



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

P

Poesía y subjetividad. La poesía joven de los noventa en Argentina. Vol. 1

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

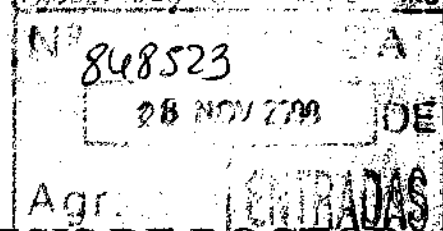
FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

tesis
3-2-6-1

Universidad Nacional de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Letras. Expediente n° 826.952/06



TESIS DE DOCTORADO

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

Tesista: Anahí Diana Mallol

Director: Jorge Panesi

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

Tomo 1

INTRODUCCION

A. PROBLEMAS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

0. Crítica y poesía..... p. 5

1. La teoría de los géneros literarios.....p. 15

1.1. La división tripartita de los géneros

1.2. La transgresión lírica.

1.3. El estilo como concepto operacional: Michel Riffaterre

1.4. Poesía y negatividad

2. La cuestión del sujeto y el sujeto en cuestión.....p. 29

2.1. El sujeto lírico.

2.2. Los procesos de ficcionalización del sujeto.

2.3. El discurso ficticio

2.4. Hacia una pragmática de la poesía lírica.

2.5. El sujeto de la lectura

2.6. Cuando el tema es el sujeto

3. La interpretación, la lectura y la escritura crítica.....p. 54

3.1. Estructura y sentidoI: Jacques Derrida

3.2. estructura y sentido II: la escuela de Yale.

3.3. Hermenéutica e interpretación

3.4. Semiosis ilimitada: discusión ilimitada

3.5. Una epistemología de la interpretación

3.6. Poética y retórica: teoría y crítica

3.7. La escritura

3.8. La escritura crítica

Conclusiones.....p. 134

B. LA POESIA DE LOS JOVENES DE LOS 90 EN LA ARGENTINA

1. Los 90.....p. 140

2. La poesía en los 90.....p. 164

3. La discusión con los 60 y los 70.....p. 189

4. La discusión neobarroco-objetivismo.....p. 214

5. Otras lecturas de los 90.....p. 240

6. Finalmente quedan resonando las viejas preguntas.....p. 263

C. LOS POETAS Y SUS POEMAS

1. Mirar y dar a ver.....p. 269

2. Juegos a la hora de la siesta.....p. 323

3. Lo efimero de la belleza y de la felicidad.....p. 361

4. Para una sigilografia de los 90.....p. 402

5. Otra vez, los 90.....p. 450

CONCLUSIONES.....p. 472

ANEXO 1: Encuesta.....p. 485

ANEXO 2: Antología.....p. 502

BIBLIOGRAFIA.....p. 562

TEXTOS POETICOS.....p. 578

INTRODUCCION

La poeta y ensayista argentina María Negroni, en el contexto cultural de fines del siglo XX, en el cual la vinculación entre los textos literarios y la cultura massmediática exige una consideración crítica del reposicionamiento de los agentes de la institución arte y sus consecuencias con respecto a la legitimación y valoración de las prácticas simbólicas, tanto como el lugar y la actitud asumida por el intelectual y las modalidades de rechazo o apropiación literarias de las estéticas massmediáticas, se pregunta “¿Es la poesía, en una civilización tecnológica, un arte anacrónico? ¿Está destinada a desaparecer o a caer en desuso allí donde otras artes caminan a pasos agigantados hacia la integración y la transformación, ganándose el fervor y los entusiasmos del público? ¿Acaso retiene, en una sociedad como ésta, alguna función estética o política?”¹

El objetivo de la presente tesis consiste en elaborar un análisis crítico del material recopilado en torno a lo que se dio en llamar “poesía joven de los 90 en la Argentina” a partir de un contexto y unas preguntas similares, que interrogan la problemática relación entre el poeta y la sociedad.

El análisis se basa en una serie de categorías teóricas, que son definidas, cuestionadas metacríticamente, y luego puestas en juego en el entramado de las lecturas elaboradas en torno a los textos poéticos. Se trata por un lado de establecer la formación del campo literario en un corte determinado de tiempo. Por otro lado, de pensar la operatividad de categorías tales como: la lírica, lo social y los 90, en la peculiar juntura entre esas tres instancias: ser joven, ser poeta y ser argentino en los 90.

El desarrollo de estas cuestiones está precedido de un amplio apartado dedicado a los problemas teóricos y metodológicos que supone el abordaje del género lírico y del trabajo de

¹ María Negroni. (1994) *Ciudad Gótica*. Rosario: bajo la luna nueva. p. 47.

investigación y crítica a propósito de los textos literarios, en la dimensión que ha abierto el debate contemporáneo acerca de los presupuestos epistemológicos de las ciencias humanas.

De acuerdo con ello, el trabajo preparatorio ha consistido en la recopilación de una gran cantidad de material; esta tarea se ha visto dificultada por el hecho de que gran parte del mismo circuló en editoriales independientes, sin fines de lucro, en pequeñas tiradas, o en formatos alternativos. Hubo también una parte importante de la producción poética de este período que se dio a conocer por otros medios o que reforzó su relación con otros formatos y circuló como poesía experimental.

Hay algo indudable en torno a lo que se ha dado en llamar poesía joven de los 90 en la Argentina: tuvo, contemporáneamente, un impacto y una circulación que la hicieron valer, que hicieron su presencia notoria y notable, desde los medios intelectuales a los periodísticos. No se trató sólo de modos de circulación, de nuevos sellos, de libritos artesanales, o de novedades estéticas estrictamente literarias o político-literarias. La idea de una incipiente identidad cultural que englobaba a los nuevos poetas en relación con su entorno rodeó todo el fenómeno desde su aparición. Por ese motivo, y aún con las distancias que ahora toman muchos de sus mismos protagonistas, el fenómeno en cuanto tal merece un estudio.

En esos diez años la producción poética ha sido tan abundante, a pesar del carácter efímero de algunas de sus manifestaciones se percibe una constancia y permanencia tales, que me ha sido necesario elegir ciertos criterios, privilegiar determinados autores, para elucidar las respuestas que la poesía da en los años 90 a unas preguntas siempre actuales. Quedarán afuera textos y autores valiosos, pero el criterio no es el de la exhaustividad o el de la mera recensión bibliográfica, sino que a lo que se apunta es a elaborar y defender hipótesis que contengan un cierto carácter explicativo del fenómeno, y en ese sentido, se observan lecturas alternativas y diferencias con lo que la crítica ha elaborado hasta el

presente, pero siempre en el camino que las orientaciones generales de esa misma crítica han marcado.

Es a través de un análisis de los poemas aparecidos en esos años, como productos culturales privilegiados, que se pueden 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", un presente que pude compartir como testigo privilegiado. 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 ejercerá 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 encontrará sus puntos fuertes, sino en la medida en que considere 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.

A. Problemas teórico-metodológicos

0. Crítica y poesía

Paul Valéry, quien no fue sólo un destacado poeta francés, sino también un teórico lúcido de la poesía, escribió en sus tiempos: "por más que contemos los pasos de la diosa y anotemos su frecuencia y longitud media, no deduciremos el secreto de su gracia instantánea"¹.

No se trata en este caso de la asunción de una postura decadente y deísta, común a sus contemporáneos. Al hablar de poesía, Valéry no se refería a un más allá de la poesía, un misterio, una mística, es decir, lo que Derrida englobó bajo el rótulo de "metafísica occidental" o "logocentrismo", sino a un más acá de la poesía: su materialidad significativa como cuerpo opaco. Como diría Gertrude Stein, una rosa es una rosa es una rosa, lo que quiere decir también: un poema es un poema es un poema.

¿Plantea esto una imposibilidad, una superficialidad de la crítica sobre poesía?

Ha habido teóricos y críticos que han dedicado sus esfuerzos a "contar los pasos de la diosa": basta remitirse al artículo de Jakobson que pretende explicar "Les chats" de Baudelaire², para comprobar la justeza de la frase de Valéry.

En manos de los formalistas y estructuralistas, que se desentienden voluntariamente del sentido como si se tratara de un más allá de la forma, y limitan su labor a un trabajo de inventario de los materiales, lo que queda del trabajo crítico, después del deslumbramiento y la fascinación primera que produce la exactitud de la técnica, es la conciencia de haber llegado a un límite que pone a la crítica al borde de caer en la banalidad, en la medida en

¹ *Variétés III*. Paris, Gallimard, 1936. Citado por Grupo Mu. *Retórica General*. Barcelona, Paidós, 1987.

² Jakobson, Roman. "Les chats" de Charles Baudelaire". En : *Ensayos de poética*. México, FCE, 1977. También Riffaterre tiene un artículo dedicado al análisis de este poema. Riffaterre, Michel. *Essais de stylistique*.

que la estructura, al repetirse, repite siempre lo mismo, o en la medida en que el crítico, al aplicar metodológicamente una estructura, o incluso una estructuración, prefigura de antemano, con los puntos de partida, los datos resultantes³.

Lo que no deja de entrañar ciertos riesgos, por más de una razón. En primer lugar, porque se basa en, y no deja de construir al mismo tiempo, la ilusión de una autotransparencia (sujeto-objeto, lenguaje-objeto) de corte netamente positivista, que no hace sino propender a la acumulación de un incierto capital, que a la vez que simbólico niega la densidad de su propia simbolicidad, y que se retiene como rehén de un saber, pasible a su vez de capitalizarse en poder⁴. Por otro lado, y en relación con ello, no ha dejado de reducir a la crítica y a los críticos a tecnócratas, incluso burócratas de lo que puede y debe ser dicho, de las formas que debe adoptar para instituirse en garante de que se está en presencia de algo concreto aprehensible como "conocimiento o saber" (acumulable, transmisible, demostrable) que se ejerce como una contabilidad de lo literario. Se constituye así a la crítica en un espacio de poder determinado, que anula muchas veces, y en el mismo movimiento, su posibilidad de ser crítica, sobre todo crítica de sí misma, y se transforma en una metodología a priori de los estudios literarios⁵.

³ Como lo han hecho notar Jacques Derrida ("El fin del libro y el comienzo de la escritura", En: Derrida, Jacques. (1998) *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.(1967)) y Gilles Deleuze (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), entre otros.

⁴ Como queda claro a partir de las conceptualizaciones teóricas y los análisis institucionales de Pierre Bourdieu.

⁵ A este respecto, en un artículo que, cifrado en una discusión metodológica reciente entre la elección de corpus de autor versus corpus de textos de autores diversos, y que se convierte en un análisis agudo de la institución crítica y de la crítica hegemónica, es decir académica, dice Jorge Panesi: "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 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 un trabajo entendido como 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

“Los recursos metodológicos, que eran en principio absorbidos en una técnica filosófica, en los formalistas rusos, son ahora propuestos como una refundación de los estudios literarios”, advertía Nicolás Rosa⁶, en un Congreso, en que contraponía el perfil del escritor-crítico al del profesor-investigador⁷.

Ahora bien, ¿cuáles son las consecuencias, para la teoría y para la práctica crítica, de una inversión tal de los términos?

Cuando la búsqueda crítica se convierte en perspicacia o incluso en suspicacia, la duda metódica en método estatuido, es decir, por lo tanto, en certeza metódica, la necesidad de sospecha con respecto al objeto, en paranoia en relación con él, miedo a verse burlado por el texto o por el autor, y la lectura a contrapelo tan propagada y propugnada en su momento, se transforma en una competencia con él, o en una lectura decididamente en contra, la lectura se vuelve una *hiperlectura* que se aleja del texto o que no da con él, tanto como lo hace una lectura superficial⁸ o ingenua.

emprendidos para defender una tesis doctoral”. Panesí, Jorge. “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, en AAVV. (2005) *Boletín / 12. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario. p. 132.

⁶ Rosa, Nicolás. “Crítica de la razón crítica”. En: Pastormerlo, Sergio y Vázquez, María Celia. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Bs. As., Eudeba, 2002.

⁷ inserto en los cuadros orgánicos de los estamentos y jerarquías universitarias actuales (las de la norteamericanización de la organización universitaria).

⁸ Se pueden dar algunos ejemplos recientes de los valores que alientan una lectura de este tipo:

El análisis “describe y explica la poética (del autor) de un modo hiperdetallista y preciso, colmado de pruebas informadas y de argumentos rigurosos y claros, que a su vez se apoyan en una erudición vastísima que no declina nunca”; “el libro organiza su análisis (...) como una metódica exploración geológica de cada detalle y del conjunto, de cada fase y de la secuencia completa de la obra, de cada paso, de cada verso, y de los intervalos y los cambios, los saltos y los retrocesos. (...) es por eso una lección de crítica de poesía: sabe leer el género, y a la vez sabe mostrar en cada página cómo es posible construir ese saber. Por eso es un libro todo lo arduo que su objeto exige y a la vez extremadamente hospitalario: la que escribe no tiene secretos, no secretea nada de lo que ha descubierto que es necesario saber y desplegar para leer con una exigencia extrema. Dicho de otro modo: una lección, es decir una lectura comunicable, de sensibilidad semiótica para leer el género: sensibilidad técnica, procedimental, musical, constructiva, interpretativa. (...) enseña, en suma, a descubrir y describir el arte del poema, sin guardarse nada: el entimema, el guiño metafórico o jergoso, la complacencia con las expectativas de un lector fetiche, son sus anatemas, porque brillan por su ausencia en la escritura del libro”. Dalmaroni, Miguel Angel. Reseña de *Variaciones Vanguardistas*, de Ana María Porrúa.

No se trata en estos casos, como apuntaba Rosa, sino de un nuevo formalismo por medio del cual se propone la idea de un ordenamiento funcional del texto que sería concomitante con un orden de la lectura, de la crítica y de la exposición del texto crítico; al mismo tiempo se presupone una cierta armonía y relación a la vez orgánica y jerárquica entre las partes y el todo, donde la interpretación no es sino un nivel de análisis, el menos destacado entre las virtudes citadas.

Además de plantear por lo general una división maniquea entre los modos de hacer crítica⁹, que contrapone un modo científico a otro apriorístico¹⁰, o comentado, "subjetivo" y "retórico", entraña una lección acerca de cómo deben concebirse la literatura, la poesía, y el trabajo del crítico: existiría algo así como una máquina, que si se define correctamente en su estructura permite comprender, de manera clara y distinta, cuál es el modo de composición de los textos del autor en cuestión. Una vez elucidado este funcionamiento, no hay nada más que indagar, puesto que de una máquina se trata, pero no el sentido proliferante del agenciamiento maquínico de Deleuze¹¹, sino más vale lo contrario: si se ingresan determinados elementos a la boca de entrada de la máquina, se obtiene como resultado seguro un poema de, o al menos un poema al, estilo del autor o movimiento literario correspondientes.

⁹ Cabe preguntarse por la verosimilitud epistemológica de una lectura que no reconoce los códigos, que violenta los pactos de lectura, por ejemplo leer un género o especie literarias desde las categorías y valores de otro, o desde unos presupuestos ideológicos desde el principio y como principio opuestos a los que el texto manifiesta o presupone, pero también es posible preguntarse, ante una lectura de este tipo lo que un ejercicio de lectura dice acerca del texto y lo que dice acerca del crítico, y en qué proporción, en cada caso.

¹⁰ Hace notar Panesi (op cit): "Según las cauciones de Dalmaroni, la crítica literaria, lo quiera o no, mantendría presupuestos "realistas" ("*las cosas siempre han de haber sucedido de alguna manera*")", y lo dado en la historia es lo que determina "los posibles críticos"". p. 135.

¹¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. (1994) Valencia: Pretextos.

Esta descripción permite entonces acceder a un saber, explicitable y comunicable, lo que no deja de ser sorprendente en la medida en que este punto no ha cesado de ser una de las cuestiones problemáticas de la teoría a todo lo largo del siglo XX.

En el otro extremo, y sin que haga falta insistir en ello, están los textos críticos en los cuales la literatura, las más de las veces bajo la forma de la cita, no parece ser sino una mera excusa para el desarrollo de unos temas, de unas ideas, en suma, de un comentario, que nada tiene que ver o nada parece tener que ver con ella. Existen por ejemplo un Borges filosofado, un Martín Fierro sociologizado, un Quijote psicologizado, por citar posturas famosas, pero si no, más simplemente, hay muchos comentarios que no consisten más que en juicios de valor de lectores determinados, o divagaciones, más o menos eruditas, acerca de un autor o de un texto. Existe, se podría decir, cierta complicidad escrituraria tras la que se disimula una falta de rigor y de elementos teóricos al hablar de poesía que remiten la crítica a una causerie o conversación de salón entre aficionados.

Entonces, la pregunta es, ¿existe un punto intermedio entre el tecnicismo y la jerarquización tecnócratas y burócratas de un saber sobre la literatura, y la interpretación leve, volátil, el comentario sin asidero y su anarquismo inconducente? Segunda cuestión, si ese punto es deseable, y por qué.

Starobinski, ya en el año 67, percibiendo los límites del estructuralismo con plena claridad, plantea la necesidad de delimitar dos momentos, que son dos modos complementarios y sucesivos, de la crítica, uno inmanente y estructural, otro trascendente e interpretativo, para arribar a una lectura cabal de un texto literario. En *La relación crítica*¹² aclara: “el progreso de la investigación no se vincula únicamente al descubrimiento de

¹² Starobinski, Jean. “La relación crítica “. *La relación crítica*. Madrid, Taurus, 1994.

elementos objetivos situados dentro del mismo plano; no sólo está constituido por el inventario escrupuloso de las partes de la obra y el análisis de sus correlaciones estéticas; es preciso que intervenga, por añadidura, una variación de la relación establecida entre la crítica y la obra- y gracias a esta variación la obra despliega aspectos distintos, y gracias también a ella, la conciencia crítica se adueña de sí misma y pasa de la heteronomía a la autonomía”¹³, y llama a esta nueva dimensión, dimensión “existencial” o “acontecimiento” de la obra. Propone así como ideal de crítica, una “combinación de rigor metodológico (vinculado a las técnicas y a sus procesos comprobables) y de disponibilidad reflexiva (libre de toda constricción sistemática)”¹⁴.

¿Una hermenéutica como complemento del estructuralismo? ¿dos momentos en pacífica o dialéctica convivencia?

Lejos de eso, Gianni Vattimo¹⁵ cree que la hermenéutica no puede ser sino radical, porque si se sitúa en contra de la pretensión de neutralidad positivista y estructuralista, si reivindica la ‘pertenencia’ del sujeto al juego de la comprensión y al evento de la verdad, el jugar siendo jugado se vuelve “una fase definitiva que no es superable en un momento final de apropiación y de consumación de lo propuesto, por parte del sujeto”¹⁶, sino que permanece siempre abierta, en estado de diálogo; así como Paul de Man¹⁷, en un *tour de force* sorpresivo y sorprendente, a partir del análisis retórico de un análisis retórico del poema “*Écrit sur la vitre d’ une fenêtre flamande*” de Victor Hugo, hace una lectura de los dos textos fundamentales de Riffaterre, para proponer una radicalidad de la teoría, que

¹³ p. 13.

¹⁴ p. 25. Lo que como Paul Ricoeur, muchos años después y con su habitual juego de reconciliación de teorías dispares, retomará bajo los rótulos de “explicación” y “comprensión”. “La explicación y la comprensión”. En *Teoría de la interpretación*. México, Siglo XXI, 1995.

¹⁵ Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Buenos Aires, Paidós, 1992.

¹⁶ p. 63

¹⁷ de Man, Paul. “Hipógrama e Inscripción”. (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Dis. (1986).

delata una nueva tensión (teoría-crítica; teoría-pedagogía). De Man llega a la conclusión de que Riffaterre fuerza su propia teoría a los fines pedagógicos, pero da pruebas de que “ciertas dimensiones de textos específicos escapan al alcance de un modelo teórico que ponen en peligro”¹⁸ a la vez que es perfectamente consciente de que “en ello hay más en juego que la didáctica de la enseñanza literaria o la posibilidad de la historia literaria. Principalmente está en juego la categoría de lo estético como guardián de la cognición racional que parece subvertir, y más allá de esto, el destino de la cognición misma, al correr ésta el riesgo de tener que enfrentarse a textos sin la protección de la distancia estética”¹⁹.

Ahora bien, hay otra tensión, latente desde los postulados de Starobinski y la relación crítica: la tensión entre los géneros académicos y el ensayo como género.

Decía Starobinsky: “El lenguaje de la obra realiza un trabajo en mí”²⁰, y si cuando el discurso crítico “une el campo de su investigación, y cuanto más persigue su propia unidad, más diferente se vuelve de la realidad múltiple y fragmentada de que se ocupa”²¹, lo que debe intentarse en la relación crítica es establecer “un saber sobre la palabra reasumido en una nueva palabra; un análisis del acontecimiento poético promovido a su vez a rango de acontecimiento”²².

Adorno, en “El ensayo como forma”²³, llega más lejos, al estructurar una contraposición dialéctica entre un modelo científicista positivista y el ensayo, sobre la base de que “Por lo que hace al procedimiento científico y a su fundamentación filosófica como método, el ensayo explicita la plena consecuencia de la crítica al sistema”²⁴. En él se ejerce

¹⁸ p. 71.

¹⁹ pp. 52-53.

²⁰ p. 14.

²¹ p. 21.

²² p. 27.

²³ Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma”, en *Pensamiento de los confines* 1, pp. 247-259, 1998.

²⁴ p. 247.

la duda sobre el derecho absoluto del método y la denuncia del ideal de la certeza libre de toda duda²⁵; el ensayo se niega a la definición clara de cada uno de sus conceptos y pone en su lugar la operación de conceptualización a partir del proceso mismo de producción de conceptos.

Por su carácter fragmentario, por su acentuación de lo parcial frente a lo total, por su trabajo sobre el lenguaje, por su posibilidad de contradicción, por la asunción de su núcleo de temporalidad histórica, el ensayo es la forma crítica *par excellence*", y precisamente como crítica de las formaciones espirituales, como confrontación de lo que son en su concepto, el ensayo es crítica de la ideología"²⁶. El ensayo une la utopía del pensamiento (dar en el blanco) con la conciencia de la propia falibilidad y provisionalidad, y constituye por lo tanto, por su forma misma, un ejercicio de honestidad intelectual, en la medida en que es perpetuamente formación del sujeto que conoce; no busca la comprensibilidad, como si la verdad fuera un conjunto coherente de efectos que sólo debieran reunirse y traducirse en una totalidad, sino que piensa la cosa con sus estratos y capas de cultura acumulada, como una pluralidad que siempre oculta todavía algo más, oponiéndose así al supuesto sentido común de cierta ciencia.

Pero entonces si la poesía es, desde una posición formalista, aquel texto en el cual se da como principio constructivo la preponderancia de la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación²⁷, lo que no equivale sino a decir que en él, el lector en su relación con el texto debe poner en acto todas las posibilidades fónicas y semánticas del mismo, o al menos la mayor cantidad posible de

²⁵ "El ensayo carga sin apología con la objeción de que es imposible saber fuera de toda duda qué es lo que debe imaginarse bajo los conceptos". p. 252.

²⁶ p. 253.

²⁷ Jakobson, Roman. "Lingüística y poética". En: Sebeok, Th. A. (ed.). *Estilo del lenguaje*. Madrid, 1974.

ellas, o si la poesía es aquel texto que condensa la mayor cantidad de información en el mínimo de espacio²⁸, o más aún, si la poesía no es sino el más autorreflexivo y el más tradicional de los géneros²⁹, entonces podría afirmarse, señalando una nueva tensión que subtiende a las anteriores, que la crítica sobre poesía no puede eludir como un momento de su verdad la adopción de los modos del ensayo (para poder desplegar todas esas posibilidades semánticas, que se darán en relación con la actualización del texto por parte del lector y también en relación con sus circunstancias, su contexto, su competencia literaria).

