Sergio Raimondi, *Poesía civil*, en *Hablar de poesía* Nro V. Buenos Aires.
- Violi, Patricia. (1991) *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Virilio, Paul. (2000) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Wacquant, Loïc. (2001) *Parias urbanos*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Warminski, Andrzej, en (1998) "Alegorías de la referencia". En: De Man, Paul. (1998) *La ideología estética*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Williams, Raymond. (2000) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Williams, Raymond. (1997) *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. (1989).
- Williams, Raymond. (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Zubieta, Ana María. (directora) (2000) *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

TEXTOS POETICOS

- Arias, Lola (2000) *Las impúdicas en el paraíso*. Buenos Aires: tsé=tsé.
- Battilana, Carlos. (1999) *El fin del verano*. Buenos Aires: Siesta.
- Battilana, Carlos. (1999) *Una historia oscura*. Buenos Aires: Deldiego.
- Battilana, Carlos. (2003) *La demora*. Buenos Aires: Siesta.
- Battilana, Carlos. (2005) *El lado ciego*. Buenos Aires: Siesta.
- Bejerman, Gabriela. (1999) *Alga*. Buenos Aires: Siesta.
- Belloc, Bárbara. (1995) *sentimental journey*. Buenos Aires: La Rara Argentina.
- Belloc, Bárbara. (1997) *ambición de las flores*. Buenos Aires: tsé=tsé.
- Belloc, Bárbara. (1999) *ira*. Buenos Aires: Nusud.
- Berger, Timo. (2000). *No soy gay soy bi*. Buenos Aires: Deldiego.
- Bossi, Osvaldo. (1997) *Tres*. Rosario: bajo la luna nueva.
- Bossi, Osvaldo. (2001) *Fiel a una sombra*. Buenos Aires: Siesta.
- Bossi, Osvaldo. (2006) *Ruego por el tornado*. Tres. Buenos Aires: Sigamos enamoradas.
- Bustelo, Mariana. (2001) *la cajonera*. Buenos Aires: Siesta.
- Cazes, Carolina. (2001) *demolición*. Buenos Aires: Siesta.
- Casas, Fabián (1990) *Tuca*. Buenos Aires: Tierra Firme.
- Casas, Fabián (1996) *El salmón*. Buenos Aires: Tierra Firme.
- Casas, Fabián (1999) *Pogo*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
- Casas, Fabián (2003) *El spleen de Boedo*. Bahía Blanca: Vox..
- Cassara, Walter. (1998) *Juegos apolíneos*. Buenos Aires: Siesta.
- Cassara, Walter. (2001) *El paseo del ciclista*. Buenos Aires: Deldiego.
- Cucurto, Washington. (1998) *Zelarayán*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
- Cucurto, Washington. (1999) *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Siesta.
- Cucurto, Washington. (2003) *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- Díaz, Marcelo. (1998) *Berreta*. Buenos Aires: Tierra Firme.
- Díaz, Marcelo. (2001) *Diesel 6002*. Bahía Blanca: Vox.
- Durand, Daniel. (1996) *Segovia*. Buenos Aires: Amadeo Mandarin.
- Durand, Daniel. (1998) *el krech*. Buenos Aires: Deldiego.
- Durand, Daniel. (1999) *La maleza que le crece*. Buenos Aires: Amadeo Mandarin.
- Eguía, Carlos Martín (1999) *Phylum vulgata*. Buenos Aires: Siesta
- Eguía, Carlos Martín (2000) *Errantia*. Buenos Aires: s/e.
- Eguía, Carlos Martín. (2001) *el sacatrapos*. Buenos Aires: Siesta.