Sólo de ese modo puede imaginarse una salida para el *cul de sac* de la crítica que plantea Derrida en "Qué cosa es la poesía?"³⁰ Si la poesía es aquello que se manifiesta cuando se la repite de memoria/con el corazón (par coeur)³¹ porque se realiza en su ritmo, y cuando se pregunta qué es la poesía, "¿qué es...?" llora la desaparición del poema —otra catástrofe. Al anunciar eso que es tal como es, una pregunta saluda el nacimiento de la prosa³² entonces la poesía es aquello de lo que no se puede hablar sin destruirlo, volviéndose este habla en torno a la poesía, además de destructivo, superfluo. A menos que se lea desde otro lado, o se le asigne a este discurso sobre el discurso otra función o, para decirlo mejor, otra modalidad, otro género en los bordes de la ley del género.

²⁸ Lotman, Iuri. (1988) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

²⁹ Bloom, Harold. *Cómo leer y por qué*. Bogotá, Norma, 2000.

³⁰ Derrida, Jacques. "Che cos'è la poesia?". En: *Xul*, n°11, septiembre de 1995. Según Derrida la letra de la poesía diría: "Come, bebe, devora mi letra, pórtala, transpórtala en ti, como la ley de una escritura que devino tu cuerpo: *la escritura en sí*". (...) Literalmente: querías retener par coeur una forma absolutamente única, un acontecimiento cuya intangible singularidad no separe más la idealidad, el sentido ideal, como se dice, del cuerpo de la letra. En el deseo de esta inseparación absoluta, en el no absoluto, respiras el origen de la poético" (p. 43).

³¹ y hay aquí que recordar que lo que se repite es un ritmo y una melodía, una entonación, en una lengua, y una dicción, en una apropiación ("desesperada y amante") de la lengua madre.

³² p.34.

Desde este otro lado la crítica es una puesta en escena de una lectura, puesta en escena porque pone en juego la red de relaciones que el texto establece con otros textos, pero una puesta en escena en cierto modo subjetivizada e historizada: es alguien quien lee, quien da lugar a ese acontecer que pone en circulación, al modo de expansiones, por una parte el proceso de la semiología del texto (sus propias teorías del lenguaje, de la literatura, de la poesía, del sujeto), sus circulaciones intrínsecas, y por otra, ese escenario de lecturas con que se conecta en la mente de un lector determinado.

Dice Gadamer³³: “De manera un poco desafiante me atrevo a decir que la fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo tono en el sentido de *tonós*, tensión como la de la cuerda tensada, de la que brota la eufonía”.

Es en este contexto, bordeando la pregunta acerca del sentido a la vez metafórico y preciso que puede asignarse a la palabra “tono” (como poética de un autor, o de una época, como realización de esa poética en su relación exacta entre fonía y semántica, y como dominio técnico y artístico de un material determinado) que se hace necesaria una evaluación crítica de los postulados del formalismo y del posestructuralismo, a fin de determinar los alcances y las limitaciones metodológicas de cada uno.

³³ Gadamer, H-G. *Poemā y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1993. p. 145.

1. LA TEORÍA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

1.1. La división tripartita de los géneros

Tanto Susana Reisz de Rivarola¹ como Tzvetan Todorov² coinciden en afirmar que la llamada teoría de los géneros literarios es un buen punto de partida para empezar a ponernos de acuerdo sobre aquello de lo que estamos hablando cuando hablamos de literatura, más allá del hecho de que insistir en clasificar una masa enorme de textos de diferentes épocas y culturas sólo puede llevar a la conclusión de lo extremadamente problemático, incluso inútil, del resultado de una clasificación que pase por alto los condicionamientos históricos que proyectan sobre cada texto valores que sólo pueden ser descritos por una dinámica de cambio permanente.

El problema es tan antiguo como la teoría literaria misma, está en su propio origen, si tomamos a la *Poética* de Aristóteles³⁴ como el primer texto perteneciente a este género dudoso. Y es justamente a partir de allí que se desprende la dificultad, que ya no cesará, para definir al género poético, para otorgarle un estatuto diferenciado de los otros géneros.

Platón³⁵ define a la poesía (en el sentido extenso de creación verbal) como diégesis de cosas pasadas, presentes y futuras. Reisz aclara que como diégesis se debe comprender no simplemente el relato sino también lo que se podría traducir como exposición, presentación o construcción imitativa. Platón distingue dentro de ella tres variedades: a. una diégesis simple, que se correspondería con nuestro concepto actual de relato (al menos dos

¹ Reisz de Rivarola, Susana. "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios". En: Reisz de Rivarola, Susana. (1989) *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

² Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". En: *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Avila, 1991.

³⁴ Aristóteles. *Poética*.

³⁵ *República, libro III*.

acciones interrelacionadas entre sí por una relación temporal y/o una relación de causa a efecto) en que las acciones son llevadas a cabo por personajes y referidas por el poeta (identificada por Platón con el ditirambo); b. una diégesis a través de la mimesis, donde las acciones verbales y no verbales son ejecutadas por los mismos personajes, sin mediación del poeta (la tragedia y la comedia); c. una diégesis mixta, en la que el relato de las acciones alterna con el discurso directo de los personajes (la epopeya).

Aristóteles³⁶, por su parte, va a establecer sólo dos tipos de variantes para la labor mimética verbal consistente en imitar las acciones humanas en primer lugar, y en segundo lugar, los caracteres que ejecutan esas acciones, subsumiendo la diégesis simple y la diégesis mixta en una categoría general de lo narrativo que se contrapone al drama, pasando por alto la sutileza de Platón al deslindar una categoría aparte para lo que hoy llamaríamos el relato puro, (categoría que estuvo en la base de muchas de las experimentaciones de la narrativa de este siglo, especialmente la francesa).

Del hecho de que ni Platón ni Aristóteles hayan hablado de poesía lírica concluye Reisz que no podían concebir un tercer gran género que sin ser mezcla de narrativa y drama, se opusiera igualmente a ambos.

Son los teóricos del renacimiento italiano quienes toman la división tripartita de Platón pero la tergiversan al integrar en una tercera gran categoría, la de la poesía lírica³, una enorme cantidad de textos de características heterogéneas que vienen a ocupar el lugar de la diégesis simple. Se justifica con posterioridad esta clasificación alegando que en la recién descubierta poesía lírica el poeta, igual que en el ditirambo mencionado por Platón, el poeta no hace hablar a los personajes sino que emite el discurso desde su propio nombre.

³⁶ *Poética*, capítulo III.

³ El término lírica aparece como derivado de 'lira', uno de los instrumentos más usados para acompañar musicalmente esas composiciones poéticas.

Sin embargo la ubicación de Platón del ditirambo⁴ dentro de la categoría de la diégesis simple obedecía a su carácter puramente narrativo, pero no se trataba en modo alguno de su carácter musical o de que poseyera las características que luego, a partir de Petrarca, se le atribuirían al género lírico: estatismo, subjetivismo, palabra monologal, etc.

En el caso de la omisión de Platón y Aristóteles se trata, para Reisz, de una "intuición feliz", ya que, según su propio punto de vista, que intenta justificar remitiéndose a otros teóricos, la lírica no es una categoría por sí misma, o un tipo de discurso con un esquema discursivo preexistente propio, sino que funciona como transgresión de cualquier otro tipo de discurso, por lo tanto, la lírica en tanto tal, atraviesa la división en épica y dramática, así como junto con éstas atraviesa otra discutida división, aquella entre prosa y poesía, si bien no deja de reconocer que es en los casos de discurso con disposición poética donde los rasgos líricos pueden verse intensificados.

1.2. La transgresión lírica

La definición de lo poético por su negatividad con respecto a otros tipos de discurso se radicaliza más cuando lo que se intenta establecer es la identidad de la lírica como discurso efectivo. Así lo demuestra Karlheinz Stierle⁵ cuando ubica la cuestión de la calidad diferencial de los textos líricos dentro del marco de una teoría pragmática de los actos de habla.

De la distinción entre texto y discurso, donde los textos se entienden como objetos del sistema lingüístico (la "lengua") y los discursos como objetos de los actos de habla (del

⁴ En realidad no ha conservado ningún ditirambo primigenio. Se conocen algunos ejemplos tardíos donde hay un evidente predominio de lo musical sobre los elementos discursivos. El tipo de composición fue originalmente una canción cultural consagrada a Dionysos, luego se volvió eminentemente narrativo.

⁵ Stierle, Karlheinz. "Identité du discours et transgression lyrique". En: *Poétique* n°33, 1977.

"habla"), se desprende la cuestión de la identidad como pertinente sólo con relación a los actos de habla, porque el discurso, que aparece en un mundo de actos ordenados que se organizan más allá de la intención subjetiva, se define por su estabilización pública y normativa y por la posibilidad de un estatuto institucional. Es decir que la identidad discursiva, aunque mediatizada por las relaciones semióticas de cohesión y coherencia del texto, se constituye en la relación que ese discurso mantiene con un esquema discursivo preexistente, que orienta tanto su producción como su recepción, y con un sujeto que se manifiesta en la identidad de un rol.

Sin embargo "entre la identidad del discurso como dato a priori y la fidelidad de su concreción en el discurso mismo existe una tensión que no se puede abolir nunca por entero"⁶. Como el discurso no puede reducirse simplemente a la manifestación de un esquema discursivo, porque siempre subsistirá un margen de diferencia entre el esquema y su realización que abre un abanico de interpretaciones, es siempre, también, un no-discurso. Su identidad entonces, basada en esta tensión, será siempre más o menos inestable.

En la poesía lírica esta tensión es llevada a un grado tal que hace estallar el límite de tolerancia del discurso⁷. Es por ello que Stierle define a la poesía lírica como *anti-discurso*, no como un género propio sino como una operación constante de transgresión de cualquier esquema genérico (discursivo). Si bien el carácter cerrado, desde el punto de vista formal, del texto lírico puede alimentar la apariencia de una identidad, la clausura formal del poema no puede por sí sola compensar la pérdida de identidad.

⁶ op. cit. p.7.

⁷ A partir de esta tensión se puede explicar, según el mismo Stierle, la lírica occidental desde Petrarca en adelante.

De la transgresión discursiva como categoría negativa extrae Stierle dos definiciones positivas: la primera afecta a la puesta en cuestión o a la abolición de la linealidad del discurso; la segunda, a la multiplicación de los contextos simultáneos.

Aunque estas dos últimas características aparezcan en calidad de positivas por su valor de afirmación identificatoria no podemos pasar por alto que se establecen por oposición al funcionamiento del discurso no transgresor; discurso que se organiza como una sucesión ordenada de contextos reducidos. La identidad problemática del género se asienta entonces sobre tres elementos que se definen por su oposición al discurso cotidiano⁸.

1.3. El estilo como concepto operacional : Riffaterre³⁷

Riffaterre comienza su libro³⁸ con una definición programática : « Par style littéraire j'entends toute forme écrite individuelle à intention littéraire, c'est à dire le style d'un auteur ou, plutôt, d'une oeuvre littéraire isolée (poème ou texte), ou même d'un passage isolable »³⁹. Sumaré a ésta, más adelante, otra, según la cual, y partiendo de una concepción que intenta teorizar acerca de la génesis del texto, es literario todo texto que se

⁸ Tal como lo ha hecho notar Susana Reisz de Rivarola en "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios" (*Teoría y análisis del texto literario*, Bs. As., Hachette, 1989) esta definición de la lírica por medio de la categoría negativa de la transgresión supera los intentos que se han hecho por establecer un paradigma transhistórico de texto o lenguaje poéticos tomando como criterio delimitador la noción lingüística de desvío, en la medida en que esta transgresión se enmarca en una teoría general de sesgo pragmático de las acciones verbales.

³⁷ La teoría de Riffaterre será comentada con cierto detalle porque sobre ella basará Paul de Man una parte importante de sus críticas al estructuralismo, las que serán desarrolladas más adelante.

³⁸ *La producción del texto*.

³⁹ p. 29. Vemos así que, desde el principio, y a pesar de querer superar el concepto de la estilística spitzeriana según el cual el estilo es la manifestación de una subjetividad, el encuadre de Riffaterre no permitiría diseñar sino corpus de autor, o hablar de un solo texto, pero vuelve difícil la tarea de barcar otras organizaciones textuales. Este modo de concebir los estudios literarios ha dado lugar a un apolémica académica. Véase Panesi, Jorge. (1998) "Las operaciones de la crítica: el largo aliento". En: AAVV. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.

impone a la atención del lector por su forma, independientemente o no de su contenido, y de la naturaleza positiva o negativa de las reacciones del lector⁴⁰.

El estilo, en el contexto de su teoría, es la puesta en relieve o el llamado de atención que ciertos elementos de la cadena verbal imponen a la atención del lector⁴¹, de tal modo que éste no puede omitirlos sin mutilar el texto, ya que son significativos para su decodificación. Estos elementos se vuelven característicos y el lector los reconoce como marcas de un arte, de una personalidad, de una intención, etc. Si se deja de lado la cuestión del valor, esta respuesta del lector, denominada por Riffaterre respuesta secundaria, se vuelve un criterio objetivo de la existencia de un estímulo estilístico⁴².

Las reacciones de los lectores deben estar vaciadas de contenido y ello es esencial por varias razones: protege contra las clasificaciones preconcebidas (como la de la retórica), permite a los datos relevados ser transhistóricos, transideológicos, incluir hechos cuya interpretación ha cambiado a veces completamente y tener en cuenta incluso reacciones negativas; según Riffaterre ello culmina en la eliminación de la subjetividad de estas reacciones, subjetividad (aprobación, desaprobación, interpretación como intención, interpretación estética, filosófica, etc) que no sería sino de contenido.

⁴⁰ « Est littéraire tout texte qui s'impose à l'attention du lecteur par sa forme, indépendamment ou non de son contenu, et de la nature positive ou négative des réactions du lecteur ». p. 65.

⁴¹ De este modo Riffaterre coincide plenamente con la teoría de la automatización y perceptibilidad de los formalistas rusos, y va incluso más allá en su aplicación, de modo que son perfectamente válidas para él las críticas que hiciera Bajtín de este concepto, fundamentalmente aquella según la cual estos teóricos, en su afán de superar concepciones psicologistas de la literatura y de crear criterios objetivos, no hacen sino recaer en una fenomenología de la percepción subjetiva.

⁴² El contexto estilístico tiene una extensión estrechamente limitada, limitada por la memoria de lo que se acaba de leer, por la percepción de lo que se está leyendo en el momento; el contexto sigue, por así decir, al lector, cubriendo todas las secuencias del discurso.

Así, las respuestas del archilector⁴³ no valen más que para el estado de la lengua que conoce: su conciencia lingüística, que condiciona sus reacciones no concierne más que a un período restringido de la evolución de la lengua. Afirma Riffaterre: “Existe un medio para evitar aplicar al texto una vaga *Koiné*⁴⁴ o una *Sprachgefühl* cambiante: es sustituir el contexto a la norma. Cada procedimiento estilístico, identificado previamente por el archilector, posee como contexto un telón de fondo concreto, permanente; uno no existe sin el otro. La hipótesis de que el contexto juega el rol de la norma y que el estilo es creado por una desviación a partir de él es fecunda”⁴⁵.

Dado que la intensificación estilística resulta de la inserción de un elemento inesperado en un *pattern*, supone un efecto de ruptura que modifica el contexto, lo que introduce una diferencia esencial entre la aceptación corriente de “contexto” y el concepto de “contexto estilístico”. Un contexto estilístico no es asociativo, no es el contexto verbal que reduce la polisemia o agrega connotaciones a un término. El contexto estilístico es un *pattern* lingüístico que se rompe por la aparición de un elemento inesperado, y es en el contraste resultante de esta interferencia que surge el estímulo estilístico. La ruptura no debe ser interpretada como un principio de disociación. El valor estilístico del contraste reside en el sistema de relaciones que establece entre los dos elementos que entran en relación. No se produciría ningún efecto sin su asociación en una secuencia.

El contexto es para Riffaterre por definición inseparable del procedimiento estilístico: 1. es automáticamente pertinente (lo cual no es necesariamente cierto de la

⁴³ Categoría que Riffaterre propone para referirse a lo que Umberto Eco llama “lector ideal”, es decir aquel lector con una competencia lingüística y comunicativa que coincidirían con las del lector que el texto presupone o imagina. Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981.

⁴⁴ Como se verá más adelante éste será el concepto fundamental de Vattimo a la hora de proponer una centralidad ineludible de la interpretación en las Ciencias Humanas. Vattimo, Gianni. (1992) *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

⁴⁵ p. 56.

norma); 2. es inmediatamente accesible porque está codificado de tal forma que no hace falta recurrir a una vaga y subjetiva *Sprachgefühl*; 3 es variable y forma una serie de contrastes con los procedimientos estilísticos sucesivos. Sólo esta variabilidad puede explicar por qué una unidad lingüística adquiere, modifica o pierde su efecto estilístico en función de su posición, por qué cada desvío de la norma no constituye necesariamente un hecho de estilo y por qué el efecto estilístico no implica anormalidad.

Pero pueden esbozarse aquí dos objeciones: si la respuesta del lector depende de su conocimiento de la lengua habrá distintas respuestas para diferentes grados de competencia lingüística, y por otra parte, un estudio de este tipo, desgajado de cualquier interpretación que remita el efecto percibido a efectos de sentido, no pasará de ser una descripción formal de procedimientos siempre repetidos⁴⁶.

En este sentido, lo que constituye la estructura estilística de un texto es una secuencia de elementos marcados en contraste con elementos no marcados, díadas, grupos binarios cuyos polos son inseparables. El microcontexto está formado por constituyentes que permanecen no-marcados; el contraste se crea por relación a estos. La noción de *pattern*, de previsibilidad en el microcontexto debe ser precisada: la tensión está basada en la experiencia que se tiene de ciertos hechos, los cuales permiten al lector construir una norma o modelo implícito. Estos hechos, en el caso del macrocontexto, son elementos idénticos repetidos, o la acumulación de elementos análogos. Desde el momento en que el lector se da cuenta de que estos hechos son comparables, los descifra como variantes de una

⁴⁶ Aunque Riffaterre afirma que el efecto del procedimiento estilístico supone una combinación de valores semántico y fónico y cada uno por separado permanece en estado potencial no aclara de qué modo se daría esta combinación más allá de una formal constatación de relaciones de semejanzas y contrastes.

misma estructura, deduce las reglas de esta estructura (norma particular del texto) y reacciona a la primera variante en que hay un elemento aberrante, es decir imprevisible en virtud de estas reglas. La diferencia entre el macro y el microcontexto consiste en que el primero presenta una secuencia de variantes realizadas todas en el texto, y cuyo isomorfismo se impone irresistiblemente al lector. Mientras que en el segundo caso el isomorfismo es percibido por una sola comparación, entre sólo dos variantes. Es decir que o bien la aberración es percibida por relación a un modelo implícito, fundado sobre un código común al texto y al lector (por ejemplo, una construcción gramatical habitual cuya variante actualizada en el texto es la "falla") o bien es percibida por comparación con un modelo dado por el texto mismo. En este sentido el macrocontexto es la parte del mensaje literario que precede al procedimiento estilístico y es exterior a él⁴⁷.

El contexto comienza allí donde el lector percibe la existencia de un pattern continuo cualquiera. Dos tipos de estructuras cubren todas las posibilidades:

1. contexto-procedimiento estilístico-contexto
2. contexto-procedimiento estilístico punto de partida de un nuevo contexto-procedimiento estilístico.

El contexto refuerza el efecto estilístico del procedimiento. Amplifica el contraste establecido por el microcontexto.

El estilo de una obra literaria, entonces, no es más que el sistema de oposiciones por el cual modificaciones expresivas (intensificación de la representación, coloración afectiva, connotación estética) son aportadas a la expresión lingüística, al proceso de comunicación mínimo. Es una estructura de efectos: introduce en la secuencia del mensaje lingüístico una

⁴⁷ Il nous faut poser ici l'existence d'un secteur indéterminé, peut-être permanent si l'on considère que toute notion de limite dans l'analyse de st. n'est qu'approchée en raison de la variabilité du seuil de perception de chaque lecteur.

discontinuidad que hace que el signo llame la atención sobre sí mismo⁴⁸ (la coincidencia con Jakobson es literal, de modo que no hace falta insistir en ello).

Para Riffaterre no existe una conexión inmediata entre la historia de las ideas literarias y las formas por las cuales se manifiesta. Por eso los críticos fallan cuando tratan de usar el análisis formal solamente para confirmar o refutar sus evaluaciones estéticas, porque lo que hay que hacer, es constatar los hechos y no otorgar juicios de valor.

La percepción intuitiva de los componentes pertinentes de un enunciado literario es insuficiente para obtener una segmentación lingüística válida de la secuencia verbal. El de Riffaterre se vuelve entonces un intento por fijar estructuras estables e inmutables en el flujo de un continuo siempre cambiante, por ello se aferra a la sola configuración verbal del texto como dato a priori (lo que Mukarovski llamara "artefacto") en la medida en que "los enunciados literarios no cambian, en tanto el código de referencia del lector cambia continuamente"⁴⁹.

Por ello insiste en que la forma no puede llamar la atención por sí misma si no es específica; es decir si no es susceptible de ser repetida, memorizada, citada. La forma es preeminente porque el mensaje y su contenido perderían su especificidad identificable y limitante si el número, el orden y la estructura de los elementos verbales fueran cambiados.

Así la función estilística se manifiesta en los factores del proceso de codificación que tiene por efecto limitar la libertad de percepción durante la decodificación (y la libertad del juego durante la ejecución de una obra literaria).

⁴⁸ « pour reprendre une heureuse formule de G. Antoine, « la partie de la langue commune actualisée par un artiste est... le résultat et l'image d'un choix, donc d'un acte de style ». p. 103.

⁴⁹ p. 102.

Si la escritura es utilizada por la función estilística para acrecentar el rendimiento informativo del lenguaje⁵⁰, la decodificación adecuada, de acuerdo con los presupuestos metodológicos de la teoría de Riffaterre, no hace sino limitar este rendimiento informativo a la constatación de la presencia de unos elementos formales repetidos y repetibles, de los cuales la crítica haría en cada caso el relevamiento y la enumeración. Lo de Riffaterre alcanza así un grado extremo de formalismo, que no hace otra cosa que recaer en un tecnicismo que marca la diferencia entre el lector experto o avisado y el lector común, salvaguarda un territorio de pertenencia y poder una clase lectora autorizada y se desentiende de los procesos de la lectura no experta, así como de los procesos de emergencia, cambio y transformación de los sentidos y de las interpretaciones literarias.

1.4. Poesía y negatividad

El grupo M en la introducción a su *Retórica general*⁹, cuando describe el marco conceptual dentro del cual se ha movido la retórica e intenta definir la posición de esta renovación, alerta especialmente contra la lectura de la concepción de *desvío* lingüístico y sus equivalentes (*abuso* (Valéry), *violación* (J. Cohen), *escándalo* (R. Barthes), *anomalía* (T. Todorov), *locura* (L. Aragon), *desviación* (L. Spitzer), *subversión* (J. Peytard), *infracción* (M. Thiry)) en términos de unas connotaciones morales o políticas que remiten a una concepción decadentista del arte como fenómeno patológico, y aclara insistentemente que el discurso que se toma como norma o como grado cero para determinar los desvíos

⁵⁰ p. 158.

⁹ Grupo M, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.

que constituyen figura es siempre una norma teórica elegida arbitrariamente y definida relacionamente por la mutua diferencia entre norma y desvío.

Sin embargo Julia Kristeva¹⁰, a partir del problema de la especificidad de las diferentes prácticas semióticas y de la comprobación de que el lenguaje poético constituye un tipo particular de práctica significativa, descubre que ese estatuto particular proviene de una concepción de la poesía como negatividad en un sentido no trivial.