- Freidemberg, Daniel (ant.). (1995) *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Freschi, Romina. (1998) *redondel*. Buenos Aires: Siesta.
- Freschi, Romina. (2000) *Estremezcales*. Buenos Aires: Tsé-Tsé.
- Gambarotta, Martín. (1995) *Punctum*. Buenos Aires: Tierra Firme.
- Gambarotta, Martín. (1999) *qui lai qui lai*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
- Gambarotta, Martín. (2000) *Seudo*. Bahía Blanca: Vox.
- Iannamico, Roberta. (1998) *El zorro blanco, el zorro gris, el zorro colorado*. Bahía Blanca: Vox.
- Iannamico, Roberta. (2000) *Mamushkas*. Bahía Blanca: Vox.
- Iannamico, Roberta. (2001) *El collar de fideos*. Bahía Blanca: Vox.
- Jiménez, Paula. (2001). *Ser feliz en Baltimore*. Rosario: Nusud.
- Jiménez, Paula. (2004). *La casa en la avenida*. Buenos Aires: Terraza.
- Kramer, Germán. (1999) *a Holderina*. Buenos Aires: Tierra Firme.
- Lagrecia, Hernán. (2001) *La fuerza*. Rosario: bajo la luna nueva.
- Laguna, Fernanda. (1999) *Poesías. Triste*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Laguna, Fernanda. (1999) *la ama de casa*. Buenos Aires: Deldiego.
- Llach, Santiago. (1999) *La Raza*. Buenos Aires: Siesta.
- Llach, Santiago. (1999) *La verdad láctea*. Bahía Blanca: Vox.
- Llach, Santiago. (2001) *la causa de la guerra*. Buenos Aires: Siesta.
- Macció, Karina. (1998) *PUPILAS estrelladas*. Buenos Aires: Siesta.
- Margarit, Lucas. (2001) *lazlo y alvis*. Buenos Aires: Siesta.
- Mariasch, Marina. (1997) *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta.
- Mariasch, Marina. (2000) *Proyecto animal*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Mariasch, Marina. (2001) *XXX*. Buenos Aires: Siesta.
- Mariasch, Marina. (2005) *tigre y león*. Buenos Aires: Siesta.
- Mattoni, Silvio. (1998) *Sagitario*. Córdoba: Alción.
- Mattoni, Silvio. (2000) *Canéforas*. Buenos Aires: Siesta.
- Mattoni, Silvio. (2000) *Koré*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mattoni, Silvio. (2002) *Hilos*. Córdoba: Alción.
- Medrano, María. (1998). *Unidad 3*. Buenos Aires: Deldiego.
- Pavón, Cecilia. (2001) *¿existe el amor a los animales?*. Buenos Aires: Siesta.
- Pavón, Cecilia. (2002) *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Pavón, Cecilia. (2001) *un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Deldiego.
- Pavón, Cecilia. (2004) *caramelos de años*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- Prado, Claudia. (2000) *El interior de la ballena*. Rosario: Nusud.
- Prado, Claudia. (2002) *Aprendemos de los padres*. Rijksakademie van Beeldende Kunsten.

- Raimondi, Sergio (2001). *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox.
- Reches, Gabriel. (2000) *el resto*. Buenos Aires: Siesta.
- Reches, Gabriel. (2001) *Strip*. Bahía Blanca: Vox.
- Reches, Gabriel. (2004) *la evolución*. Buenos Aires: Siesta.
- Ríos, Damián. (1998) *la pasión del novelista*. Buenos Aires: Deldiego.
- Rodriguez, Martín. (1999). *agua negra*. Buenos Aires: Siesta.
- Rodriguez, Martín. (2001). *natatorio*. Buenos Aires: Siesta.
- Rodriguez, Martín. (2001). *El conejo*. Buenos Aires: Deldiego.
- Rodriguez, Martín. (2004). *Lampiño*. Buenos Aires: Siesta.
- Rodriguez, Martín. (2005). *Maternidad Sardá*. Bahía Blanca: Vox.
- Rodriguez, Martín. (2005). *Paniagua*. Buenos Aires: Gog y Magog.
- Rubio, Alejandro (1997) *música mala*. Bahía Blanca: Vox.
- Rojo, Darío. (1993) *Jimmi el gasolinero*. Buenos Aires: La Trompa de Falopo.
- Rubio, Alejandro (1999) *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.
- Varela, Mario. (1996). *Playa Maipú*. Buenos Aires: La Trompa de Falopo.
- Villa, José. (1996). *Cornucopia*. Buenos Aires: La Trompa de Falopo.
- Villa, José. (1998). *Ocho poemas*. Buenos Aires: Deldiego.
- Viola Fischer, Verónica. (1995) *hacer sapito*. Buenos Aires, Nusud.
- Wajszczuk, Ana. (1999) *trópico trip*. Buenos Aires: Deldiego.
- Wittner, Laura. (2001) *Las últimas mudanzas*. Bahía Blanca: Vox.
- Wittner, Laura. (2005) *La tomadora de café*. Bahía Blanca: Vox.

Revistas de poesía:

Vox (Bahía Blanca)

Proun (Bahía Blanca)

La novia de Tyson (Buenos Aires)

Nunca nunca quisiera irme a casa (Buenos Aires)

El Banquete (Córdoba)

El desierto (Rosario)

Diario de Poesía (Buenos Aires)

18 whiskys (Buenos Aires)

Voy a salir y si me hiere un rayo (Buenos Aires)

los amigos de lo ajeno (Buenos Aires-San José de Costa Rica)

Plebella (Buenos Aires)

Poesía en la Web:

www.poesia.com

www.icibaires.org.ar/monstruos

opium.ql.fcen.uba.ar

www.elinterpretador.com

www.lainfanciadelprocedimiento.com

www.laseleccionesafectivas.blogspot.com

www.zapatos rojos.com

Antologías

1995. *Poesía en la fisura* (comp. Daniel Freidemberg). Buenos Aires: Ediciones del Dock.

1999. *Zapatos rojos 1* (comp. Romina Freschi y Karina Macció). Buenos Aires: Zapatos Rojos.

2000. *La niña bonita* (comp. Arturo Carrera, Diana Bellessi y Teresa Arijón). Córdoba: Alción.

2000. *Zapatos rojos 2* (comp. Romina Freschi y Karina Macció). Buenos Aires: Zapatos Rojos.

2001. *Monstruos* (comp. Arturo Carrera). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.