Si bien la investigación del estatuto del significado poético se inicia en su relación con el del significado no-poético y se establece convencionalmente como objeto-tipo de discurso no-poético el discurso de la comunicación oral cotidiana, la posibilidad que abre la enunciación poética en tanto actividad de negatividad (de diferenciación) que engloba en el acto de la significación lo que no tiene existencia en la lógica y que es el término negado, es la de un espacio por donde puede hablar lo otro, lo marcado por un índice de no-existencia que es el índice de la exclusión, de la falsedad, de la muerte, de la ficción, de la locura.

El funcionamiento simbólico se articula básicamente en torno a la operación lógica de negación, base de la diferencia y de la diferenciación. El juego entre las unidades constituyentes, diferenciadas y diferenciales, y el de la articulación de las diferencias, son los que determinan la especificidad de un tipo de práctica significativa.

En Platón⁵¹ la dialéctica entre afirmación y negación adopta la forma de una ambigüedad de la cual resulta que lo propio del discurso (Logos) es el acto de identificar, el ser una presencia para sí que no puede, por lo tanto, incluir al término negado. La lógica del habla implica que ésta sea verdadera o falsa, misma u otra, existente o no existente, pero

¹⁰ Kristeva, Julia. "Poesía y negatividad" en *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.

⁵¹ Platón, "Protágoras o de los Sofistas". *Diálogos*.

nunca ambas cosas a la vez. Lo que es negado por el sujeto hablante está en el "origen" de su habla pero no puede participar en ella más que como excluido, esencialmente otro.

Pero si se incluye una distinción entre la negación como operación interna al juicio y la negación como actividad semiótica fundamental, puede postularse la pertinencia de una oposición entre hablar y enunciar. Se habla cuando se juzga, cuando se adopta la lógica del Logos, y entonces la negación como actitud interna al juicio se presenta bajo la forma de la ley del tercio excluso. Se enuncia cuando se atribuye a lo que es no-existente para el habla un estatuto lingüístico, y se le atribuye por lo tanto de algún modo una existencia segunda. Cuando, como dice Teeteto, la tesis de la existencia del No-Ser conoce el grado supremo de la inextricabilidad "esa extra-habla, ese fuera-de-la-lógica, se objetiva en el enunciado denominado artístico"¹¹. La enunciación afirma lo que es negado por el habla en un gesto que ya no es de juicio (no puede serlo) sino de desvelamiento de la producción significativa, un gesto que reúne simultáneamente lo positivo y lo negativo.

El lenguaje poético, en el que todo es posible, opera desde la reunión no sintética de los pares excluyentes, afirma un existente sobre el fondo de una negación, y esto es lo que vuelve significativo al significado poético. Su tipo particular de funcionamiento simbólico, que abre la binaridad 0-1 de la lógica del habla proponiéndola como estructura ortocomplementaria de otros tres elementos X, Y, Z¹², desvela una región específica del trabajo humano sobre el significante que no es la región del signo y del sujeto. En ese otro espacio, espacio paragramático que se define como la intertextualidad de los discursos

¹¹ Op. Cit. p.61.

¹² La sub-estructura 0-1 representaría una interpretación del texto poético desde el punto de vista de la lógica del habla (no poética). todo lo que en el lenguaje poético es considerado verdadero por esta lógica sería designado por 1; todo lo que es falso por 0.

Los puntos X, Y, Z representarían los efectos de sentido que surgen en una lectura no sometida a la lógica del habla y que buscarían las especificidades de las operaciones semánticas poéticas. (p.80)

absorbidos como sentidos que circulan por el mensaje poético, las leyes lógicas del habla son simultáneamente respetadas, al ser leídas como límite o norma, y conmovidas; el sujeto se disuelve y en el lugar del signo se instala el choque de significantes que se anulan mutuamente en una operación de negatividad no excluyente generalizada.

En el espacio paragramático se desconstituyen sujeto hablante, habla y signo para constituir sujeto cerológico (no-sujeto que asume el pensamiento que se anula), texto y escritura¹³.

¹³ Julia Kristeva confía en que desde esta perspectiva el trabajo simbólico del poeta pierda el lastre de futilidad decorativa o de anomalía arbitraria con que lo había cargado una interpretación positivista (y/o platónica). Si la poesía aparece en toda su importancia de práctica semiótica particular que, en un movimiento de negatividad, niega al mismo tiempo el habla y lo que resulta de esa negación, desvela el hecho de que la práctica semiótica del habla denotativa no es más que una de las prácticas semióticas posibles.

2. LA CUESTION DEL SUJETO Y EL SUJETO EN CUESTION

2.1. Susana Reisz: El sujeto lírico

Reisz¹ no puede dejar de preguntarse 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, ya que dicho 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.

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?

¹ Reisz de Rivarola, Susana. “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios”. *Op. cit.*

² p. 86.

³ *id. ant.*

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”⁵².

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.

⁵² Lo que hace Hamburger es buscar una vuelta en la reflexión lingüística acerca de la enunciación para establecer los límites de lo ficcional y desprenderlo de sus efectos, para poder dar cuenta de las convenciones por las cuales se lee y se ha leído gran parte de la lírica: como expresiones de un sujeto real.

En este sentido Kate Hamburger afirma: “La ciencia puede ser ficticia en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial, y por tanto al enunciativo y al yo lírico, sólo cabe encontrarle como sujeto real, jamás como sujeto ficticio”. Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor, 1995.

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, Reisz⁵³ 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.

⁵³ op. cit.

2.2. Los procesos de ficcionalización del sujeto

En algunas formulaciones más recientes algunos de los tópicos característicos de las lecturas de tipo formalista se reinscriben en el campo de una lingüística ampliada, ya se trate de una lingüística transaccional, como una de los actos ilocucionarios o una pragmática.

Es así que también Bárbara Herrestein Smith⁵⁴, para arribar a una teoría lingüística de la poesía como acto de habla, considera necesario hacer una distinción entre discurso natural y discurso poético⁵⁵. El discurso natural está compuesto por actos verbales de personas reales realizados en ocasiones particulares y en ciertas circunstancias. En este contexto la emisión verbal es un suceso histórico, único: no puede volver a ocurrir. Y es el contexto mismo el que lo ocasiona: el conjunto total de hechos que lo rodea determina su forma y su aparición⁵⁶. Estas variables incluyen: la presencia de un oyente potencial; una ocasión social; un contexto verbal inmediato; convenciones de la comunidad lingüística. Es decir que el enunciado es especificado tanto por su contexto como por su forma. Está siempre en continuidad con el comportamiento total del hablante y con el mundo total de los sucesos naturales. La descripción de un enunciado en tanto tal es una demarcación y abstracción arbitraria de la plenitud, densidad y continuidad espacial, temporal y causal de todas las acciones humanas y de todos los sucesos de la naturaleza de los cuales éste forma parte, de modo que el enunciado no es considerado sino como un fragmento desgajado de una totalidad trascendente de sentido. Sin embargo, los criterios para la comprensión de un

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

⁵⁵ Sigue en esto los lineamientos para una pragmática de los discursos literarios que ya había establecido Kate Hamburger. op. cit.

⁵⁶ Nos detendremos en estas teorizaciones desarrolladas en torno a la pragmática a fin de explicitar un tipo de postura contra la cual se manifiesta abiertamente Derrida, cuya posición concierne a la imposibilidad de saturación de los contextos y a la importancia de los elementos iterativos, veremos en detalle más adelante.

enunciado varían, de acuerdo con la naturaleza del enunciado y del propósito e intereses principales de hablante y oyente. El "oyente" está siempre obligado a "interpretar", hacer hipótesis sobre los determinantes fuera de su alcance, imaginarlos o "inferirlos".

La situación se complica cuando se trata de considerar no emisiones orales sino textos escritos⁵⁷. A veces los textos escritos pueden ser considerados meras transcripciones de estos enunciados naturales, pero hay textos que no son transcripciones. Puede tratarse de un enunciado natural en forma escrita, como una carta personal. Pero hay otra clase de textos: textos constituidos por enunciados ficticios, obras de literatura imaginativa.

2.3. El discurso ficticio

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. Como 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. 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: es la representación de un enunciado natural⁵⁸.

La mimesis o representación de una obra artística no constituye la imitación o reproducción de objetos o sujetos existentes, sino la fabricación de objetos y sucesos ficticios, de una clase identificable de objetos y sucesos "reales".

⁵⁷ Lo que va de unas a otro ha sido detallado por Paul Ricoeur en: "La action sensée considérée comme un texte". En: *Du texte à l'action*.

⁵⁸ Coincide así con la posición de Reisz de Rivarola antes comentada.

Pero ha sido difícil concebir el lenguaje como medio de la obra artística, así como lo que es representado por ella, porque es un sistema simbólico con funciones expresivas independientes de su uso en obras artísticas. La dificultad está en el concepto mismo del medio del arte, con su dualismo de forma y materia. En poesía los enunciados son ellos mismos construcciones humanas y, en este sentido, son "artificiales". Lo que es central al concepto del poema como enunciado ficticio no es que el "personaje" sea distinto del poeta, o el público, o las emociones o los eventos sean ficticios, sino que el hablar, dirigirse, expresarse y aludir son ellos mismos actos verbales ficticios⁵⁹.

Existe un conjunto de convenciones compartidas por el poeta y el lector, según las cuales ciertas estructuras lingüísticas no son tomadas por los actos verbales a los que se parecen, sino por las representaciones de esos actos⁶⁰. Los diversos géneros literarios se pueden distinguir según qué tipo de realidad representen: por ejemplo, sucesos pasados, discursos públicos, o enunciación más o menos privada o personal.

La poesía, a diferencia de novelas y cuentos, representa tradicionalmente diversos tipos de discurso hablado. "Por eso el texto poético es más bien como la partitura de una composición musical: especificaciones formales para la producción física de ciertos sucesos"⁶¹. El texto de un poema nos dice cómo producir el acto verbal que representa, que existe sólo al ser así representado, porque "un poema nunca es hablado, ni siquiera por el

⁵⁹ Aquí su posición comienza a distanciarse de la de Reisz.

⁶⁰ Estas convenciones son las que varían de una poética a otra, en grandes períodos de tiempo. Como se verá, gran parte de los críticos consideran a la convención por medio de la cual el que dice "yo" en el poema coincide plenamente con el sujeto de la enunciación como la definición por antonomasia de la lírica, y de una corriente romántica, lo que no es sino, por un lado un reconocimiento de la centralidad que obtuvo el yo lírico y la lírica en particular en el Romanticismo histórico, pero constituye al mismo tiempo una lectura cuando menos parcial del mismo. Véase si no "La balada del viejo marinero", con que se inician las "Baladas líricas" de Wordsworth y Coleridge. Herstein Smith no entra en estas cuestiones, y por ello puede afirmar que las afirmaciones de un poema pueden ser parecidas a probables afirmaciones del poeta. Sin embargo, en tanto aparecen en el poema, son "ficticias", y si no se entiende su carácter convencional los efectos poéticos dejan de regir, lo cual, si a efectos se refiere, es por lo menos inexacto y no distingue entre modos epocales y sociales de leer.

⁶¹ p. 45

mismo poeta. Es siempre recitado"⁶². Lo que el poeta compone como texto no es un acto verbal, sino una estructura lingüística que se vuelve, a través de su lectura o recitado, una representación de un acto verbal.

Muchas de las características y de los efectos valorados de la poesía como forma artística representacional dependen de la tendencia habitual a inferir contextos de estructuras verbales.

Aunque un poema es un enunciado ficticio sin un contexto histórico particular, su efecto característico es crear su propio contexto, o invitar o permitir al lector crear un contexto plausible para él, donde interpretar es el proceso de inferencia, conjetura y realmente creación de contextos. Pero estos contextos pueden ser descubiertos o verificados en la naturaleza o en la historia. El contexto de un enunciado ficticio es entendido como históricamente indeterminado, al distinguir el acto de habla del poeta al componer el poema y el acto verbal que el poema representa⁶³. La composición de una obra fue un suceso histórico determinado, pero los sucesos representados en la obra son históricamente indeterminados. Los contextos del poema no deben ser ubicados exclusivamente en un contexto histórico determinado.

El poeta debe sugerir, exclusivamente a través de una estructura lingüística, las experiencias, actitudes y sentimientos y realmente la identidad de un hablante de quien el

⁶² p. 46. De esta idea del estatuto de la recitación como condición intrínseca del poema Derrida sacará las mayores consecuencias. Derrida, Jacques. "Che cos'è la poesia?". En: *Xul*, n°11, septiembre de 1995.

⁶³ Lozano, Peña-Marín y Abril, por su parte, tratan de establecer la categoría de sujeto en el ámbito de lo puramente lingüístico, partiendo de la premisa de que el sujeto no es una entidad a priori de su práctica discursiva. El discurso es el lugar de construcción de su sujeto, porque a través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo; es, entonces, tanto productor como producto del discurso. Se presenta a sí mismo, y, a lo largo del texto, pone en marcha diversas operaciones. Para analizar esta situación proveen una cantidad de elementos y conceptos, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, tales como la situación de enunciación y la deixis, las formas enunciativas, la localización y la modalización, los niveles y las personas enunciativas, el sujeto textual. Lozano, Jorge, Peña-Marín, Cristina y Abril, Gomzalo. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1989

lector no tiene conocimiento. Debe dirigir su propia realización vocal, incluyendo su ritmo y otros rasgos de entonación. Los tropos y figuras, imágenes, alusiones, alteraciones sintácticas, alejamiento de la dicción idiomática, etc., no son, para Herrestein Smith características distintivas del lenguaje poético sino consecuencia de su carácter ficticio. Puesto que el poema no refleja sino que crea el contexto en el que halla sus límites, su estructura lingüística debe llevar una carga extraordinaria. Necesita que el lector participe en la creación de sus significados. La actividad de interpretar un poema se vuelve la ocasión para el reconocimiento y aceptación de sentimientos que serían inaccesibles de otro modo y, en cierto sentido, para un conocimiento que no se lograría de otro modo. La colaboración del lector es fundamental en la medida en que cuanto más "aporte" al poema más significado puede tener para él.

La adecuación y la plausibilidad se relacionan con limitaciones en la interpretación que están ellas mismas entre las convenciones del discurso ficticio, y son relativamente determinadas. El poeta supone un público de una comunidad lingüística y cultural común, regidos por ciertas convenciones culturales, lingüísticas y literarias relevantes. El poeta también supone que los lectores pueden identificar su composición como perteneciente a un género y de interpretarla en relación con ello. En este sentido, las suposiciones del poeta no deben confundirse con sus intenciones. Mientras estas últimas son específicas, personales y sólo pueden ser conjeturadas, aquéllas son generales, comunes, y más fácilmente recuperables⁶⁴.

⁶⁴ Parte del efecto de un poema surge de la conciencia del lector de que el poeta es su creador y artífice, con sus motivos e intenciones (artísticas). Esto permite dos niveles de interpretación, lo que refleja la duplicidad del arte mismo. La obra de arte tiene sus efectos como algo representado y como la representación misma, como el habla de los hombres y como las ficciones del poeta.

Pero si un poema se interpreta en relación con las experiencias previas con el tipo de cosa que representa, y permite una continua ampliación del significado que abarca todo lo que el lector conoce que puede relacionarse con él⁶⁵, Herrestein Smith se encuentra, por otras vías y a pesar de todos sus esfuerzos, con el problema de la interpretación ilimitada, de modo que se ve llevada a distinguir distintos tipos de lectores, y a sancionar algunas lecturas como autorizadas y otras como libres. De este modo estipula que los límites lingüísticos, culturales y genéricos de la interpretación son los que la crítica profesional se ocupa en establecer, en tanto empresa cognitivamente respetable, con "conocimientos teóricamente verificables" y acumulativos a partir de datos históricos y públicamente accesibles, de acuerdo con metodologías y estrategias que no discute, y cuyas implicancias políticas e ideológicas desconoce o desestima. Si los significados que el poema posee como enunciado ficticio son históricamente indeterminados y por lo tanto no pueden ser objeto de conocimiento objetivo o acumulativo, para Herrestein Smith sólo aporta conocimiento la interpretación filológica, aquella que pone al poema en relación con el universo histórico en que fue compuesto, y las otras lecturas, consideradas lecturas individuales y subjetivas, pierden valor⁶⁶.

⁶⁵ "El lenguaje del poema continúa significando en tanto tengamos significados para darle. Sus significados sólo se terminan en los límites de las propias experiencias e imaginación del lector", dice Herrestein Smith, p. 52.

⁶⁶ Como veremos más adelante todo el esfuerzo de Gadamer se orientará en el sentido de superar la metodología filológica como la única válida en la interpretación de los textos para las Ciencias del espíritu y propondrá una historicidad inmanente al trabajo mismo de la interpretación como un momento constitutivo, insoslayable pero por eso mismo valioso, de la lectura: punto insuperable del círculo hermenéutico en el juego entre los horizontes de expectación que permite el juego del diálogo, bajo la forma de interrogación-respuesta-nueva interrogación continuas y que es la forma misma de darse y transmitirse la tradición y el conocimiento en las Ciencias del espíritu.

2.4. Hacia una pragmática de la poesía lírica

Si se quiere estudiar al poema dentro del ámbito de la pragmática lingüística habrá que observar y considerar al poema como un objeto lingüístico de un tipo especial, como una forma especial de comunicación, afirma Pozuelo-Yvancos⁶⁷, quien se pregunta si la poesía constituye un modo especial de discurso, con características particulares que no poseen la narrativa y el drama.

Desde este punto de vista la poesía lírica se define como una especificidad sancionada culturalmente, que constituye un horizonte normativo, y que responde a una posicionalidad irremplazable de autor y lector, intrínsecas a los actos de leer y escribir poesía con sus actitudes y actividades específicas.

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.

Para Jonathan Culler⁶⁸ la definición de poesía lírica se encuentra en ciertas convenciones de lectura, y sus peculiaridades, incluso formales, se definirían por sus efectos en los lectores.

Según Gérard Genette⁶⁹ hay una "actitud de lectura" que el poema impone en sus lectores. La estructura no es una forma particular definida por sus accidentes específicos, sino más vale un enunciado, un grado de presencia e intensidad que se puede alcanzar en un enunciado, por ejemplo, en una condición en que se establece ese margen de silencio que lo

⁶⁷ Pozuelo Yvancos, José M. "The Pragmatics of Lyric Poetry" en S. López, J. Talens y D. Villanueva, *Critical Practices in Post-Franco Spain*. Minnesota, 1994, pp.90-105.

⁶⁸ Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*. Cornell, Ithaca, 1975.

⁶⁹ Genette, Gérard. *Figures II*. Paris, du Seuil, 1969

aísla de lo que lo rodea. Este “estado de lectura” engendra y a la vez es engendrado por una serie de convenciones y/o expectativas. En relación con esta idea Culler, en *Structuralist Poetics*⁷⁰, distingue cuatro:

1. la totalidad o coherencia que el poema garantiza como totalidad autónoma.

2. la significación y atención que reclama por relación 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 impersonalidad.

También da cuenta de otras convenciones, en especial la reflexividad por la cual la poesía se define como un discurso que habla de sí mismo⁷¹.

Para Genette⁷², en cambio, 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.

La autorreflexividad del discurso lírico, su inmanencia, su manera de hablar de sí mismo, es considerada la norma principal por muchos autores. Así, si Riffaterre⁷³ habla de “significancia” en la medida en que la lectura poética presupone el nivel heurístico de la

⁷⁰ op.cit.

⁷¹ Como ya se consignó anteriormente para Stierle (op. cit.) la poesía como antidiscurso, que abole 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.

⁷² op. cit.

⁷³ Riffaterre, Michel. *Semiotics of Poetry*. 1978

significación mimética para llegar a la lectura hermenéutica o retroactiva de la significancia del texto como un todo, María Corti⁷⁴ considera a la poesía como una afirmación metasemiótica: revela la realidad material de su organización. La operación de significancia es su significado principal.

Y para R. S. Levin⁷⁵ la poesía invita, como actividad perlocutiva, al ejercicio de la imaginación; es, en última instancia, un acto de creación de mundos imaginarios no regidos por las reglas de credibilidad que gobiernan nuestras percepciones de lo que es real. Son reglas que el lector suspende en el acto de leer.

Martínez Bonati⁷⁶ afirma que el contexto de cada poema es la determinación implícita de ser un poema, que bajo la representación de expresiones reales, presenta actos de habla imaginarios. También según Owen⁷⁷ lo que el poeta compone no es un acto de habla, sino una representación de ello: "Un poema nunca habla por sí mismo, sino que se recita a sí mismo".

Sin embargo, si se parte de la premisa de que la poesía es una representación del habla real, y a partir de allí, una expresión imaginaria, se corre el peligro de resucitar las viejas cuestiones de la biografía del autor que llevan a los lectores a ver detrás del "yo" poético a un "Yo" que se deriva de la vida del propio poeta.

La cuestión del hablante poético, del "yo" inmanente, y su situación en la comunicación lírica, es tal vez la cuestión central que rodea la pragmática de este género.

⁷⁴ Corti, María. *Principi della Comunicazione letteraria*. Milán, Bompiani, 1975. citado y comentado en Scarano, Laura. *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina, 2000.

⁷⁵ Levin, Samuel R. "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en J. A. Mayoral (Ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco, 1987. pp. 59-82.

⁷⁶ Martínez Bonati, Félix. "El acto de escribir ficciones", *Dispositivo III*, 7-8, 1978. pp. 137-144.

⁷⁷ Citado por Culler, op. cit. Reencontramos acá la idea que ya consignáramos a propósito de Herrestein Smith y que volveremos a trabajar en Derrida.

Martínez Bonati⁷⁸ considera que se ha enfatizado erróneamente el predominio del “yo” en la poesía lírica, que tiene un fuerte soporte en el Romanticismo alemán. Ha sido interpretado a menudo como subjetividad temática (poesía que habla del hablante) o en términos de afectividad, volición o actitud emotiva. Lo que predomina en la lírica, no importa de lo que se hable en el poema, es la manifestación de estar hablando consigo mismo en soledad. La poesía lírica es expresión en el sentido en que es una revelación del hablante en el acto lingüístico. “Se manifiesta algo que no es dicho pero que significa algo más que lo que es dicho”⁷⁹, lo que lo diferencia de la épica y de la filosofía que son decires, revelación representativa, habla temática.

La poesía lírica no tiene la función de comunicar, sino de construir una experiencia vivida inseparable de su enunciación. En ella la polaridad objeto-sujeto se quiebra desde el momento en que el objeto-yo no puede ser separado de la enunciación. El objeto es el sujeto. El objeto es absorbido por la esfera de experiencia del sujeto, en la que se encuentra a sí mismo metamorfoseado. Así define Hamburger esta situación: “el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto; lo que quiere decir que no queda suspendida la relación sujeto-objeto”⁸⁰. Ello ocurre independientemente del tipo de vivencia, y lo que dice Hamburger tiene validez tanto para el poema de objeto, de ideas o político, como para el poema que expresa sentimientos personales y, en general, para toda lírica⁸¹.

⁷⁸ op. cit.

⁷⁹ p. 142.

⁸⁰ p. 186.

⁸¹ Jorge Monteleone ha hecho un estudio interesante de la relación sujeto objeto en varios poetas argentinos. 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 Saítta (Dir. del volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004, pp. 333-372.

Para volver al cuarto punto destacado por Culler⁸², el que atañe a “distancia e impersonalidad”, es necesario destacar el valor de los shifters. Sus efectos engendran un proceso de generalización, de donde el yo-tú del poema no refiere a un contexto externo real sino a una situación ficticia que encuentra su coherencia en la lectura independientemente del referente externo. Incluso a menudo ocurre que la identificación de yo y tú se da en la misma instancia. No desestima Culler, como sí hacen otros, el elemento prosódico como “factor deformante” del enunciado lírico: “the use of a prosodic and phonetic order to lift us away from empirical contexts and to impose another order which we can call, precisely, the sublime.

We naturalize such poems in a very formal and abstract way by showing how various features contribute to patterns which help to assert the monumentality and impersonality of poetry, but we can also provide a general context in which they become meaningful by saying that their job is to break out of the middle distance of realism and to assert, as Wallace Stevens says, that ‘gaiety of language is our seigneur’ and that the making of fictions is a worthy activity”⁸³.

Por otra parte la poesía lírica a menudo alcanza su “efecto de realidad” dejando la situación de habla completamente trastornada o desquiciada. A partir de allí alcanza los márgenes de ambigüedad, de generalización de la experiencia, y un proceso de identificación del lector (tú) con el “yo lírico”, lo que permite a los lectores proyectar la situación del poema en su propia experiencia, personal o imaginada, soñada o deseada.

⁸² op. cit.

⁸³ p. 187.

Porque, como afirma Stierle⁸⁴, el sujeto de la enunciación es una función del discurso, y como tal es una posición de discurso que el lector puede ocupar. La problematización de la identidad del sujeto de la enunciación causa la emergencia de un sujeto lírico o un rol de sujeto lírico, que no es una entidad identificable fuera del poema mismo. El discurso mismo es una función de la enunciación y viceversa. El poema se vuelve así una búsqueda constante de esta identidad problemática del sujeto. También se indeterminan los contextos espaciales, temporales, y del “espacio de percepción”.

Esto da preeminencia al lector en la comunicación lírica. Según Lázaro Carreter⁸⁵ hay dos significaciones y dos significados:

1. lo que el poeta ha codificado en el material lingüístico, y el significado que ha querido darle.

2. los que provee el lector, que pueden o no coincidir con los del autor. Estos realizan el signatum del signo, y adquieren en poesía un valor enorme, porque corresponden al modo en que el poeta ha codificado la significación y el sentido del modo en que son compartidas con el lector.

María Corti⁸⁶ habla del proceso pretextual como una energía creativa que funciona como input del texto. Es una dinámica creativa que saca a la concepción del texto de su estatismo.

De cualquier modo: la instancia creativa no puede ser identificada por sí misma con el autor real, como la tradición biografista ha conectado con la categoría de poeta. Autor, como sujeto empírico, y poeta, como instancia creativa, deben ser entendidos como dos sujetos de identidades pragmáticas diferentes.

⁸⁴ op. cit.

⁸⁵ Lázaro Carreter, Fernando. *De poéticas y poética*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 15-33.

⁸⁶ op. cit.

El autor literario forma parte de un mundo imaginario, y puede no ser el que imagina y el que es imaginado simultáneamente. El “yo” del texto lírico forma parte de lo imaginario de la ficción literaria; es un ser de papel⁸⁷, un carácter o personaje.

2.5. Tzvetan Todorov: El sujeto de la lectura

Todorov⁷, al hablar del origen de los géneros literarios, no puede dejar de comentar la idea de Blanchot⁸ según la cual un signo de auténtica modernidad en un escritor consistiría en no obedecer más a la diferencia entre los géneros. No quedaría en la actualidad ningún intermediario entre la obra particular y la literatura entera, el género último, porque la evolución de la literatura moderna habría consistido en hacer de cada obra singular una interrogación sobre el estatuto mismo de lo literario. Pero lo que inquieta a Todorov de este pensamiento y que va a hacer ingresar como duda fundante de su reflexión sobre los géneros, es la dimensión temporal que se cruza afectando a la definición. En este caso concreto la preminencia dada por Blanchot al “ahora”. Porque no son los géneros los que han desaparecido, sino los géneros del pasado; y no se trata de que hayan desaparecido, sino que han sido reemplazados por otros. Según Todorov no se habla más de poesía y prosa, testimonio y ficción, sino de novela y relato, lo narrativo y lo discursivo, diálogo y diario.

Por otra parte cualquier obra, para definirse como excepción de la regla genérica o como mezcla de géneros, presupone necesariamente la existencia, aunque sea ideal o histórica, de esos mismos géneros. Todorov afirma también, de acuerdo con un criterio de evolución literaria de raigambre formalista, que la obra novedosa puede llegar a convertirse

⁸⁷ Parafraseando a Barthes.

⁷ *Op. cit.*

⁸ Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1992 (1969).

a su vez en una nueva regla, puede llegar a fundar una nueva modalidad genérica. O, en el mejor de los casos, como afirma en otro artículo, si toca la médula de la Gran Literatura, permanecerá siempre *hors definition*⁹.

Pero si todo género se presenta como transformación, variación, mezcla, de uno o varios géneros antiguos (por inversión, desplazamiento o combinación, pertenencia estructuralista obliga) la pregunta por el origen no nos llevará en este caso otra vez a Platón y a Aristóteles sino que se lanzará hacia atrás y hacia adelante simultáneamente como pregunta por el nacimiento de un género.

Los géneros son clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia¹⁰, percepción que ha codificado las propiedades discursivas inherentes a esa clase de texto en cuestión y que pueden pertenecer a diferentes niveles (semántico, sintáctico, pragmático o verbal).

La existencia de los géneros en tanto actos de habla reconocidos y reconocibles funciona como un disparador de "horizontes de expectativas" para los lectores y de "modelos de escritura" para los autores. Cabría preguntarse en cada caso en qué medida esta estabilización institucional de lo genérico puede operar tanto como motor de producción y recepción creativas, (en la medida en que toda norma no sólo admite sino que trae implícita su propia transgresión) como puede promover el estancamiento del gusto en la estereotipia que impide la lectura de 'lo nuevo' o le niega a lo nuevo el estatuto literario. (De hecho, nada más tipificado que los géneros de la literatura de masas).

⁹ Todorov, Tzvetan. "Tipología de la novela policial". En: *Poétique de la prose*. 1971.

¹⁰ En este trabajo las formulaciones de Todorov se alejan un poco de su base lingüístico-estructural para aproximarse a las de la Estética de la recepción en su vertiente menos fenomenológica, en especial por el papel central asignado al lector en la configuración de los géneros literarios (entendido este lector no como individuo aislado sino como miembro de una comunidad histórica poseedora, dentro de su cultura, de determinados "modos de leer").

Por lo que hace al discurso poético Todorov sabe que el verso no es una marca suficiente de pertenencia para definir a la poesía y se pregunta si es posible descubrir en otros niveles otras características lingüísticas, y resume algunas de las respuestas históricamente dadas a esta pregunta. Distingue tres respuestas principales concernientes al semantismo poético.

La teoría ornamental de la poesía corresponde a la gran corriente de la retórica clásica. Descarta de la poesía toda especificidad del trabajo sobre el sentido: dos expresiones tienen el mismo sentido, pero una lo formula de una manera más bella, más adornada; es ésta la que conviene a la poesía. Los adornos son cuestión de gusto, pero no hacen al sentido, menos al conocimiento o transmisión de algo diferente, más allá o más acá de lo que podría ser dicho sin adorno.

Según la teoría afectiva las palabras en el poema poseen un sentido emotivo, mientras que el discurso no poético posee un contenido conceptual o intelectual. A la poesía le está permitida la alta tarea, pero sólo ésa, de hablar de los sentimientos, ensalzamiento de lo poético que entraña su propia reducción y que correspondió al auge del positivismo lógico y sus variantes.

De acuerdo con la tercera respuesta, de origen claramente romántico (aunque se podría afirmar también que un cierto romanticismo mal entendido o de manual escolar sobrevuela la segunda posibilidad), o teoría simbolista de la poesía, el poema no quiere significar un contenido distinto, pero su trabajo de significación es de una naturaleza diferente a la del discurso no-poético. Las palabras, en poesía, se vuelven símbolos, es decir que: 1. muestran el devenir de su sentido, no su ser; la producción, no el producto acabado (semantismo flotante para Tinianov, errancia de la significación en el espacio paragramático o intertextual para Kristeva y Derrida); 2. son intransitivas, es decir que no

solamente transmiten una significación sino que deben ser percibidas por sí mismas; 3. están motivadas en su aparición; 4. realizan la unión de los contrarios, en especial de lo abstracto y lo concreto, lo ideal y lo material; 5. expresan lo inefable, lo que no puede ser dicho de otro modo. Como consecuencia, el símbolo es intraducible y su sentido plural, inagotable. Para obtener ese plus semántico se recurre a lo que antiguamente la retórica llamaba figuras: repeticiones, oposiciones, etc, pero no explican en qué medida el verso contribuye a producir esos efectos. (¿Pero no depende también al mismo tiempo de un riguroso contrato de lectura que suprime la posibilidad del sinsentido y nos abrumba a veces con el imperativo de hallar alguno, por intrincado que éste sea, al menos para la poesía previa a la explosión de la imagen surrealista?). Anota Todorov que este modo de concebir el funcionamiento del texto poético continúa vigente, lo que sería aún más cierto si lo redujéramos a los dos primeros puntos.

Existen también teorías de origen sintáctico, como las de Jakobson¹¹ o Tinianov¹², que insisten sobre las semejanzas métricas, fónicas y gramaticales como productoras de excesos de sentido.

Lo que se subraya constantemente en todas ellas, y he ahí la raíz romántica, es la idea de la correlación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Pero, se pregunta Todorov, ¿si el texto poético no fuera coherente, armónico, unitario y repetitivo? ¿y si la relación entre las partes fuera otra y no sólo de analogía? El ideal de la unidad orgánica es el del Romanticismo, pero ¿puede calzarse allí todo poema sin violentar al texto?

¹¹ Jakobson, Roman. "Lingüística y poética". En: Sebeok, Th. A. (ed.). *Estilo del lenguaje*. Madrid, 1974.

¹² Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

Todorov analiza entonces el *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis, monumento romántico si los hay, para tratar de determinar las razones por las cuales de ese texto supuestamente narrativo percibe una sensación de fuerte poeticidad, y concluye que ello se debe a la abolición del encadenamiento lógico-temporal de los hechos, su sustitución por el orden de las correspondencias, a la tendencia a la destrucción de toda representación y al fracaso deliberado en la construcción de un universo imaginario que se subraya por la autorreflexividad de las disquisiciones de los personajes principales a propósito de la literatura.

Una vez eliminado el verso, ¿qué queda de la poesía? “¿Existe una poeticidad transcultural y transhistórica o sólo somos capaces de encontrar respuestas locales, circunscritas en el tiempo y en el espacio?”¹³.

Si desde el Romanticismo, o más aún, desde la lectura “romantizada” de la poesía, (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 lingüística¹⁴; si después de Baudelaire se leyó desde el lugar de las *correspondances* y después de Rimbaud vía Breton se leyó al poema como

¹³ Todorov, Tzvetan. “En torno a la poesía”. En: *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Avila, 1991. p. 112.

¹⁴ 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?

incoherencia, flash o shock, ¿cómo se leerá la poesía futura a Todorov, nuestra poesía contemporánea?

Porque se trató, se trata, cada vez de definiciones de lo poético histórica y culturalmente determinadas, este cambio, advierte, hace pensar.

2.6. Julia Kristeva: Cuando el tema es el sujeto

Si, como dice Julia Kristeva¹⁵, “toda teoría del lenguaje es tributaria de una concepción del sujeto que afirma explícitamente, que implica o que se esfuerza en denegar”, y construye un sentido como garante de una trascendencia, el lenguaje poético, por la peculiaridad de las operaciones significantes que lleva a cabo, pone en tela de juicio, cuando no destruye, la identidad del sentido y del sujeto parlante.

Se pueden establecer entonces complicidades entre las concepciones del signo y las del sujeto. Para los filólogos, creyentes en la existencia de un sentido a descifrar subyacente al texto, el lenguaje posee una identidad orgánica, dada por la ley y el sentido, el sentido de la ley y la ley del sentido. Una unidad de ley y de lengua manejada por un *homo locuens* a lo largo de la historia. Para esta lengua un sistema equivale a una estructura y a un sujeto que testimonia su historia, ya sea individual o colectivo. La unidad significante se presenta como un dato inanalizable, como si el signo no tuviera espesor, como si el sujeto fuera opaco y no tuviera espesor.

Pero con Saussure cae esta unidad constitutiva de la lengua, se construye no sólo como sistema sino como sistema de signos. Al abrirse el juego entre significante y significado, en el espacio de esa arbitrariedad se impide la reducción de un texto a un

¹⁵ Kristeva, Julia. “El tema en cuestión: el lenguaje poético”. En: Lévi-Strauss. Seminario: *La identidad*. Madrid, Ed. Petrel, 1981.

sentido, de la lengua a una ley. Pero Saussure, y toda lingüística estructural en términos generales, prescinde del sujeto parlante al dejar en blanco el sujeto de la enunciación, al no poder franquear el salto hacia la frase.

Para Kristeva la lingüística ha mantenido los presupuestos de la filosofía de Husserl en la medida en que todo acto significativo se sustenta en un ego trascendental, en que presupone la presencia inalterable del sentido y un esquema de la comunicación sin fallas. El ego trascendental funciona como conciencia operante constituyente que se construye en la operación predicativa, que coloca al mismo tiempo la tesis, la posición del ser y del ego. Cosa y sujeto son el resultado de esta operación tética en que consiste el juicio predicativo.

En el lenguaje poético, por el contrario, el sentido y la significación no agotan la función poética. La operación predicativa tética con sus correlatos *objeto* y *ego* no es más que un límite, constitutivo pero no englobante. Porque en el lenguaje poético existen elementos heterogéneos respecto del sentido y la significación, elementos que operan a través de la significación para producir los efectos musicales propios de ese lenguaje, pero también un sinsentido que llega a destruir incluso la sintaxis característica de la conciencia tética¹⁶. Ritmos, entonaciones, rimas, glosolalias, en el niño, en el sujeto psicótico, en el poema, encadenándose y separándose de acuerdo con secuencias de repetición-ruptura, construyen la modalidad de la significancia, no la del sentido ni la de la significación. Modalidad sin conciencia operante del ego trascendental, modalidad semiótica: marca, huella, lo grabado, la impronta, receptáculo de la *chorá* anterior a la nominación, al uno, al padre. Modalidad en relación de negación o de exceso respecto del sentido, en dependencia más vale del cuerpo pulsional. Coerción de lo semiótico que tiende a imponerse sobre las

¹⁶ Eso es lo que hace de la literatura algo diferente a un saber, algo que, en tanto lugar donde se destruye y se renueva el código social dando salida a las 'angustias de la época' excede nuestra capacidad de conocimiento pero al mismo tiempo la fuerza a ir más allá de sí misma.

coerciones téticas de lo simbólico, el ritmo, la disposición gráfica de la página conllevan en el lenguaje poético elipsis sintácticas no recuperables que toman indecible el significado del enunciado, que sigue perteneciendo al lenguaje porque perdura la función simbólica en tanto tensión o límite interno de una economía bipolar en el extremo comunicable, en el extremo incommunicable.

Así los procesos semióticos disponen una nueva formalidad, afirman la tesis de un dispositivo significante situando su propio proceso entre el sentido y el sin-sentido, entre la lengua y el ritmo.

¿Pero cuál es el sujeto que responde a esta heterogeneidad? Debe ser, responde Kristeva, un sujeto en proceso¹⁷, un sujeto que puede ser concebido desde la teoría freudiana y su topografía del aparato psíquico que permite la emergencia de la heterogeneidad que bajo el nombre de inconciente desarrolla la función significante.

A través de este sujeto los procesos semióticos introducen lo vago, lo impreciso, como marca de los procesos pulsionales que se debaten entre vida y muerte, entre eros y tánatos. Arcaísmo del cuerpo anterior al del estadio del espejo, cuerpo en dependencia del cuerpo de la madre en que el lenguaje poético ocupa el espacio de deseo del incesto.

Por eso la literatura moviliza los inconcientes (la gran literatura es la que logra ponernos nerviosos, dice Sontag), nos corre de lugar, nos incomoda, al romper el acuerdo social, comprometerse con el mal de esa relación incestuosa que estalla en el lenguaje para desmitificarla, decepcionarla puesta en causa por el sujeto parlante. La proximidad corporal y sensitiva entre el niño y la madre introduce un elemento errátil en la identidad del hablante, introduce el juego en la estructura del sentido, así como el proceso del sujeto y de

¹⁷ También presenta esta tesis en "Instances du discours et altération du sujet", *La révolution du langage poétique*. Paris, Ed. du Seuil, 1974 y en AAVV, *El sujeto en proceso*. Valencia, Pre-textos, 1975.

la historia. Por eso los abismos que acechan al sujeto del lenguaje poético son la psicosis y el fetichismo, la psicosis en tanto desaparición de la legalidad simbólica, pérdida de toda referencia, y el fetichismo como objetivación del significante puro cada vez más vaciado de sentido.

El lenguaje poético, con la dinámica que establece entre el significante y el significado, entre el cuerpo pulsional, heterogéneo, cuya aparición propicia, y el proceso de la significación basado sobre la prohibición, se erige como lugar de riesgo pero también como medio para superar la coacción. Por medio de la independización de los sintagmas con respecto al verbo principal, el espaciamiento de los sintagmas mediante el ritmo y los puntos suspensivos, la aceleración del ritmo verbal que revela en los intersticios el ritmo de una pulsión siempre insatisfecha, la imposición de lo musical, lo rítmico, lo polifónico, la desaparición del sentido en el vacío repleto del sin-sentido, remueve el límite represor de la posición de dominio trascendental del sentido y deja al cuerpo en estado de deseo, modalidad de la significancia pre o trans simbólica, pide al lector que haga estallar su propia conciencia judicativa para hacer lugar a esa pulsión ritmada que se experimenta como goce.

Por eso, desde Hölderlin, **“el lenguaje poético ha abandonado el campo de la belleza y el sentido para transformarse en el laboratorio donde se experimenta la imposibilidad de una identidad significada o significante”¹⁸**.

¹⁸ Las negritas son mías. Destaco esta frase porque marca una de las dificultades fundamentales a la que deben enfrentarse los discursos identitarios de las minorías en el ámbito de la poesía: la imposibilidad de constituir en ese espacio un sujeto unificado, (lo que se ha convertido también en su riqueza, como lo muestran los textos de las poetas estudiadas en el proyecto) y porque la tesis fundamental del proyecto propone que los géneros menores, tal como son trabajados por estas poetas, se vuelven también laboratorios de experimentación de la subjetividad.

3. LA INTERPRETACION, LA LECTURA Y LA ESCRITURA CRITICA

3.1. Estructura y sentido: Jacques Derrida

El “Saussure de los anagramas” despertó el interés de los teóricos en los primeros años de la década de los setenta. En 1971 Starobinski publicó en París *Las palabras bajo las palabras: los anagramas de Ferdinand de Saussure*⁸⁸, seguidos de más textos todavía inéditos de los cuadernos del lingüista. Previamente había presentado una ponencia con sus tesis fundamentales. Ello atrajo la atención de varios grupos, en especial el nucleado en torno a la revista *Tel Quel*, y es uno de los puntos que se destaca habitualmente como responsable del quiebre entre el estructuralismo y el posestructuralismo.

Allí se expone la convicción de Saussure, o al menos su fuerte corazonada, de que la poesía latina estaba estructurada por la dispersión o diseminación codificada a través de los versos de una palabra o nombre propio subyacente (llamado alternativamente “anagrama”, “paragrama” e “hipograma”), de acuerdo con una serie de reglas tan estrictas que el poeta, para seguirlas, debía de algún modo inscribir este proceso mediante el uso de varillas, huellas, u otro modo de escritura o inscripción.

Los puntos más destacables de la teoría de los anagramas de Saussure son:

1. la posibilidad de dividir el significante y el significado en unidades cada vez más pequeñas, que son recombinables y que permiten pensar en la producción de nuevos significantes y significados en términos de productividad.
2. la posibilidad de pensar la poesía como un desarrollo lingüístico con una prevalencia de los elementos fónicos o de las huellas escritas por sobre los elementos de sentido; una

⁸⁸ Starobinski, Jean. (1996) *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Editorial Gedisa. (1971).

poesía codificada de tal forma revela su propio principio de determinación y funcionamiento.

3. demostrar un funcionamiento autónomo de los signos con respecto al significado y al referente, porque se sustituye una lectura referencial por un proceso de elaboración formal.

4. permitir una nueva lectura de la lingüística saussureana, que dará lugar al posestructuralismo, fundamentalmente a partir de *De la gramatología*, de Jacques Derrida⁸⁹.

5. replantear el estatuto epistemológico del conocimiento acerca de la literatura, en la medida en que, en la lectura que de ello hace Paul de Man⁹⁰ “el traspase de la fenomenalidad del lenguaje acarrea el traspase de la cognición y su remplazo por el incontrolable poder de la letra como inscripción”.

Jacques Derrida⁹¹, partiendo de la idea de que cualquier inquietud acerca del lenguaje, no puede ser sino una inquietud del lenguaje y dentro del lenguaje mismo-, una proposición que podría compartir con el estructuralismo, no hará sino ahondarla para apartarse de él. Ve al estructuralismo como una relajación, si no un lapsus, en la atención a la *fuerza*, que es, a su vez, tensión de la fuerza. “La *forma* fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior. Es decir, crear. Por eso la crítica literaria es estructuralista en toda época, por esencia y destino”⁹². Los análisis estructuralistas no son posibles más que tras una cierta derrota de la fuerza y en el movimiento de caída del fervor,

⁸⁹ Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1998.

⁹⁰ De Man, Paul. “Hipograma e Inscripción”. En: *La resistencia a la teoría*. Madrid, Visor, 1990. p. 53.

⁹¹ Derrida, Jacques. “Fuerza y significación” En: (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. (1967)

⁹² p. 11.

se reconoce como reflexión de lo realizado, de lo constituido, de lo *construido*.
Historiadora, estática y crepuscular por situación.

Pero en la estructura no hay solamente la forma y la relación y la configuración. Hay también la solidaridad; y la totalidad, que es siempre concreta. Así, el relieve y el dibujo de las estructuras aparecen mejor cuando se neutraliza el contenido, que es la energía viviente del sentido.

La *preocupación* y la *solicitud* estructuralistas, cuando llegan a ser metódicas, no se dan sino la ilusión de la libertad técnica. En verdad reproducen, en el registro del método, una preocupación, una solicitud del ser, una amenaza histórico-metafísica de los fundamentos por medio de su furor experimental y su esquematismo proliferante⁹³.

Por una parte, la estructura se convierte en el objeto mismo, en la cosa literaria misma. Pero jamás era la estructura, en el doble sentido de la palabra, el *término* exclusivo de la descripción crítica. Era siempre *medio* o relación para leer o para escribir, para juntar significaciones, reconocer temas, ordenar constancias y correspondencias. Ahora bien, *stricto sensu*, la noción de estructura no hace referencia más que al espacio, espacio morfológico o geométrico, orden de formas y de lugares. La estructura se dice en primer término de una obra, orgánica o artificial, como unidad interna de un ensamblaje, de una *construcción*, obra regida por un principio unificador, *arquitectura* edificada y visible en su localidad. En efecto, en la medida en que el sentido metafórico de la noción de estructura no sea reconocido *como tal*, es decir, puesto en cuestión e incluso destruido en su virtualidad figurativa, de forma que se despierte la no-espacialidad o la espacialidad

⁹³ Como se comprueba sin esfuerzo al releer al Barthes de "Una introducción al análisis estructural de los relatos". En: AAVV. L'analyse structurale du récit. Communications, 8. Paris, du Seuil, 1981 (1966).

original designada en él⁹⁴, se corre el riesgo, por una especie de deslizamiento tanto más desapercibido cuanto que es *eficaz*, de confundir el sentido con su modelo geométrico o morfológico, cinemático en el mejor de los casos, porque la metáfora no es inocente jamás. Orienta la búsqueda y fija los resultados.

El estructuralista parece pensar que ante una obra literaria se debe encontrar siempre una línea, por compleja que ésta sea, que dé cuenta de la unidad, de la totalidad de su movimiento y de los puntos por los que pasa. Pero no se trata de oponer, por un mero movimiento de péndulo, de equilibramiento o de dar la vuelta, la duración al espacio, la calidad a la cantidad, la fuerza a la forma, la profundidad del sentido o del valor a la superficie de las figuras. Todo lo contrario. Contra esta simple alternativa, contra la simple elección de uno de los términos o de una de las series, Derrida afirma que hay que buscar nuevos conceptos y nuevos modelos, una *economía* que escape a este sistema de oposiciones metafísicas⁹⁵, una *fuerza de dislocación* que se propague a través de todo el sistema, fisurándolo en todos los sentidos, y *de-limitándolo* de parte a parte. La fuerza de la obra, la fuerza del genio, la fuerza, también, de aquello que resiste a la metáfora geométrica y es el objeto propio de la crítica literaria⁹⁶.

Paso al acto como quietud de la forma deseada: fuera de esta paz, antes y después de ella, el movimiento mismo, en su pura duración en la labor de su organización, no es más

⁹⁴ Deleuze, en "¿En qué se reconoce el estructuralismo?" demuestra que esta forma no es sino un vacío. Dice: "El objeto=x constituye el último lugar de la estructura o su lugar total: no tiene identidad más que para carecer de esta identidad, y no tiene lugar más que para desplazarse en relación a cualquier lugar. Por ello, el objeto =x es para cada orden de estructura el lugar vacío o perforado que permite a este orden articularse con los demás". En: Deleuze, Gilles. "¿En qué se reconoce el estructuralismo?". En: Chatelet, Francois. *Historia de la filosofía*, t. IV, "La filosofía de las Ciencias Sociales". Espasa Calpe, Madrid, 1976.

⁹⁵ Así como Barthes pide buscar siempre "el tercer término excéntrico, impensado".

⁹⁶ "Y además, ¿no se pierde, en nombre de un "movimiento corneliano" esencial, lo que más importa? En nombre de ese esencialismo o de ese estructuralismo teleológico, se reduce, en efecto, a apariencia inesencial todo lo que se escapa al esquema geométrico-mecánico: no sólo las obras que no se dejan constreñir por curvas y espirales, no sólo la fuerza y la cualidad, que son el sentido mismo, sino la *duración*, lo que, en el movimiento, es pura heterogeneidad cualitativa", dice Derrida: p. 34.

que esbozo o desecho. Entonces: preformismo, teleologismo, reducción de la fuerza, del valor y de la duración: esto es lo que conlleva el geometrismo, esto es lo que da lugar a estructura. “¿No quedan ahí, irresueltos, mil problemas metodológicos previos al estudio estructural *individual*, a la monografía de un autor o de una obra?”

Se trata aquí también para Derrida de la metafísica implícita de todo estructuralismo o de todo gesto estructuralista. En particular, una lectura estructural presupone siempre, apela siempre, en su momento apropiado, a esa simultaneidad teológica del libro, y se cree privada de lo esencial cuando no accede a ella. La simultaneidad es el mito, promovido a ideal regulador, de una lectura o de una descripción totales. La búsqueda de lo simultáneo explica esta fascinación por la imagen espacial. En esta exigencia de lo llano y lo horizontal, lo que intolerable para el estructuralismo es ciertamente la riqueza, la implicación del *volumen*, todo lo que en la significación no puede estar expuesto en la simultaneidad de una forma⁹⁷.

Es por ello que Derrida liga cierta visión histórica de la hermenéutica al estructuralismo⁹⁸, porque para el hombre del estructuralismo literario (y quizá del estructuralismo en general), la letra de los libros -movimiento, infinitud, labilidad e inestabilidad del sentido enrollado sobre sí en la corteza, en el volumen- no ha sustituido todavía⁹⁹ la letra de la Ley expuesta, establecida: la prescripción sobre las Tablas, el reducir a la indignidad del accidente o de la escoria todo lo que no es inteligible a la luz del esquema teleológico "preestablecido" y percibido en su simultaneidad. Lo más grave es que

⁹⁷ “¿es un azar que el libro sea en primer lugar volumen? ¿Y que el sentido del sentido (en el sentido general del sentido y no de señalización) sea la implicación infinita, el indefinido remitir de significante a significante?, ¿que su fuerza sea una cierta equivocidad pura e infinita, que no da ninguna tregua, ningún reposo al sentido significado, que lo compromete, en su propia *economía*, a significar de nuevo y a *diferir*?”, se pregunta Derrida, p. 40.

⁹⁸ En esa versión en que la hermenéutica es una asignación de sentido total. Esta misma crítica hará Paul de Man al modo de entender la hermenéutica de Riffaterre, como se verá más adelante.

⁹⁹ (pero ¿acaso puede hacerlo?, se pregunta Derrida, p. 41)

este método "ultra-estructuralista" en algunos aspectos, parece contradecir la más preciosa y la más original intención del estructuralismo. En los dominios biológico y lingüístico donde se ha manifestado primero, aquél consiste sobre todo en preservar la coherencia y la completud de cada totalidad en su nivel propio. Se prohíbe a sí mismo considerar en primer término, dentro de una configuración dada, la dimensión de inacabamiento o de defecto, todo aquello por lo que tal configuración no aparecería sino como la anticipación ciega o la desviación misteriosa de una ortogénesis pensada a partir de un telos o de una norma ideal. Ser estructuralista es fijarse en primer término en la organización del sentido¹⁰⁰, en la autonomía y el equilibrio propio, en la constitución lograda de cada momento, de cada forma, es rehusarse a deportar a rango de accidente aberrante todo lo que un tipo ideal no permite comprender. Sin embargo, incluso lo patológico no es simple ausencia de estructura. Está organizado. No se comprende como deficiencia o descomposición de una bella totalidad ideal. No es una simple derrota del telos.

En este punto no pueden dejar de plantearse algunas preguntas relativas al finalismo, en la medida en que el rechazo del finalismo es una regla de derecho, una norma metódica que el estructuralismo puede aplicar sólo difícilmente. Si hay estructuras, éstas son posibles a partir de esa estructura fundamental por la que la totalidad se abre y se desborda para *tomar sentido* en la anticipación de un telos que hay que entender aquí bajo su forma más indeterminada. Esta abertura es ciertamente lo que libera el tiempo y la

¹⁰⁰ En este sentido la lectura que Derrida hace del estructuralismo difiere del lugar común que afirma que los formalistas y estructuralistas se ocupan de la forma y del significante, por oposición al contenido y al sentido. Por ejemplo, ésta es la versión de Jauss en: "La actual ciencia literaria alemana". Por el contrario, Deleuze afirma: "el sin-sentido no es la ausencia de significación, sino, por el contrario, el exceso de sentido, o lo que provee de sentido el significado y el significante. El sentido aparece aquí (en el estructuralismo) como el efecto de funcionamiento de la estructura, en la animación de sus series componentes". En: Deleuze, Gilles. "¿En qué se reconoce el estructuralismo?". En: Chatelet, Francois. *Historia de la filosofía*, t. IV, "La filosofía de las Ciencias Sociales". Espasa Calpe, Madrid, 1976. p. 592.

génesis (incluso se confunde con ellos), pero es también lo que corre el riesgo de, al darle forma, encerrar al devenir. De hacer callar la fuerza bajo la forma.

Pero para Derrida es sólo la *ausencia pura* -no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia- la que puede *inspirar*, dicho de otra manera, *trabajar*, y después hacer trabajar. Este vacío como situación de la literatura es lo que la crítica literaria debe reconocer como la especificidad de su objeto, *alrededor de la cual* se habla siempre. Su objeto propio, ya que la nada no es objeto, es más bien el modo como esta nada *misma* se determina al perderse. Pues el pensamiento de la cosa como *lo que ésta es* se confunde con la experiencia misma. Si la angustia de la escritura no es, no debe ser un pathos *determinado*, es porque no es esencialmente una modificación o un afecto empírico del escritor, sino la responsabilidad de esta *angustia*, de ese pasaje necesariamente estrecho de la palabra contra el que se lanzan y se obstaculizan entre sí las significaciones posibles, y en ese sentido, despliega una potencia de equivocidad pura: "Hablar me da miedo porque, sin decir nunca bastante, digo también siempre demasiado".

No es solamente saber que el Libro no existe y que para siempre hay *varios* libros en los que (se) rompe, antes incluso de que haya llegado a ser uno, el sentido de un mundo impensado por un sujeto absoluto, sino que el sentido como tal debe esperar a ser dicho o escrito para habitarse él mismo y llegar a ser lo que es al diferir de sí: el sentido.

El sentido no es ni anterior ni posterior al acto¹⁰¹. La anterioridad simple de la Idea o del "designio interior" con respecto a una obra, que simplemente la expresaría, sería, pues, un prejuicio: el de la crítica tradicionalista llamada *idealista*.

¹⁰¹ Pregunta Derrida: ¿No es lo que se llama Dios, que afecta de secundariedad a toda navegación humana, ese pasaje: la reciprocidad diferida entre la lectura y la escritura?. p. 22

Esta potencia reveladora del verdadero lenguaje literario como poesía es, sin duda, el acceso a la palabra libre, aquella que la palabra puede "ser" libera de sus *funciones* señalizadoras¹⁰². El sentido se crea consignándolo, confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, a una superficie que se pretende que sea transmisible hasta el infinito.

Por ello para Derrida lo que amenaza a todo estructuralismo es ocultar el sentido en el acto mismo por el que se lo descubre. Por el contrario, *comprender* la estructura de un devenir, la forma de una fuerza, es perder el sentido ganándolo. La fuerza es lo otro que el lenguaje sin lo que éste no sería lo que es.

En ello se reconoce el estructuralismo como tributario de una fenomenología y por allí de la más pura tradicionalidad de la filosofía occidental. Pero no se puede encontrar en la fenomenología, un concepto que permita pensar la intensidad o la fuerza. Pensar la potencia y no solamente la dirección, la *tensión* y no solamente el *in* de la intencionalidad. Todo valor está constituido en primer lugar por un sujeto teórico. Nada se gana ni se pierde sino en términos de claridad y no-claridad, de evidencia, de presencia y de ausencia para una consciencia, de toma o de pérdida de consciencia. La diafanidad es el valor supremo; y la univocidad. Hay, pues, que intentar liberarse de este lenguaje. No *intentar* liberarse de él, ya que eso es imposible sin olvidar *nuestra* historia. Sino soñar con eso. No *liberarse* de él, lo cual no tendría sentido y nos privaría de la luz del sentido. Sino resistirle desde lo más lejos posible. En todo caso no cabe abandonarse a él con ese abandono que es hoy la mala embriaguez del formalismo estructuralista más sutil.

¹⁰² "Cuando el escrito está *difunto* como signo-señal es cuando nace como lenguaje; dice entonces lo que es, justamente por no remitir más que a sí, signo sin significación, juego puro o funcionamiento, pues deja de ser *utilizado* como información natural, biológica o técnica, como paso de un ente a otro o de un significante a un significado. Ahora bien, paradójicamente, solamente la inscripción -y por más que esté lejos de hacerlo siempre- tiene potencia de poesía, es decir, de evocar la palabra fuera de su sueño de signo". pp. 22-23.

Para Derrida la escritura es el desenlace, como descenso fuera de sí en sí, del sentido: metáfora como metafísica donde el ser tiene que ocultarse si se quiere que aparezca lo otro. Excavación en lo otro hacia lo otro en la que lo mismo busca su filón y el oro verdadero de su fenómeno. Pero él no es nada, no es (él) mismo antes del riesgo de perder(se). Pues el otro fraterno no está *en primer término* en la paz de lo que se llama la intersubjetividad, sino en el trabajo y en el peligro de la inter-rogación; no está en primer término seguro en la paz de la *respuesta*, en la que dos afirmaciones *se casan*, sino que es invocado en medio de la noche por el trabajo de ahondamiento propio de la interrogación.

3.2. Estructura y sentido II: La escuela de Yale

Si Kristeva, Sollers, Barthes, Starobinski y Derrida elaboraron muchas de sus teorizaciones como críticas explícitas o implícitas al formalismo ruso y al estructuralismo francés, con los cuales tienen una deuda importantísima, ya sea forzándolo más allá de sus límites, ya sea leyéndolos con una atención inusitada, ya sea colocándose en otra posición de escucha, Paul de Man¹⁰³ y Geoffrey Hartman, junto con Hillis Miller y Harold Bloom, fueron quienes encabezaron en el campo de la teoría norteamericana una relectura de los autores del *Close Reading*.

En primer lugar consideraron el punto de partida de la Nueva Crítica según el cual se tomaba al texto como una totalidad que había que analizar en sí misma. De acuerdo con ello la obra literaria debía ser estudiada sin tener en cuenta ningún otro contexto, fuera social, histórico o psicológico. En consecuencia, el instrumento de análisis fundamental era la llamada "lectura atenta" (*close reading*), en la cual se debían evitar como mayores peligros las llamadas, "falacia intencional" y "falacia afectiva", es decir, consideraciones acerca de lo que el autor había querido decir y el efecto que la obra literaria podía producir en el lector.

Al llevar cada vez más lejos el intento de despojamiento en la apreciación del texto, la Nueva Crítica se desprendía, en última instancia, incluso de la referencialidad: "El poema es, no *significa*". Se rompían así todas las relaciones que pudieran unir al texto con un contexto: fuera la relación autor-texto o texto-mundo.

Desde esta posición, la única posibilidad que le quedaba al crítico era la interpretación del texto entendida como un desvelamiento de las relaciones entre las distintas partes del mismo que lo llevaban a constituirse como una totalidad orgánica

¹⁰³ La crítica puntual que de Man hace de la teoría de Riffaterre se verá más adelante.

independiente. Lo que se intentaba con este método era encontrar una interpretación "objetiva" que quedara a salvo de los vaivenes del gusto y pudiera establecer un canon que sirviera de punto de referencia fijo en una sociedad cambiante.

La Nueva Crítica se comprometía, por tanto, con una teoría de la interpretación que sería claramente inaceptable para la moderna crítica de influencia derrideana. Una interpretación desde la perspectiva de Richards, Eliot o Leavis es una apreciación única y cerrada del texto, un análisis que debe dar un resultado definitivo y objetivo, que consiste en una comprensión del texto que lo hace formar parte de una apreciación más correcta de la vida y la existencia.

Pero para las nuevas elaboraciones teóricas leer una obra como literatura es necesaria e inevitablemente leerla en relación con otros textos. Partiendo de esta posición, hay quienes afirman que no se puede establecer una jerarquía textual en la cual un texto pueda ser considerado como originario y otro -su comentario- como derivado, ya que uno constituye al otro, y viceversa. Por tanto, queda borrada la línea que separa crítica literaria y creación. En este contexto la crítica misma es literatura y se mueve aceptando la inevitable indecibilidad del texto¹⁰⁴. La tarea del crítico es entendida entonces como un proceso de descentramiento del texto que lo abre a los otros textos que lo constituyen y entre los que juega; se trata de entender todo texto como un constructo intertextual en el que el crítico se mueve para dispersarlo y entender los sistemas y procesos de significación que lo constituyen. Esta tarea es inacabable e inevitablemente aporética.

¹⁰⁴ Postura contra la cual se pronunciará abierta y encarnizadamente George Steiner. Steiner, George. *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1989. Steiner, George. "La cultura y lo humano" (1963). En: *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa, 1994: "Quién querría ser crítico literario si pudiera poner los versos a cantar, o componer, desde su propio ser mortal, una ficción viva, un personaje perdurable? (...) El verdadero crítico es un criado del poeta; hoy actúa como si fuese el amo, o se lo toma como tal." pp. 23-24.

Es de Man quien más insiste en el carácter aporético de cualquier interpretación, al llevar a los textos a una situación contradictoria sin salida derivada de elementos intrínsecos, mientras que Hartman recalca más el aspecto abierto de la interpretación, muchas veces mediante el expediente de dar cuenta de lecturas diversas, que no se excluyen entre sí, de poemas canónicos de la literatura en lengua inglesa, por ejemplo los *Cantos* de W. Blake, en un estilo que reúne de un modo particular la cita extensa del texto literario, de comentarios críticos, y de comentarios o elucubraciones teóricas que avanzan con sutileza y un refinado trabajo sobre el lenguaje.

Para Paul de Man la dificultad para establecer la distinción entre la literatura y lo que puede ser dicho acerca de ella está más que ilustrada cuando uno se pregunta por qué el principal interés teórico de la teoría literaria consiste en la imposibilidad de su definición¹⁰⁵; si por teoría se entiende el enraizamiento de la exégesis literaria y de la evaluación crítica en un sistema de alguna generalidad conceptual. Una investigación tal afecta al menos a dos áreas complementarias: los datos históricos y filológicos, en cuanto condición preparatoria para la comprensión, y los métodos de lectura e interpretación.

Para de Man se puede decir que la teoría literaria aparece cuando la aproximación a los textos literarios deja de basarse en consideraciones no lingüísticas, esto es, históricas y estéticas, o cuando el objeto de debate ya no es el significado o el valor sino las modalidades de producción y de recepción del significado y del valor previas al

¹⁰⁵ Por eso de Man se pregunta "¿qué hay de amenazador en la teoría literaria que provoque resistencias y ataques tan fuertes?". La respuesta es que la teoría "Desbarata ideologías arraigadas revelando la mecánica de su funcionamiento, va contra una poderosa tradición filosófica de la que la estética es una parte destacada, desordena el canon establecido de las obras literarias y desdibuja los límites entre el discurso literario y el no literario", p. 24 de *La resistencia*. Y por implicación, puede también revelar los nexos entre ideologías y filosofía. En este contexto se vuelve mucho más difícil atribuirle a la literatura una función fiable o incluso una función ejemplar, cognitiva y, por extensión, ética.

establecimiento de éstas. A su vez la teoría literaria contemporánea es una versión relativamente autónoma de cuestiones que también aparecen, en un contexto diferente, en la filosofía, al mismo tiempo que tiene lugar la introducción de la terminología lingüística en el metalenguaje sobre la literatura.

Al considerar el lenguaje como un sistema de signos y de significación en lugar de una configuración establecida de significados, se desplazan o suspenden las barreras tradicionales entre los usos literarios y presumiblemente no literarios del lenguaje y se libera al *corpus* del peso secular de la canonización textual. A partir de allí la definición del carácter diferencial de lo literario, algo denominado literariedad, se ha convertido en el objeto de la teoría literaria.

Por ello se podría considerar la teoría estética, incluyendo su formulación más sistemática con Hegel¹⁰⁶, como el despliegue completo del modelo del cual la concepción cratiliana¹⁰⁷ del lenguaje es una versión, esto es considerar la literariedad y la literatura como el lugar donde se puede encontrar este conocimiento negativo sobre la fiabilidad de la enunciación lingüística, entre estética y retórica, que serán los dos conceptos fundamentales alrededor de los cuales se enhebrará el pensamiento teórico de de Man. La literatura implica el vaciado, no la afirmación, de las teorías estéticas. Si la literariedad no es una cualidad estética, tampoco es principalmente mimética y la mimesis se vuelve un tropo entre otros, donde el lenguaje decide imitar una entidad no verbal. En este marco conceptual "... el discurso sobre la literatura se libera de oposiciones ingenuas entre la ficción y la realidad, que son en sí mismas fruto de una concepción del arte acriticamente

¹⁰⁶ Hegel. Estética.

¹⁰⁷ Platón. "Cratilo o del lenguaje".

mimética"¹⁰⁸. La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la "realidad", sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son *como* ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra que no sea su propio lenguaje, lo que abre la tensión hacia la retórica, en la medida en que lo que llamamos ideología es precisamente la confusión de la realidad lingüística con la natural. A partir de allí la lingüística de la literariedad será un arma indispensable contra las aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para explicar su aparición. Por eso para de Man "aquellos que reprochan a la teoría literaria el apartar los ojos de la realidad social e histórica (esto es, ideológica) se han equivocado siempre"¹⁰⁹.

Desde que la enseñanza de la literatura se convirtió en campo universitario independiente (y a menudo se nos recuerda que éste es un cambio bastante reciente, que sólo data de finales del siglo XX) se ha justificado a sí misma como disciplina humanística e histórica, aliada de las ciencias descriptivas de la filología y la retórica pero distinta de ellas.

¹⁰⁸ p. 22-23. La resistencia.

¹⁰⁹ p. 33. La ideología

3.3. La interpretación

Como lo ha señalado Stefan Collini¹¹⁰ fue Dilthey¹¹¹ quien convirtió la centralidad de la interpretación para comprender todas las creaciones del espíritu humano en la base de un programa para la gama completa de las *Geisteswissenschaften* (también llamadas "Ciencias del Espíritu")¹¹². Esta centralidad, sin embargo, no ha dejado de acarrear problemas de teoría y de método a las mismas ciencias del espíritu, las cuales se han visto compelidas, fundamentalmente desde la rama disciplinar de la filosofía, pero también, desde la teoría literaria, o desde ese género intermedio denominado en las últimas décadas del siglo XX "teoría" a secas, a replantearse una y otra vez sus presupuestos teóricos y metodológicos, en lo que a veces no parece sino un intento siempre renovado de justificación crítica. En ese sentido Richard Rorty¹¹³ ha llegado a afirmar que "No debemos seguir pensando en la filosofía como una indagación en el Modo En Que Son Realmente Las Cosas, como un intento de "reflejar" la naturaleza, y, por ende, como la base de todas las demás disciplinas, sino simplemente como una más de las diversas contribuciones a una duradera conversación cultural en la que vocabularios diversos, expresiones preferidas diversas, se nos ofrecen en la medida en que encajan con nuestros propósitos".

¹¹⁰ Collini, Stefan. (1995) "Interpretación terminable e interminable", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge. Cambridge University Press.

¹¹¹ Dilthey, en un artículo famoso titulado "El origen de la hermenéutica", decía: "Llamamos exégesis o interpretación al arte de comprender las manifestaciones escritas de la vida". cit. en Ricoeur, Paul. (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: La Aurora. p. 73.

¹¹² Dice Gadamer hablando de Dilthey: "Fue Dilthey quien afrontó el problema de la historicidad en la época de predominio de la teoría del conocimiento. Ortega y Gasset llegó a calificarlo como el máximo pensador que habla engendrado la segunda mitad del siglo XIX. Dilthey buscó para las Ciencias del Espíritu una fundamentación autónoma, filosófica, mostrando sus propios principios. En un trabajo clásico de 1892 titulado *Ideas para una psicología descriptiva y analítica* rebasa la metodología de las ciencias naturales en el área de la psicología y confiere así a las ciencias del espíritu su propia conciencia metodológica". Gadamer, Hans-Georg. (1992) *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme. p 35.

¹¹³ Rorty, Richard. (1995) "El progreso del pragmatista", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge. Cambridge University Press.

Esta puesta en cuestión de la hermenéutica, una hermenéutica que ha llegado a constituirse, como lo señala Vattimo¹¹⁴, en una nueva *koiné*, entrelaza de manera diversa los debates, siempre matizados a pesar de su aparente disparidad, entre lo que se ha denominado la deconstrucción, y la hermenéutica filosófica, más fenomenológica o existencial, como tal¹¹⁵.

En ese sentido resulta central el pensamiento de Hans-Georg Gadamer¹¹⁶, quien señala que "lo "científico" es aquí justamente "destruir la quimera de una verdad desligada del punto de vista del sujeto cognoscente"¹¹⁷. El conocimiento propio de las ciencias del espíritu implica siempre un autoconocimiento. Gadamer ve con lucidez el puesto ambiguo que ocupa el saber consistente en *logoi*, en discursos, un lugar que se ubicaría entre la sofística y la verdadera filosofía. Ese enfoque se puede aplicar al tema de la verdad en las ciencias del espíritu. Según Gadamer estas son algo específico en el conjunto de las ciencias, porque sus conocimientos presuntos o reales influyen directamente en todas las facetas humanas al traducirse en formación y educación del hombre.

Denostadas muchas veces por no disponer de ningún medio para distinguir lo verdadero de lo falso fuera de su propio instrumental: *logoi*, discursos, sin embargo, para Gadamer en este recurso puede encontrarse el máximo de verdad que el hombre puede alcanzar, en la medida en que lo que constituye su problemática es en realidad su verdadera característica: *logoi*, discursos, "sólo" discursos.

¹¹⁴ Vattimo, Gianni. (1992) *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

¹¹⁵ El desnivel con el estructuralismo había sido señalado ya por Ricoeur cuando puntuaba: "La explicación estructural se aplica: 1) sobre un sistema inconsciente, 2) que está constituido por diferencias y oposiciones, 3) independientemente del observador. La interpretación de un sentido transmitido consiste en: 1) la recuperación consciente, 2) de un fondo simbólico determinado, 3) por un intérprete que se coloca en el mismo campo semántico que aquello que él comprende y así entra en el "círculo hermenéutico"". Ricoeur, Paul. (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: La Aurora. p. 63, definición que no deja de ser una suma de problemas, pero que al mismo tiempo demarca territorios teórico-ideológicos.

¹¹⁶ Gadamer, Hans-Georg. (1992) *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

¹¹⁷ p. 46.

Para Gadamer no siempre se puede considerar la vía de la demostración como el modo correcto de hacer conocer la verdad a otro, ya que siempre se traspasa la frontera de lo objetivable en la que se mueve el enunciado por su forma lógica. Se usan de continuo formas de comunicación para realidades no objetivables, formas que ofrece el lenguaje, incluido el de los poetas.

Sin embargo, si la pretensión de la ciencia es superar lo aleatorio de la experiencia subjetiva mediante un conocimiento objetivo, y el lenguaje del simbolismo equívoco mediante la univocidad del concepto, cabe preguntarse: ¿hay, dentro de la ciencia como tal, un límite de lo objetivable basado en la esencia del juicio y de la verdad enunciativa? Se toca aquí la esencia del problema, que toca a la cuestión del metalenguaje, porque no se trata sólo de que siempre se encubra y se olvide la verdad al tiempo que se la conoce, sino que se choca forzosamente con los límites de la situación hermenéutica cuando se busca la verdad.

Con lo cual arriba Gadamer a la siguiente afirmación: no puede haber un enunciado que sea del todo verdadero, lo que quiere decir que no hay ningún enunciado que se pueda entender únicamente por el contenido que propone, si se quiere comprenderlo en su verdad. Cada enunciado tiene su motivación. Cada enunciado tiene unos supuestos que él no enuncia. Sólo quien medita también sobre estos presupuestos, puede sopesar realmente la verdad de un enunciado. La tesis gadameriana consiste en afirmar que “la última forma lógica de esa motivación de todo enunciado es la *pregunta*. No es el juicio, sino la pregunta la que tiene prioridad en la lógica, como confirman históricamente el diálogo platónico y el origen dialéctico de la lógica griega”¹¹⁸.

¹¹⁸ p. 57.

Ahora bien: no siempre será fácil encontrar *la* pregunta a la que un enunciado da respuesta, y a la vez sucede que toda pregunta es a su vez respuesta, en un movimiento dialéctico que no tiene fin. Toda pregunta tiene a su vez su motivación y tampoco es posible dar plenamente con su sentido. Por eso lo decisivo, el núcleo de la investigación científica, deberá consistir en ver las preguntas. Ver las preguntas se volverá el equivalente de poder abrir lo que domina todo el pensar y conocer como una capa cerrada y opaca de prejuicios asimilados. Lo que constituye al investigador como tal es la capacidad de apertura para ver nuevas preguntas y posibilitar nuevas respuestas. Un enunciado encuentra su horizonte de sentido en la situación interrogativa, de la que procede. Sin embargo el pragmatismo acierta al afirmar que se debe superar la relación formal en que está la pregunta respecto al sentido del enunciado. No es sólo que el enunciado sea siempre respuesta y remita a una pregunta, sino que la pregunta y la respuesta desempeñan en su carácter enunciativo común una función hermenéutica. Ambos son *interpelación*¹¹⁹. Este término no significa aquí simplemente que siempre se infiltra algo del entorno social en el contenido de los enunciados. La observación es correcta, pero no se trata de eso, sino de que sólo hay verdad en el enunciado en la medida que éste es *interpelación*.

Por eso, como queda dicho, la tesis de que todo enunciado tiene su horizonte situacional y su función *interpelativa* es sólo la base para la conclusión ulterior de que la

¹¹⁹ Una concepción similar es la que guía a Jauss en sus propuestas que dieron lugar a la llamada "Teoría de la recepción", aunque en el caso de Jauss lo que la crítica debe hacer es buscar cuáles son las preguntas que la obra suscitó en un momento histórico determinado. Ver art: Jauss, Hans Robert (1978) "La historia de la literatura como desafío de la ciencia literaria", en AAVV *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, pp. 37-114. "La reconstrucción del horizonte de expectativas que han contribuido a la producción y a la recepción de una obra en el pasado, nos permiten también reconstruir las preguntas a las que el texto contestó y entender así cómo el lector de antaño podía ver y comprender la obra. este acercamiento metodológico corrige el empleo inconsciente de las normas de un gusto clásico o modernista, y evita el recurso al espíritu de la época a que apela el círculo hermenéutico (...) y pone así en duda la aparente evidencia del dogma platónico de la metafísica filológica, según el cual la poesía está eternamente presente en el texto literario, y su sentido objetivo e inmutable es siempre accesible al intérprete". pp.83-84.

historicidad de todos los enunciados radica en la finitud fundamental del ser. Que un enunciado es algo más que la simple actualización de un fenómeno presente significa ante todo que pertenece al conjunto de una existencia histórica y es simultáneo con todo lo que pueda estar presente en ella. Si se quieren comprender ciertas ideas que se han transmitido, se movilizan unas reflexiones históricas para aclarar dónde y cómo se formularon esas ideas, cuál es su verdadero motivo y por tanto su sentido. De ahí que, para actualizar una idea como tal, se deba evocar a la vez su horizonte histórico. En ese marco el lenguaje, a su vez, posee su propia historicidad¹²⁰.

El modo de ser de una cosa se revelará entonces "hablando con ella". Lo que Gadamer quiere expresar con esta noción de "verdad" -apertura, desocultación de las cosas- posee, pues, su propia temporalidad e historicidad. Cuando se busca la verdad se comprueba que no se puede decir la verdad sin interpelación, sin respuesta y por tanto sin el elemento común del consenso obtenido. Pero lo más notorio en la esencia del lenguaje y de la conversación es que uno mismo tampoco está ligado a lo que piensa cuando habla con otros sobre algo, que nadie abarca toda la verdad en su pensamiento y que, sin embargo, la verdad entera puede envolver a unos y otros en el pensamiento individual. Una hermenéutica ajustada a la existencia histórica particular tendría la tarea de elaborar las relaciones de sentido entre lenguaje y conversación que se producen por encima de cada uno.

Pero ello, lejos de conducir a una defensa del método filológico, como en Herrestein Smith, lleva a Gadamer a plantear que lo que se desprende como principio de la

¹²⁰ En la teoría de Jauss esto es lo que da lugar al juego entre el horizonte de expectativas y el horizonte de experiencias. Jauss. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1982.

interpretación es la necesidad de entender un texto desde él mismo. Es Heidegger¹²¹ quien describe la forma concreta de la interpretación comprensiva. Toda interpretación correcta debe guardarse de la arbitrariedad de las ocurrencias y de la limitación de los hábitos mentales inadvertidos, y se fijará "en las cosas mismas" (que para el filólogo son textos significativos que tratan a su vez de cosas).

El que intenta comprender un texto está dispuesto a dejar que el texto le diga algo, a poner expresamente a prueba el prejuicio en que está instalado, esto es, a poner a prueba su origen y validez. Por eso "una conciencia formada hermenéuticamente debe estar dispuesta a acoger la alteridad del texto"¹²². Una receptividad tal no supone la "neutralidad" ni la autocensura, sino que implica la apropiación selectiva de las propias opiniones y prejuicios. Es preciso percatarse de las propias prevenciones para que el texto mismo aparezca en su alteridad y haga valer su verdad real contra la propia opinión.

Para que esto ocurra, para oír la "voz" del texto, una comprensión guiada por una intención metodológica no deberá buscar confirmar simplemente sus anticipaciones, sino que intentará tomar conciencia de ellas¹²³.

En este contexto el que intenta comprender está ligado a la cosa transmitida y mantiene o adquiere un nexo con la tradición de la cual habla el texto transmitido. Así, se

¹²¹ Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica. 1980.

¹²² p. 66.

¹²³ A esto se refiere Heidegger cuando reclama "asegurar" el tema científico elaborando pre-posición, anticipación y pre-comprensión, desde las cosas mismas. Según él, sólo es comprensible lo que constituye realmente una unidad de sentido acabada. Cuando leemos un texto hacemos este presupuesto de compleción. No se presupone sólo una unidad de sentido immanente que orienta al lector, sino que la comprensión de éste es guiada constantemente por expectativas transcendentales que derivan de la relación con la verdad del contenido. El prejuicio de la compleción, pues, únicamente que un texto debe expresar su opinión plenamente, sino también que lo que dice es la verdad completa. op. cit.

da una polaridad entre familiaridad y extrañeza, en la que se basa la tarea de la hermenéutica¹²⁴.

3.4. Semiosis ilimitada: discusión ilimitada

El concepto de escritura que desarrolla Jacques Derrida¹²⁵ pone en primer plano los elementos de la mediación comunicativa. En el habla hay mediación, pero los significantes desaparecen tan pronto como son emitidos, y el hablante, presente en el acto, puede explicar cualquier ambigüedad para asegurarse de hacer llegar su mensaje. La escritura, en cambio, presenta al lenguaje como una serie de marcas físicas que operan en ausencia del hablante.

La filosofía se ve a sí misma como trascendiendo los equívocos y vacíos de la escritura, a la que considera un mero sustituto del habla. La escritura sería una representación del habla, y el habla es vista como en una relación natural y directa con el significado. Este "fonocentrismo" está ligado a un "logocentrismo" que considera que hay algo del orden del significado (pensamiento, verdad, razón, lógica) concebido como existente por sí mismo y con independencia del lenguaje.

Los actos de significación dependen de diferencias. La secuencia fonética "cala" es un significante porque se contrasta con "pala", "mala", "sala", "rala", etc. El sonido que está presente cuando alguien dice "cala" se encuentra poblado por las huellas de las formas que no se expresan, y puede operar como significante sólo en tanto que consiste en esas

¹²⁴ El hermeneuta deberá aprender a conocer en el objeto lo otro de lo que es propio, y con ello, "lo uno y lo otro", la unidad de lo uno y lo otro, una relación en la que consiste tanto la realidad de la historia como la realidad de la comprensión histórica. Una hermenéutica correcta tendrá que mostrar en la comprensión misma esta auténtica realidad de la historia. "Yo llamo a lo aquí postulado "historia efectual". Comprender es un fenómeno referido a la historia efectual, y se podría demostrar que es la lingüisticidad propia de toda comprensión lo que le allana el camino a la labor hermenéutica". p. 70.

¹²⁵ En: Derrida, Jacques. *De la gramatología*, Buenos Aires, siglo XXI, 1998 (1967). y en: Firma, acontecimiento, contexto", en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1994.

huellas. Lo que se supone presente es siempre complejo y diferencial, marcado por una diferencia, no producto de diferencias. La lengua y el habla son una producción sistemática de diferencias, la producción de un sistema de diferencias, una *différance* (diferencia y diferencia).

Différance aquí alude a la alternancia insoluble y no sintetizable entre las perspectivas de la estructura y del hecho. El verbo *différer* significa diferir en sus dos acepciones: aplazar y ser distinto de. *Différance* se pronuncia igual que *différence*, pero la terminación *ance*, que se usa para crear nombres verbales, la convierte en una forma nueva que significa “diferencia-diferenciador-aplazamiento”. *Différance* designa tanto una diferencia pasiva que ya se da en tanto condición de la significación, como un acto diferenciador.

El significado se deriva del juego potencialmente interminable de los significantes. El significante no nos presenta directamente un significado, a la manera en que un espejo entrega una imagen, lo que pone en tela de juicio el concepto del Saussure del *Curso*¹²⁶... según el cual el signo es una realidad de dos caras en que se unen indisolublemente significante y significado. No existe en el lenguaje un armonioso conjunto de correspondencias entre el nivel de los significantes y el de los significados¹²⁷. Tampoco existe una distinción fija entre significantes y significados, en la medida en que cuando se quiere conocer el significado de una palabra y se recurre al diccionario, con lo que uno se encuentra es con significantes, que remiten a su vez a nuevos significantes, en un proceso infinito en que “el significado” como tal no se alcanza nunca. Este proceso es también circular: los significantes se transforman en significados y viceversa.

¹²⁶ Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. 1916. Buenos Aires: Planeta-Agostini.

¹²⁷ José Sazbón ha estudiado los presupuestos y las implicancias epistemológicas de la concepción de Saussure en: Sazbón, José. *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

El estructuralismo separaba al signo del referente, el poestructuralismo separa al significante del significado. Es decir, que el significado no está "presente" en el signo, se halla en cierta forma "ausente", diseminado en toda una cadena de significantes, y se da en la fluctuación constante y simultánea entre presencia y ausencia. Por eso mismo nunca es idéntico a sí mismo, es algo que está por llegar, y que se modifica también por la iterabilidad (posibilidad de repetición) intrínseca al signo, que lo hace aparecer en contextos siempre renovados.

Es visible a esta altura de la exposición que la contienda entre estructuralistas, posestructuralistas y defensores de la hermenéutica o de cierta lectura hermenéutica se ha vuelto una contienda sobre los límites de la interpretación. La pregunta fundante de la polémica es: ¿se puede decir cualquier cosa sobre un texto? Si no es así, ¿cuáles son los límites de lo que puede ser dicho?.

Para Umberto Eco¹²⁸ la noción de semiosis ilimitada no conduce a la conclusión de que la interpretación carece de criterios. Así, por ejemplo, aunque el autor no pueda ser considerado portador de la verdad acerca de su propio texto, las palabras aportadas por él constituyen un embarazoso puñado de pruebas materiales que el lector no puede dejar pasar por alto.

Interpretar un texto significa explicar por qué esas palabras pueden hacer diversas cosas (y no otras) mediante el modo en que son interpretadas, y existen allí varios factores: la intención del autor, la intención del intérprete, pero sobre todo, la *intención del texto*.

¹²⁸ Eco, Umberto. "Interpretación y sobreinterpretación". En Eco, U. (comp). *Interpretación y sobreinterpretación*. Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1995. Su postura está más desarrollada en: Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1997.

De todos modos subyace a la idea de hermenéutica la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. En el mito de Hermes encontramos la negación de los principios de identidad, de no contradicción y del tercio excluido, pero si los libros dicen la verdad, incluso cuando se contradicen, es que cada palabra tiene que ser una alusión, una alegoría. Dicen otra cosa que la que parecen estar diciendo. De este modo la verdad se identifica con lo que no se dice o se dice oscuramente y tiene que entenderse más allá o por debajo de la superficie de un texto.

Pero esto tiene como consecuencia que en cuanto el mecanismo de analogía se pone en marcha, no hay garantía de que se detenga. En un universo dominado por la lógica de la semejanza (y la simpatía cósmica), el intérprete tiene el derecho y el deber de sospechar que lo considerado como significado de un signo es en realidad un signo de un significado adicional. Si dos cosas son semejantes, una puede convertirse en signo de la otra y viceversa, porque desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás. Pero la diferencia entre la interpretación sana y la interpretación paranoica radica en reconocer que esta relación es mínima y no, al revés, deducir de este mínimo la máximo posible.

Según Eco hay que evitar leer de acuerdo con la lógica del paranoico, que ve bajo cualquier figura un secreto o una conspiración. Para leer el mundo y los textos sospechosamente, es necesario haber elaborado algún tipo de método obsesivo. El signo es indicio de otra cosa sólo cuando cumple tres condiciones: que no pueda explicarse de forma más económica; que apunte a una única causa (o a una clase limitada de causas posibles) y no a un número indeterminado de causas diversas; y que encaje con los demás indicios.

La semiosis hermética va demasiado lejos precisamente en las prácticas de la interpretación sospechosa. El pensamiento hermético utilizaba un principio de *falsa*

transitividad, mediante el cual se da por supuesto que si A mantiene una relación *x* con B y B mantiene una relación *y* con C, A tiene que mantener una relación *y* con C.

Por ello según Eco se hace deseable aceptar una especie de principio popperiano según el cual si no hay reglas que permitan averiguar qué interpretaciones son las "mejores", existe al menos una regla para averiguar cuáles son las "malas".

En cuanto un texto se convierte en "sagrado" para cierta cultura, se vuelve objeto del proceso de lectura sospechosa y por lo tanto de lo que es sin duda un exceso de interpretación. Pero en los más hábiles representantes de esta escuela el juego hermenéutico no excluye las reglas interpretativas.

Lo único que desea afirmar es que un lector sensible tiene derecho a descubrir lo que él descubre en el texto, porque esas asociaciones están evocadas, en potencia al menos, por el texto y porque el poeta podría (quizá inconscientemente) haber creado algunos "armónicos" del tema principal. Si no es el autor, se podría decir que es el lenguaje el que ha creado este efecto de eco.

En teoría, siempre se puede inventar un sistema que haga plausibles unos indicios de otro modo inconexos. Pero en el caso de los textos existe al menos una prueba que depende del aislamiento de la isotopía semántica relevante (Greimas¹²⁹ define "isotopía" como "el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme"). Una isotopía semántica es una conjetura acerca del tema de un discurso dado: una vez se ha intentado esta conjetura, el reconocimiento de una posible isotopía semántica constante es la prueba textual "de lo que trata" un discurso determinado.

Decidir de qué se está hablando es una especie de apuesta interpretativa. Las apuestas por la isotopía son sin duda un buen criterio interpretativo, pero sólo mientras las

¹²⁹ Greimas, A.J. *En torno al sentido*. Madrid, Fragua, 1973. p. 222.

isotopías no sean demasiado genéricas. Este es un principio que también es válido para las metáforas.

De todos modos cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación subyacente original, o lo que los destinatarios descubren en él en virtud de sus propios sistemas de expectativas. Hay que decidir "verla". Así, sólo es posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector. La iniciativa del lector consiste básicamente en hacer una conjetura sobre la intención del texto.

Un texto es un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo. Así, más que un parámetro para usar con el fin de validar la interpretación, el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado, con lo que no hace sino volver a definir un aún válido "círculo hermenéutico".¹³⁰

¿Cómo demostrar una conjetura acerca de la *intentio operis*? La única forma es cotejarla con el texto como un todo coherente. Cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada -y debe rechazarse si se ve refutada- por otro fragmento de ese mismo texto. En ese sentido la coherencia textual

¹³⁰ Todos los hermeneutas y sus críticos se han empeñado en definir y delimitar los alcances del llamado círculo hermenéutico. Paul de Man define al círculo hermenéutico, en su crítica al estructuralismo de Riffaterre y sus limitaciones, de este modo: "la actualización de la significación es lo que permite que se lea el texto y la posibilidad de que éste se lea certifica la necesidad de la actualización" p.59 de *La resistencia a la teoría*. Gadamer, por su parte, al constatar la imposibilidad de eludir o superar este círculo, lo convierte en el eje de su teoría acerca del método en las Ciencias del espíritu, piedra de toque, por medio de la transmisión de la tradición, entre la lectura filológica y la lectura actual de un texto. Deleuze denuncia la existencia de este círculo en el núcleo mismo del estructuralismo, que se jactó de poder superarlo, cuando afirma que "La estructura (...) no tiene nada que ver con una esencia, pues se trata de una combinatoria que incide sobre elementos formales que no tienen por sí mismos ni forma, ni significación, ni representación, ni contenido, ni realidad empírica dada, ni modelo funcional hipotético, ni inteligibilidad tras las apariencias; nadie mejor que Louis Althusser ha señalado el estatuto de la estructura como idéntico a la "teoría" misma, y lo simbólico debe ser entendido como la producción del objeto teórico original y específico". p. 571. En Deleuze, Gilles. "¿En qué se reconoce el estructuralismo?". En: Chatelet, Francois. *Historia de la filosofía*, t. IV, "La filosofía de las Ciencias Sociales". Espasa Calpe, Madrid, 1976.

interna controla los de otro modo incontrolables impulsos del lector. "Mi idea de interpretación textual como una estrategia encaminada a producir un lector modelo concebido como el correlato ideal de un autor modelo (que aparece sólo como una estrategia textual) convierte en radicalmente inútil la noción de la intención de un autor empírico"¹³¹. En ese marco el texto *en tanto* texto sigue representando una confortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos.

Richard Rorty¹³², quien se autodefine como pragmatista, se ubicará exactamente en el otro extremo del espectro de posibilidades en cuanto al modo de concebir el concepto de interpretación. Para él se tratará más vale del "uso" de los textos. Considera, no sin humor, que hay libros que a veces es difícil distinguir entre los libros que pueden encontrarse en la sección "Ocultismo" de las librerías y los que pueden encontrarse en la sección "Filosofía", y hará una sátira del estructuralismo, de la idea misma de estructuras que son a los textos o culturas lo que los esqueletos a los cuerpos, los programas a los ordenadores, las llaves a las cerraduras.

"Mi equivalente de la historia secreta de los templarios -la plantilla que impongo sobre cualquier libro con el que tropiezo- es una narración autobiográfica del progreso del pragmatista"¹³³; así se empiezan a ver las peripecias anteriores no como etapas del ascenso hacia la Iluminación, sino sencillamente como los resultados contingentes de encuentros con diversos libros que han caído en las propias manos.

Hay tantas descripciones como usos a los que el pragmatista puede dedicarse, por voluntad propia o ajena. Ésta es la etapa en que todas las descripciones (incluida su

¹³¹ p. 70. Para un desarrollo más extenso de estos conceptos, cfr. Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1987.

¹³² Rorty, Richard. (1995). "El progreso del pragmatista", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge. Cambridge University Press.

¹³³ p. 99.

autodescripción en tanto pragmatista) se evalúan de acuerdo con su eficacia como instrumentos para propósitos, más que por su fidelidad al objeto descrito. En su opinión, todo lo que uno hace con cualquier cosa es usarla, e interpretar algo, conocerlo, penetrar en su esencia, etcétera, son sólo diversos modos de describir algún proceso de ponerlo en funcionamiento, porque, para Rorty, no existe algo así como una propiedad intrínseca y no relacional.

En primer lugar la frontera entre un texto y otro no es tan clara. Además la coherencia textual *interna* no es para él más que una metáfora, porque la coherencia del texto no es algo que éste tenga antes de ser descrita, al igual que los puntos carecían de coherencia antes de conectarlos: su coherencia no es más que el hecho de que alguien ha encontrado algo interesante que decir sobre un grupo de marcas o ruidos, algún modo de describir esas marcas y ruidos que los relaciona con algunas de las otras cosas de las que nos interesa hablar. Pero no existe un punto en que podamos trazar una línea entre aquello de lo que se habla y lo que se dice sobre ello, excepto por referencia a algún propósito particular, alguna *intentio* que se pueda en ese momento albergar. En este sentido la enciclopedia puede ser *modificada* por cosas exteriores a ella, pero sólo puede ser cotejada comparando fragmentos de ella con otros fragmentos. No se puede *cotejar* una frase con un objeto, aunque un objeto puede *provocar* que se deje de afirmar una frase¹³⁴.

¹³⁴ Con Dewey y Davidson, ya se deja de pensar en el conocimiento como representación precisa, cuando se dejan de alinear los signos según relaciones correctas con los no signos. Porque entonces también se deja de pensar que es posible separar el objeto de lo que se dice sobre él, el significado del signo, o el lenguaje del metalenguaje.

También de Man opone el "lenguaje" al "mundo fenomenal": así en *Visión y ceguera*¹³⁵, opone los textos "científicos" a los textos "críticos", en lo que algunos han visto la posibilidad de entrever la existencia de algo así como un "método desconstruccionista"¹³⁶, una idea que Rorty deplora, ya que su posición es concluyente y extrema: "Para nosotros los pragmatistas, la noción de que hay algo de lo que un texto determinado trata *realmente*, algo que la rigurosa aplicación de un método revelará, es tan mala como la idea aristotélica de que una sustancia *es* real e intrínsecamente, en oposición a aquello que sólo es aparente, accidental o relacionalmente. El pensamiento según el cual un comentador ha descubierto lo que un texto realmente hace -que *realmente* desmitifica un constructo ideológico, o *realmente* desconstruye las oposiciones jerárquicas de la metafísica occidental, por ejemplo, en lugar de ser susceptible sólo de *usarse* para esos propósitos- es, para nosotros los pragmatistas, sencillamente ocultismo"¹³⁷.

Se opone así vivamente a la idea de que el texto puede decir algo acerca de lo que *él* quiere, más que proporcionar simplemente los estímulos que le permiten de modo relativamente fácil o difícil convencer al lector de lo que estaba en un principio inclinado a decir acerca de él. Por ello no hace falta buscar más precisión o generalidad de la que se necesita para el propósito concreto del momento¹³⁸.

¹³⁵ de Man, Paul. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991.

¹³⁶ Derrida, según la lectura de Rorty, nunca toma la filosofía tan en serio como hace De Man, ni desea dividir el lenguaje, como hizo De Man, entre el tipo llamado "literario" y algún otro tipo. En particular, Derrida nunca toma la distinción metafísica entre lo que Eco llama "el universo de la semiosis" y algún otro universo. cfr. AAVV. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid. ArcoLibros. 1990.

¹³⁷ p. 111.

¹³⁸ "Considero la idea según la cual puede aprenderse acerca de "cómo funciona el texto" usando la semiótica para analizar su modo de operación similar a la de explicar las subrutinas en BASIC de algún programa de tratamiento de textos: puede hacerse si se quiere, pero no está claro por qué, para la mayoría de fines que motivan a los críticos literarios, habría que preocuparse de hacerlo". p. 112.

Parte entonces de una profunda desconfianza de la idea estructuralista de que saber más acerca de los "mecanismos textuales" es esencial para la crítica literaria y de la idea postestructuralista de que es esencial detectar la presencia, o la subversión, de las jerarquías metafísicas¹³⁹.

Cada lectura se sobreimprime como una estructura suplementaria, simplemente ofrece un contexto más en el que situar el texto, pero no puede ir más allá porque "ninguna porción de conocimiento nos dice nada sobre la naturaleza de los textos o la naturaleza de la lectura. Porque ninguno de los dos tiene una naturaleza"¹⁴⁰.

Toda la actividad de la lectura y de la crítica termina por volverse gratuita en la medida en que "leer los textos es una cuestión de leerlos a la luz de otros textos, personas, obsesiones, retazos de información o lo que sea, y luego ver lo que pasa. Lo que pasa puede ser algo demasiado extraño e idiosincrático como para preocuparse por ello"¹⁴¹. Pero lo que resulta estimulante y convincente (las dos categorías fundamentales de la retórica entendida en su sentido clásico) es una función de las necesidades y los fines de quienes se encuentran estimulados y convencidos. De modo que para Rorty, cada vez más cerca de De Man, lo más sencillo sería simplemente desechar la distinción entre usar e interpretar, y sólo distinguir entre usos de diferentes personas para fines diferentes. Ahora bien, limitarse a usar los textos-limitarse a tratarlos sólo como medios y no también como fines en sí mismos- es actuar de modo inmoral, de modo que debe Rorty incluir una distinción: aquella entre saber de entrada lo que se quiere obtener de una persona, una cosa o un texto y esperar que la persona, la cosa o el texto le ayude a uno a querer algo diferente, distinción

¹³⁹ Así, Rorty considera ciertas lecturas críticas como inspiradas. En este sentido concede que haber leído a Eco o haber leído a Derrida, permite con frecuencia decir sobre un texto algo interesante que de otro modo no se habría podido decir, pero que de ningún modo eso acerca al lector a lo que *realmente* ocurre en el texto más que haber leído a Marx, Freud, Matthew Arnold o F.R. Leavis.

¹⁴⁰ p. 101.

¹⁴¹ p. 114.

que ayuda a subrayar la diferencia entre lecturas metódicas y lecturas inspiradas de textos. Las lecturas metódicas son las producidas de modo típico por quienes carecen de lo que Kermode¹⁴², siguiendo a Valéry, llama, "un apetito por la poesía", mientras que la crítica no metódica del tipo que uno desea de vez en cuando llamar "inspirada" es el resultado de un encuentro con un autor, un personaje, una trama, una estrofa, un verso o un torso arcaico que ha tenido importancia para la concepción del crítico sobre quién es, para qué sirve, qué quiere hacer consigo mismo: un encuentro que ha reordenado sus prioridades y propósitos. Una crítica tal usa al autor o el texto no como un espécimen que reitera un tipo, sino como una ocasión para cambiar una taxonomía previamente aceptada, o para dar un nuevo giro a una historia ya contada.

Esta concepción hace posible una crítica a la "crítica humanista tradicional" en la medida en que una gran parte de la crítica humanista ha sido esencialista: ha creído que había cosas profundas y permanentes en el interior de la naturaleza humana que la literatura desenterraba y exhibía ante nosotros, y a la teoría literaria en la medida en que lo que la "teoría" no ha hecho es proporcionar un método de lectura, o lo que Hillis Miller llama "una ética de la lectura", aunque, como buen pragmata, cree que esto no es posible¹⁴³.

Lo que le interesa a Jonathan Culler¹⁴⁴, cuya intervención en el debate manifiesta una postura más moderada, es explicar cómo puede un texto desafiar el marco conceptual con el cual se intenta interpretarlo, en la medida en que la interpretación no necesita defensa, es algo que se da de hecho, pero que sólo se vuelve interesante cuando es extrema.

¹⁴² Kermode, Frank. *An Appetite for Poetry*. Cambridge, Massachusetts, 1989.

¹⁴³ Porque "Traicionamos lo que Heidegger y Derrida han intentado decirnos cuando lo intentamos. Empezamos a sucumbir al viejo impulso ocultista de descifrar códigos, distinguir entre realidad y apariencia, hacer una odiosa distinción entre comprenderlo bien y hacerlo útil". p. 118.

¹⁴⁴ Culler, Jonathan. (1995) "En defensa de la sobreinterpretación", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge. Cambridge University Press.

La interpretación moderada, articuladora de un consenso, por más que pueda ser valiosa en algunas circunstancias, no tiene mucho interés.

Para Culler no hay que considerar la producción de interpretaciones de obras literarias como meta suprema, y mucho menos única meta, de los estudios literarios. No se trata de afirmar que la sobreinterpretación es más interesante y más valiosa intelectualmente que la interpretación "sana y moderada, porque la idea de "sobreinterpretación" no sólo incurre en una petición de principio sobre la cuestión de cuál es preferible, sino que tampoco logra capturar los problemas que interesan.

En este sentido lo que Eco¹⁴⁵ llama *sobreinterpretación* podría no ser en realidad más que la práctica de hacer aquellas preguntas que no son necesarias para la comunicación normal, pero que permiten reflexionar sobre su funcionamiento. Hay que pensar esta polémica entre *interpretación* y *sobreinterpretación*, en el marco de otra: aquella entre *comprensión* y *superación*. La *comprensión* se concibe (Eco) en términos de algo parecido a su lector modelo¹⁴⁶. La *comprensión* es hacer preguntas y encontrar las respuestas sobre las que el texto insiste. La *superación*, en cambio, consiste en hacer preguntas que el texto no plantea a su lector modelo, y, en la visión de Culler¹⁴⁷, puede ser productivo plantear preguntas que el texto *no* fomenta hacer sobre sí mismo, para preguntarse precisamente acerca de los mecanismos generales de la narrativa, la figuración, la ideología, etc., porque para él la tentativa de comprender cómo funciona la literatura constituye una búsqueda intelectual válida y la idea del estudio literario como disciplina es precisamente el intento

¹⁴⁵ Eco, Umberto. (1995) "Interpretación e historia", en Autores varios. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge. Cambridge University Press.

¹⁴⁶ Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1987.

¹⁴⁷ Culler ya había dejado en claro algunas de sus posturas con respecto a este tema en: Culler, Jhonatan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1984.

de desarrollar una comprensión sistemática de los mecanismos semióticos de la literatura, las diversas estrategias de su forma.

Cualesquiera que sean los problemas que puedan plantearse en torno a la idea del "conocimiento" de literatura, está claro que, en la práctica, en el estudio de la literatura, los lectores no sólo desarrollan interpretaciones (usos) de obras particulares, sino que también adquieren una comprensión general sobre el modo en que opera la literatura, sobre su gama de posibilidades y estructuras características. Estas oposiciones jerárquicas estructuran los conceptos de identidad y el tejido de la vida social y política, y creer que se puede dejarlas atrás es arriesgarse al abandono complaciente de la empresa de la crítica, incluyendo la crítica de la ideología.

Por eso para Culler es importante pensar un método que obligue no sólo a cuestionarse acerca de aquellos elementos que parecen resistirse a la totalización del sentido, sino también con aquellos sobre los que, en principio, no parece haber nada que decir. Un método tal tiene mayores posibilidades de dar lugar a descubrimientos que otro que sólo intenta responder a las preguntas que un texto hace a su lector modelo. Por eso "sería realmente triste que el miedo a la "sobreinterpretación" nos llevara a evitar o reprimir el estado de asombro por el juego de textos e interpretación"¹⁴⁸.

Eduardo Grüner¹⁴⁹ también sale en defensa de la interpretación, oponiéndose en primer lugar a un artículo de Susan Sontag¹⁵⁰ que marcó una época por su carácter revulsivo y polémico: "Contra la interpretación". Allí Sontag proponía liquidar, por

¹⁴⁸ p. 134.

¹⁴⁹ Grüner, Eduardo. (2002) "Política(s) de la interpretación. Imaginación histórica y narrativa trágica (Marx, Nietzsche, Freud)", en *La imaginación histórica en el siglo XIX*. UNR, Editora.

¹⁵⁰ Sontag, Susan. "Contra la interpretación". En: Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

reductora e incluso por "reaccionaria", toda estrategia interpretativa, a favor de una descripción gozosamente formal y *amorosa* de la obra, para terminar con la exhortación - sin duda reminiscente de la Tesis XI sobre Feuerbach- de que si hasta ahora lo que teníamos era una *hermenéutica* del arte, lo que necesitamos actualmente es un *erotismo* del arte.

Sin embargo las "interpretaciones" contra las cuales Sontag se pronuncia, cuando han sido eficaces, no se han limitado a trasponer a un código inteligible un texto rico en incertidumbres, sino que se han *incorporado* a la obra, a la *historia* de su contexto de recepción y a todo el conjunto de representaciones simbólicas o imaginarias que constituyen la historia de la cultura, en un diálogo entre obra e interpretación del que resulta que la interpretación acaba por incorporarse a la obra como sentido, en la medida en que "los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o mejor: su estética es inseparable de su *ética* y de su *política*, en el sentido preciso de un *Ethos* cultural que se inscribe (concientemente o no) en la obra, y del cual *forman parte* las interpretaciones de la obra, y de una *politicidad* por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad". Por eso puede hablarse de la existencia de "políticas hermenéuticas".

En ese contexto la interpretación no es un mero intento de "domesticación" de los textos, sino toda una estrategia de producción de nuevas simbolicidades, de creación de nuevos imaginarios que construyen *sentidos* determinados para las prácticas sociales, es decir que, en este registro, la interpretación es un genuino *campo de batalla*.

Una concepción tal del trabajo de interpretación implica que la interpretación debe servir como guía para acción transformadora, y al mismo tiempo que la acción transformadora es la *condición misma* de la interpretación. Toda la riqueza de la noción de

praxis está contenida en esta idea de que la interpretación puede ser una herramienta de *crítica*, de "puesta en crisis" de las estructuras históricas, materiales y simbólicas de una sociedad, en polémica con otras interpretaciones que buscan consolidarlas en su inercia.

Una práctica semejante es *política* en el sentido más amplio porque afecta la imagen entera de la *polis*, entendida como el espacio simbólico en el que se juega el conflicto entre los diferentes sistemas de representación que una sociedad construye sobre sí misma. Hay una lucha por el sentido, que busca violentar los imaginarios colectivos para redefinir el proceso de producción simbólica mediante el cual una sociedad y una época se explican a sí mismas el funcionamiento del Poder. Así tomada, como construcción de consenso para privilegiar una estrategia de interpretación de las "narrativas" de una sociedad, la noción de hegemonía se constituye en paradigma teórico para analizar históricamente las formas culturales de la dominación en general.

Esto tiene amplias consecuencias a nivel de las subjetividades, porque el conflicto de las interpretaciones pone en escena también, entonces, una lógica de la producción de subjetividades que no están ni definidas a priori ni confirmadas a posteriori. Aquéllas "identidades" no son tales, en tanto no existen nunca sujetos sociales plenamente constituidos y "completos", sino justamente un proceso de retotalización permanente que se define en los avatares de la lucha por las hegemonías hermenéuticas. Está claro que esas identidades -producidas por el conjunto de "representaciones" de sí mismos con el que los sujetos *interpretan* su práctica social- cristalizan, a veces por largos períodos, en lo que suele llamarse "imaginarios", o -en términos más políticos- ideologías.

Ninguna estrategia de interpretación, pues, por más "inconciente" que sea, puede alegar *ingenuidad*: una cosa es reconocer que los efectos de la interpretación son en buena medida incontrolables, otra muy diferente pretender que una estrategia de interpretación

histórica no es responsable de sus efectos¹⁵¹. Hay, por lo tanto, una *culpabilidad original* de la interpretación.

Lo que hacen por ejemplo Marx, Nietzsche y Freud¹⁵² es "*intervenir* sobre una construcción simbólica no para mostrar su transparencia originaria, sino al revés, para *producirla como opacidad*, no para descifrarla, sino al revés, para otorgarle su carácter de *cifra*, su "artificialidad", es decir para desnaturalizarla en su función de "sentido común", y para desnaturalizar, también, la relación de ese discurso con los sujetos que ha producido como soportes de su propia reproducción. Se trata, en fin, de quebrar esa armonía y ese bienestar, de transformar al sujeto, mediante la interpretación, en *insoportable* para su propio discurso y quizá dejarlo, momentáneamente, sin palabras". Ello se logra provocando otras intersecciones que las que el texto se limita a *mostrar*. Pues la interpretación no está destinada a disolver "falsas apariencias" de la cultura, sino a mostrar de qué manera esas "apariencias" pueden expresar una cierta verdad que debe ser *construida* por la interpretación.

Así entendida la intervención hermenéutica compromete radicalmente al propio lugar del sujeto de la interpretación; podría decirse que también la interpretación produce su propio sujeto, y más aún, que la interpretación es el sujeto en la medida en que todo

¹⁵¹ Dos riesgos amenazan a este tipo de prácticas: el nihilismo y el dogmatismo. Según Maurizio Ferraris, Derrida permite superarlas con soluciones originales respecto a la hermenéutica. Ferraris, Maurizio. « Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu ». En: AAVV. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid. Arco libros. 1990.

¹⁵² Ha sido Paul Ricoeur, en su ensayo sobre Freud *De l'interprétation*, quien ha signado el nombre común de "escuela de la sospecha" a la tríada Nietzsche-Freud-Marx. Según Ricoeur, el vínculo de unión entre pensadores tan alejados, al menos originariamente a causa de sus métodos e intenciones, como Nietzsche, Freud y Marx, consistiría en una actitud común "desenmascarante", en una desmitificación programática y radical. Pensar, para la "escuela de la sospecha", significa interpretar. Pero la interpretación sigue un proceso vertiginoso: para ella, no sólo son engañosas y mixtificantes las tradiciones, las ideas recibidas, la ideología, sino que la misma noción de "verdad" es el efecto de una estratificación (y mixtificación) histórica que tiene orígenes retóricos, emotivos, interesados. Ricoeur, Paul. *De l'interprétation*. p. 341

sujeto está constituido imaginariamente por las interpretaciones que ensaya sobre su propia relación simbólica con el mundo. Pero sujeto ¿de qué discurso? Del discurso permanente del *malentendido*.

Grüner habla menos de una incomprensión que de un *malentendido constitutivo*¹⁵³ de los textos, que hace imposible que la interpretación pueda recuperar en toda su plenitud el sentido "intencional" del autor.

¹⁵³ Resulta notable la manera en que, el pasaje de la preocupación política por algunas de la manera de pensar la comunicación y la información en Lacan permite esta lectura de Grüner que no sólo supera viejas dicotomías que ya se han manifestado estériles al replicar los mismos debates sin solución por más de un siglo, sino que además Grüner, tal vez un poco inclinado al voluntarismo en esto, pero un voluntarismo que no invalida su idea de praxis político-cultural, va más allá de la dimensión teórica lacaniana y de su orientación exclusiva hacia la práctica analítica, para proponer una praxis político-cultural de amplio alcance, la praxis misma que ejerció Lacan con su trabajo de lectura (de *misreading*, se podría decir, siguiendo a Bloom) y reinterpretación de Freud y de varios filósofos sobre los que se sustenta su pensamiento.

3.5. La interpretación como koiné: de una ontología de la comprensión a una epistemología de la interpretación.

Vattimo¹⁵⁴ lee la cuestión de la interpretación sobre el trasfondo existencial que le da Heidegger¹⁵⁵ y sostiene la tesis según la cual "el ser que puede ser comprendido es lenguaje"

"Lo que dura, lo fundan los poetas": es, como se sabe, un verso de Hölderlin que Heidegger comenta largamente en el ensayo sobre *Hölderlin y la esencia de la poesía*¹⁵⁶. La relación ser-lenguaje, que se anuncia de modo "escandaloso" en las famosas páginas de la *Carta sobre el humanismo* (1946) en la que Heidegger¹⁵⁷ define al lenguaje como "la casa del ser" en el doble sentido, subjetivo y objetivo, del genitivo, tiene sus raíces en la elaboración del mundo en *El Ser y el Tiempo*¹⁵⁸. En aquella obra, contra la idea corriente de que el mundo es la suma de los objetos encontrados en la experiencia, se propone la tesis de que mundo está "antes" que las cosas individuales, en cuanto es el horizonte de retornos dentro del cual, solamente, algo puede tematizarse "como algo", como un ente determinado. Analizando más a fondo, el horizonte-contexto se revela no como una estructura de nexos entre cosas, sino como un sistema de significados. Que el ser-ahí tenga ya siempre, en cuanto existe, un mundo, no significa que de hecho él esté en relación actual con todas las cosas, sino que está familiarizado con un sistema de signos y de significados; se podría decir, que dispone ya siempre de un lenguaje y que el acontecer del ser se da en el lenguaje. La relación del ser-ahí con el lenguaje, es más, en su típica estructura de dependencia

¹⁵⁴ Vattimo, Gianni. (1992) *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós. También en: Vattimo, Gianni. (1990) *Introducción a Heidegger*. México: Gedisa.

¹⁵⁵ En un giro que, como lo describe Ricoeur, "coloca una ontología de la comprensión en el lugar de una epistemología de la interpretación". Ricoeur, Paul. (1975). *Hermenéutica y estructuralismo*. Buenos Aires: La Aurora. p. 11.

¹⁵⁶ Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona, Anthropos, 1991.

¹⁵⁷ Heidegger, Martin. (1959) *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Taurus.

¹⁵⁸ Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.

recíproca (el hombre habla del lenguaje, pero es el lenguaje que "dispone" de él en cuanto condiciona y delimita sus posibilidades de experiencia), es el "lugar" donde se capta la relación del hombre con el ser, caracterizado también él por una dependencia recíproca.

El evento, del ser y del lenguaje, es uno sólo, dado que *el ser no es otra cosa que su darse en el lenguaje*; o también: *el ser no es otra cosa que el darse del lenguaje*. Se puede hablar de un *acontecer* del ser, o de un *acontecer* de la verdad, en cuanto el contexto de significados dentro del que las cosas, en sus retornos, *son* es algo que históricamente *se da (es gibt)*. Su acontecer es el instituirse de las aperturas históricas, podríamos decir de los "rasgos" fundamentales, o de los "criterios" (de verdadero y falso, de bien y mal, etc.) en base a los que la experiencia de una humanidad histórica es posible. Pero si es así, es decir, si el ser no es sino que acontece en este sentido, se deben poder indicar los *eventos inaugurales* que rompen la continuidad del mundo precedente y fundan uno nuevo. Estos eventos inaugurales son eventos de lenguaje, y su sede es la poesía¹⁵⁹.

Heidegger, así entendido, proporciona la premisa para liberar la poesía de la esclavitud del referente, de su sujeción a un concepto puramente figurativo del signo que ha dominado la mentalidad de la tradición metafísico-representativa y las estéticas que le corresponden. El acontecer del ser es la institución de los rasgos esenciales de un mundo histórico. Es la institución de un lenguaje. Y el lenguaje se abre y se instituye, en su novedad esencial, en su poesía. Es conocida la fórmula según la cual "el ser que puede ser comprendido es lenguaje" (*Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*). El acontecer

¹⁵⁹ De este modo Heidegger le da a la poesía el lugar, en tanto acontecimiento de lenguaje, de proporcionar las verdaderas revoluciones epistemológicas en tanto cambios de lenguaje, que son concomitantemente cambios en el modo de ver y comprender el mundo. Si bien nadie puede defender la radicalidad de una postura tal, sus consecuencias se hacen sentir a todo lo largo de la teoría literaria y la filosofía del siglo XX.

del ser es, en definitiva, la *Überlieferung*, la trans-misión o tra-dición, de mensajes lingüísticos¹⁶⁰.

La palabra auténtica es la palabra inaugural, la que hace acaecer verdades, es decir, nuevas aperturas de horizontes históricos. Hablar auténticamente, en este contexto, quiere decir para Vattimo estar en relación con lo otro del significante, con lo otro del lenguaje¹⁶¹, un más allá que supera el puro juego de las superficies que se superpondrían a un vacío estructural.

La fundamentación que la poesía opera de "lo que dura", del mundo como articularse de dimensiones de experiencia abierta ante todo el lenguaje, se realiza al precio de una *desfundamentación* que el poeta experimenta y que confiere la fuerza inaugural a su poesía. No se puede, desde el punto de vista de Heidegger, poner en movimiento la función inaugural y fundacional del lenguaje poético, y, por tanto, también su autorreflexividad y su función de gimnasia de la lengua y de reapropiación del lenguaje, sin exponerse simultáneamente al encuentro con la nada y el silencio que, sobre la base de la conexión entre temporalidad vivida y ser-para-la-muerte, se da como lo *otro* de la cultura, y, por consiguiente, la naturaleza, la animalidad, la *Wildniss*; o también, si se quiere, el cuerpo y la afectividad, antes y más acá de toda reglamentación alienante operada por lo "simbólico"

¹⁶⁰ Para Vattimo esta afirmación de la ausencia y de la huella puede ser hecha o con una profunda nostalgia residual por la presencia, como sucede en Derrida y Lacan, o bien desde el punto de vista de una liberación del simulacro de toda referencia al origen y de toda nostalgia por él (como en Deleuze), sin embargo, nuestra lectura de estos autores difiere de esta interpretación.

¹⁶¹ La tesis de la "identidad" de ser y lenguaje se lee como una liquidación de toda posibilidad de referencia a un "originario", a favor de una concepción de la experiencia que se mueve sólo en las superficies, o añorando el original y considerándose decaída y alienada, o disfrutando la libertad que de tal modo le es reconocida en una suerte de delirio del simulacro. Ahora bien, para Vattimo, quien se aleja en esto de Derrida y de Deleuze, quienes, a su vez, han tomado el núcleo conceptual de Lacan, la inauguralidad inicial de la poesía no es ni un partir dejándose a las espaldas una *béance*, un vacío que no ha sido nunca colmado, ni pura producción de diferencias a través de la recepción de un original que no está y del que ni siquiera se siente la falta.

en sentido lacaniano¹⁶². De esta manera habría para Vattimo en el espacio que se abre por medio de la lengua poética, o de un uso poético de la lengua, una idea de intermedio o posibilidad de cruce entre lo real y lo simbólico, tensados como la nada, lo inexplicable o el ombligo del sueño y la experiencia simbolizable en palabras, una tensión que no termina nunca de abolirse, ni siquiera en el más exitoso de los análisis, en la medida en que el encuentro con lo real no puede ser sino dosificado para no acabar en la muerte, y el registro de lo simbólico no recubre toda experiencia ni toda la experiencia.

En este sentido para Vattimo la "reducción" del lenguaje de la poesía¹⁶³ en la época contemporánea no es quizá sólo un hecho de empobrecimiento y de pérdida, que conectar con todos los fenómenos de violación de lo humano por parte de una sociedad cada vez más alienada y terrorista. Esta reducción delinea, en cambio, probablemente, una utopía en la cual el lenguaje y la subjetividad moderna se ponen.

La palabra, y la palabra poética, tiene siempre la función fundante respecto de toda posibilidad de experiencia "real". Pero más fundamentalmente: "un 'es' se da allí donde la palabra se rompe" los dos enunciados no se oponen como dos tesis alternativas, son los dos polos de un movimiento de fundamentación-desfundamentación en el que la poesía siempre -en nuestra experiencia- se encuentra empeñada, y que hace de ella, más fundamentalmente que el arte (del origen) de la palabra, el arte del (ocaso en el) silencio.

¹⁶² En este aspecto, la poesía se puede definir, desde el punto de vista de Heidegger, como el *ocaso del lenguaje*: no la instauración de una condición donde no hay más lenguaje, sino el continuo y siempre renovado embestir del lenguaje contra sus propios límites extremos, donde naufraga en el silencio. Es aquella que Nietzsche llama la esencia musical, y en resumidas cuentas dionisíaca, de la lírica, contrapuesta a la épica como poesía apolínea de la definitividad escultórea y que se revelan, en una lectura más cuidadosa, como una adecuada descripción de la experiencia de la poesía novecentista como hechos del *ocaso del lenguaje*, y *ocaso de la subjetividad moderna*.

¹⁶³ Habría que delimitar qué se considera por medio de esta frase: aunque no es explícito, parece referirse a la pérdida, por un lado, de cierta consición central de la poesía en un marco en que todavía podía ser considerada visionaria o profética por autores y lectores, pero también parece referirse a un empobrecimiento lingüístico en la medida en que ha habido numerosas poéticas que no han cesado de pretender que la poesía se acerque al lenguaje cotidiano.

De lo que se pueden desprender las siguientes conclusiones generales:

1. cada comunicación es, pues, objeto de un proceso interpretativo, requiere interpretación. La hermenéutica no es más, por tanto, ya en Schleiermacher¹⁶⁴, disciplina reservada a los problemas de la explicación de textos particularmente remotos, o difíciles, o decisivos (como lo son los textos clásicos, los textos jurídicos, la Biblia), sino que se aplica a cualquier otro tipo de mensaje, ya sea escrito u oral.
2. próxima a esta tendencia, se manifiesta, en efecto, la que pone en crisis la noción misma de la fundamentación.

Se trata de redescubrir la experiencia de verdad que se hace fuera de estos contextos metódicos. En general, dice Gadamer¹⁶⁵, podemos hablar de experiencia de verdad allí donde hay verdadera experiencia, es decir, allí donde el encuentro con la cosa produce en el sujeto una efectiva modificación, en el sentido de una transformación-integración de lo nuevo con todo lo viejo que la conciencia ya era. Experiencia de verdad es así experiencia verdadera; se define como un evento que transforma la conciencia, la desplaza y la disloca. La experiencia de verdad se sustrae, en efecto, a todo intento de encuadrarla en un proceso constructivo, acumulativo, identificador; la verdad entendida como "dislocación".

Gadamer permanece fiel, al fin, a la noción de verdad como dislocación, en el sentido que la transformación al encuentro de la cual va el sujeto en la experiencia de verdad no está referida a la identidad de un sujeto dialéctico de tipo hegeliano, sino que lleva efectivamente al sujeto "fuera de sí", le involucra en un "juego" que, según Gadamer, trasciende a los jugadores y los arroja a un horizonte más comprensivo que transforma de modo radical sus posiciones iniciales. En el diálogo interpretativo, cuando es experiencia de

¹⁶⁴ Arnaldo, Javier (ant. y ed.) (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.

¹⁶⁵ op. cit.

verdad y juego en este sentido, no hay un interlocutor que "venza" y reduzca a sí al otro; la fusión de horizontes hermenéutica es el surgimiento de un *tertium* radicalmente nuevo, que, por tanto, es juego también en cuanto "pone en juego" los interlocutores en su ser. El hecho de que los *a priori* que hacen posible la experiencia se han revelado, a través de las diversas vías de la filosofía del siglo XX, como hechos del lenguaje y no como estructuras fijas de la facultad cognoscitiva (las categorías, etc.).

Todo juego lingüístico es, pues, juego. No se puede tematizar "algo en cuanto algo", ni siquiera en la experiencia más elemental, sin aceptar, implícitamente, las reglas de un lenguaje; y, ante todo, la regla que impone el respeto de las reglas. Responder del respeto de estas reglas a un interlocutor ideal, o una comunidad de interlocutores, comporta, sin embargo, inmediatamente, que se reconozcan a estos interlocutores los mismos deberes y derechos del hablante: en este sentido la comunidad de la comunicación es ilimitada e ideal; o sea, es necesariamente pensada como el lugar posible de un intercambio en el que los sujetos sean libres de toda opacidad y obstáculo impuesto a la comunicación por circunstancias históricas, sociales, económicas, psicológicas, es decir que, en última instancia, es una comunidad inexistente¹⁶⁶.

No sólo el ser-ahí es *ahí*, tiene un mundo, en cuanto es arrojado, sino que su arrojamiento no es la dependencia de una estructura de la razón, sino la radical cualificación histórica de todo su proyecto de comprensión e interpretación del mundo. Pero aquí, mientras se alcanza el punto de la ideología, se encuentra también el elemento de radical separación: la problemática del ser en su diferencia de los entes no puede, en efecto,

¹⁶⁶ Y es en este sentido que ha avanzado la pragmática lingüística con las teorías de Austin, Searle y Grice, entre otros, aunque ha mostrado también sus limitaciones en la medida en que una vez aceptado el concepto de competencia comunicativa, los grupos y subgrupos de la sociolingüística no dejan de subdividirse de maneras cruzadas, haciendo difícil el recorte de categorías pertinentes y no dejando avanzar la teoría a ningún estudio posible de campo, como lo ha notado Bourdieu (1997) *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama. (1972).

coincidir sin residuos con el programa de la crítica de la ideología porque no hay, para Heidegger, nada que puede llamarse ideología en cuanto falta toda referencia a lo que no es ideología (¿teoría? ¿ciencia?).

El ser-ahí se constituye como totalidad hermenéutica sólo anticipando decididamente la posibilidad de no-ser-ahí-más; buscando el sentido del ser el ser-ahí se encuentra llamado en una dirección que lo despoja, lo desfundamenta y lo hace "saltar" a un abismo que es el de su constitutiva mortalidad. He aquí, en conclusión, algunos puntos destacados a los que referirse para medir las posibles cercanías, analogías, coincidencias y, sobre todo, los elementos de irreducible contraste que subsisten entre el programa de "refundamentación" neokantiana y la línea "maestra" de la hermenéutica contemporánea como se define en la obra de Heidegger¹⁶⁷ y de Gadamer¹⁶⁸.

a) Lo que caracteriza la hermenéutica es, en Heidegger, la finitud del proyecto arrojado que el ser-ahí es. Esta finitud se anuncia, en la historia de la hermenéutica moderna, a través de la temática, siempre retornante, de "círculo hermenéutico", que en Heidegger asume la forma más radical, la del nexo fundamentación-desfundamentación del ser-para-la-muerte. Es el ser-para-la-muerte el que funda la estructura hermenéutica de la existencia: esto significa también que aquella función trascendental del lenguaje que se despliega en la transformación semiótica de la filosofía tiene sentido sólo en esta perspectiva que la liga a la finitud del proyecto y al ser-para-la-muerte. En los términos en que Apel habla de ella, sin embargo, la transformación semiótica de la filosofía, mientras enfatiza justamente la función "trascendental" del lenguaje, lleva esta función dentro del cuadro del pensamiento metafísico de la fundamentación. Es, pues, *solamente* una

¹⁶⁷ Heidegger, Martin. *El Ser y el Tiempo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.

¹⁶⁸ Gadamer, Hans-Georg. (1992) *Verdad y método I y II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

transformación, un representarse de la metafísica que olvida la finitud constitutiva de la existencia.

b) En Heidegger, la finitud del proyecto significa su radical *historicidad*. El horizonte que da sentido a los entes, y en el que las cosas vienen al ser, no es nunca un *a priori* estructural estable, sino siempre un horizonte históricamente construido por la transmisión y mediación de concretos mensajes lingüísticos. *Das Selbe*, aquel "mismo" de que habla Heidegger en muchos de sus escritos más tardíos *no* es una estructura metafísica permanente; es, acaso, sólo una continuidad que recuerda a las "semejanzas de familia" teorizadas por Wittgenstein¹⁶⁹. En perspectivas como la de Apel¹⁷⁰ y de Habermas¹⁷¹, la historicidad no tiene sino una función negativa, la de construir una opacidad que se revela como tal a la luz de la estructura *a priori* de la comunicación ilimitada, es decir, idealmente total, sin ambigüedades ni ulterioridades. El "contenido" de los mensajes que se transmiten a través del alternarse de las generaciones es, desde este punto de vista, del todo irrelevante; lo que cuenta es su forma, que tiene con ellos la típica relación metafísica de universal a particular. El sujeto al que idealmente mira la teoría del *a priori* de la comunicación es el sujeto "experimental" de la ciencia moderna, tendencialmente depurado de cualquier pertenencia a la historia, de sentimientos, intereses, diferencias.

Heidegger opone una búsqueda que se mueve sobre el filo de la conexión entre fundamentación y desfundamentación en el sentido de una suspensión, a través de la desfundamentación, de las pretensiones de urgencia de los horizontes históricos particulares que crean agotar el sentido del ser.

¹⁶⁹ Staten, Henry. (1984) *Wittgenstein and Derrida*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

¹⁷⁰ Apel, K.O. *Transformación de la filosofía*. Madrid, taurus, 1987.

¹⁷¹ Habermas, J. (1989) *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus. *La lógica de las ciencias sociales*. Tecnos, 1975.

Este complejo juego de pensamiento rememorante *versus* fundamentación, ser para la muerte *versus* estructuras trascendentales permanentes, suspensión "desfundante" de la urgencia de los horizontes históricos *versus* crítica (dogmática, inevitablemente) de la ideología, es probablemente el sentido más original de la reflexión hermenéutica, y constituye el punto esencial de su contribución, aún por explorar en todas sus implicaciones, al pensamiento del siglo XX.

3.6. Poética y retórica: la escritura de la crítica

La teoría literaria suscita, y no resuelve porque no puede dar una última palabra definitiva sobre esto, según de Man¹⁷², la inevitable pregunta de si los valores estéticos pueden ser compatibles con las estructuras lingüísticas que constituyen las entidades de las que estos valores se derivan, es decir esas estructuras lingüísticas cuyo hallazgo tuvo en una época para formalistas y estructuralistas un valor de verdad científica (y a la vez de método). Para de Man no es un hecho establecido el que los valores estéticos y las estructuras lingüísticas sean incompatibles, pero tampoco lo contrario. Lo que está establecido es que su compatibilidad, o falta de ella, tiene que continuar siendo una cuestión abierta, porque la relación entre el valor de verdad de una investigación teórica y la ejemplaridad de la pedagogía resultante, "la relación, en otras palabras, entre *Wahrheit* y *Methode*, no es simplemente complementaria -ni es simplemente antitética o simétrica de algún otro modo, aun cuando si "se supone que se habla de literatura, se habla de cualquier cosa habida y por haber (incluyendo por supuesto a uno mismo) menos de literatura. Así la necesidad de una determinación se vuelve más fuerte"¹⁷³.

¹⁷² de Man, Paul. (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Dis. (1986).

¹⁷³ de Man, Paul. (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Dis. (1986). p. 50.

La principal dificultad teórica inherente a la investigación y la enseñanza de la literatura, y sobre la cual no ha dejado de insistir toda la teoría del siglo XX, es la delimitación de las fronteras que circunscriben el campo literario, separándolo de otros modos de discurso¹⁷⁴. El término más tradicional de los que designan estas fronteras es "forma"; en literatura el concepto de forma es, antes que nada, necesario para su definición (*a definitional necessity*).

A partir de allí de Man puede definir la resistencia a la teoría (explicar qué se entiende por esto) como una resistencia al uso del lenguaje sobre el lenguaje y, por lo tanto, una resistencia al lenguaje mismo o a la posibilidad de que el lenguaje contenga factores o funciones que no puedan ser reducidos a la intuición, una resistencia también al uso del lenguaje que coloca en primer plano la función retórica sobre la gramática y la lógica

Paul de Man¹⁷⁵, a partir del análisis retórico de un análisis retórico del poema "Écrit sur la vitre d' une fenêtre flamande" de Víctor Hugo, hace una lectura de los dos textos fundamentales de Riffaterre¹⁷⁶, para proponer una radicalidad de la teoría y de la retórica, que delata una tensión que no se puede resolver entre teoría y crítica y entre teoría y pedagogía. De Man llega a la conclusión de que Riffaterre, como todos los estructuralistas, fuerza su propia teoría a los fines pedagógicos. Para De Man en las teorías de los estructuralistas se ve que las funciones gramaticales y lógicas del lenguaje son co-extensas. Así para ellos la gramática es un isótopo de la lógica, una lógica que, a su vez, permite el

¹⁷⁴ Desde la literaturmost y el concepto de lengua poética como lenguaje aparte del de la vida cotidiana a las concepciones más funcionalistas o pragmáticas de la literatura, hasta llegar también al borramiento de márgenes entre escritura literaria, crítica y teoría, que, aún por la contraria, no deja de sustentarse en este borde.

¹⁷⁵ "Hipograma e inscripción". En: de Man, Paul. (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Dis.

¹⁷⁶ Riffaterre, Michel. *La production du texte*. Paris, Du Seuil, 1979.

Riffaterre, Michel. *Essais de stylistique*. Riffaterre, Michel. *Semiotics of Poetry*. 1978.

paso al conocimiento del mundo¹⁷⁷. El estudio de la gramática, la primera de las *artes liberales*, es la condición previa necesaria para el conocimiento científico y humanístico. En tanto que deje este principio intacto, no hay nada amenazante en la teoría literaria. Las dificultades se dan sólo cuando deja de ser posible ignorar el empuje epistemológico de la dimensión retórica del discurso, esto es, cuando deja de ser posible mantenerlo en su lugar, cuando deja de considerarse a la retórica como un mero adjunto, un mero ornamento dentro de la función semántica, y la persuasión se coloca por encima del significado y de los valores de verdad¹⁷⁸. Los tropos, a diferencia de la gramática, pertenecen primordialmente al lenguaje. Son funciones de producción textual que no siguen necesariamente el modelo de una entidad no verbal, mientras que la gramática es, por definición, capaz de generalización extralingüística.

Pero para De Man el estudio de los textos literarios es necesariamente dependiente de un arco de lectura. Ello implica, en primer lugar, que “la literatura no es un mensaje transparente en el que se puede dar por hecho que la distinción entre el mensaje y los medios de comunicación está claramente establecida”¹⁷⁹.

En segundo lugar, y más problemáticamente, implica que “la decodificación de un texto deja un residuo de indeterminación que tiene que ser, pero que no puede ser, resuelto por medios gramaticales, por muy lato que sea el modo en que estos se conciben”¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Coincide en esto con Lacan, quien contraponen a la gramática como garante de un orden que aplanaría la dimensión desestructurante de toda teoría, a la lógica, en especial en sus formulaciones modales o matemáticas, que permiten formular más allá del tercio excluido, de las oposiciones bipolares, etc, nuevas posibilidades de pensamiento. *Seminario 7*.

¹⁷⁸ Este movimiento epistemológico había sido impulsado ya por los románticos, de los que De Man es buen conocedor y de quienes extrae buena parte de sus bases teóricas. cfr. Abrams, M.H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.

¹⁷⁹ p. 30.

¹⁸⁰ p. 30.

La retórica, por su relación activamente negativa con la gramática y la lógica (en tanto la forma clásica de las definiciones de la retórica se realizan de manera negativa, como desvíos, faltas o fallas), deshace las pretensiones del lenguaje de ser una construcción epistemológicamente estable. La resistencia a la teoría es una resistencia a la dimensión retórica o tropológica del lenguaje, una dimensión que quizás se halle más explícitamente en primer plano en la literatura (concebida de modo amplio) que en otras manifestaciones verbales pero que puede ser revelada en cualquier acontecimiento verbal cuando es leído textualmente.

Concluye de ello de Man que “puesto que la gramática, al igual que la figuración, es parte integral de la lectura”¹⁸¹, entonces la lectura será un proceso negativo en el cual la cognición gramatical quedará deshecha en todo momento por su desplazamiento retórico.

Esta concentración en la lectura tendría que llevar al redescubrimiento de las dificultades teóricas asociadas con la retórica, convirtiéndose en la teoría universal de la imposibilidad de la teoría. En tanto que son teoría, sin embargo, esto es, lecturas retóricas generalizables y sistematizables, las lecturas retóricas, como las de otro tipo, aún resisten y evitan la lectura por la que abogan. Nada puede superar la resistencia a la teoría, concluye de Man, ya que la teoría misma es esta resistencia. En el espacio abierto por esa resistencia, un espacio teórico a que da lugar una lectura retórica que no deja de estar próxima al *close reading*. De Man da de sí algunas de las mejores lecturas de poemas canónicos de la literatura francesa e inglesa.

Tal vez es por eso que de Man reconoce que antes de criticar a un teórico o a un crítico por su formalismo hay que tomar en consideración que se trata de la condición previa necesaria de cualquier teoría “Los postulados del formalismo poético no son de

¹⁸¹ p. 69. (1998) *La ideología estética*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ningún modo exagerados o paradójicos; son, de hecho, tan abrumadoramente evidentes que el problema se vuelve no tanto por qué se puede afirmar la noción de poesía como discurso no referencial, sino por qué encuentra tal resistencia que incluso un formalista tan radical como Riffaterre tiene que explicar esa resistencia”¹⁸².

Allí también encuentran los formalismos su límite: su adecuación con los aspectos fenomenalmente realizados de su tema las hace muy eficaces como disciplina descriptiva, pero a expensas de la comprensión. El formalismo, en otras palabras, sólo puede producir una estilística (o una poética) y no una hermenéutica de la literatura, y sigue resultando deficiente a la hora de dar cuenta de la relación entre estos dos modos de enfoque. En un sistema estrictamente formalista, la lectura es como máximo una limpieza de los escombros referenciales e ideológicos previa a emprender el análisis descriptivo.

Pero la lectura en tanto parte contingente es también parte estructural de la forma, y la lectura atenta (*close reading*) puede ser la parte más difícil y estimulante de cualquier comentario, más que la información filológica o histórica de la cual no se puede disociar y que la paráfrasis temática que tiende a hacer superflua.

En las formulaciones teóricas de Riffaterre de Man nota que toda la construcción se fenomenologiza, en la medida en que se vuelve notorio que el concepto más relevante es el de “percepción”¹⁸³. Riffaterre¹⁸⁴ ha mantenido sistemáticamente la postura de que no es suficiente que el significado poético esté latente o borrado, sino que debe ser manifiesto,

¹⁸² p. 51. (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Dis. (1986).

¹⁸³ Otro tanto había ocurrido con los formalistas rusos y su concepto de *ostranenie*, que termina reduciendo todo el efecto pero también el sentido estético a la perceptibilidad del procedimiento. Sobre esta característica se basa Bajtín para realizar una impugnación del formalismo como método válido para los estudios literarios, en tanto ve en este concepto y su aplicación un retorno a un psicologismo e individualismo de la recepción literaria que impide dar cuenta del espesor ideológico que es un elemento fundamental del hecho literario en tanto tal. Bajtín, Mijaíl. (1994) *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.

¹⁸⁴ Riffaterre, Michel. *La production du texte*. Paris, Du Seuil, 1979.

actualizado de un modo que permita al analista señalar un rasgo textual concreto, determinado, que pueda localizar y que, a su vez, determine o sobredetermine la respuesta del lector. Cuando alguien pregunta entonces cuál es la condición necesaria para que un significado textual sea actualizado, la respuesta es como mínimo doble. En primer lugar, tiene que atraer la atención por anomalía, por lo que Riffaterre llama su agramaticalidad, su desviación de las expectativas de la mimesis "corriente". La señal agramatical puede tomar diversas formas: puede ser léxica, gramatical, sintáctica, figural o intratextual pero, cualquiera que sea su modo lingüístico, su actualidad está siempre determinada por su fenomenalidad, por su accesibilidad a la intuición o la cognición. En este sentido la marca o señal de la anomalía todavía deriva de la representación en cuanto negación de la misma. El tránsito del referente al significante ocurre sin pérdida de la sustancia fenomenal del signo; se podría incluso decir que ésta es realizada y que el lector poético tiene mejores oídos imaginativos que el lector referencial.

Esta interiorización de la intuición como significado es plenamente compatible con el fenomenalismo de la experiencia estética. Al insistir en la actualización Riffaterre repite el gesto perenne y necesario que funda la categoría de lo estético como confirmación de la fenomenalidad del lenguaje y del círculo hermenéutico: la actualización de la significación es lo que permite que se lea el texto y la posibilidad de que éste se lea certifica la necesidad de esta actualización¹⁸⁵.

En la teoría de Riffaterre, por un lado, la lectura es una respuesta, guiada, a la estricta determinación de los marcadores textuales y, como tal, es un proceso estable que puede ser llevado a cabo con bastante autoconfianza hermenéutica. Pero, por otro lado, es

¹⁸⁵ También Jauss articula su teoría a partir de esta concepción del círculo hermenéutico. Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1982.

una dialéctica nacida de un error necesario llamado "la presunción de referencia", porque "la comparación del poema con la realidad es un enfoque crítico de dudosa eficacia: lleva a conclusiones irrelevantes, ya que cae fuera del texto o no llega a él- no obstante, aun cuando el recurso a la realidad es una racionalización inexcusable por parte del crítico, esta misma racionalización es una de las modalidades de la relación entre el texto y el lector que constituye el fenómeno literario. Será por tanto necesario intentar explicarla"¹⁸⁶

Para de Man esta afirmación es reveladora porque le permite identificar finalmente lo que considera el punto ciego de Riffaterre: su rechazo a admitir la inscripción textual de determinantes semánticos en un sistema de figuración no determinable, pero los intertextos determinantes son instrumentos de sobredeterminación y garantizadores, en última instancia, no sólo de la posibilidad sino de la coerción imperativa de lecturas determinadas.

Esto lo lleva a distinguir dos conceptos como dos procesos:

1 La hermenéutica es, en Riffaterre, por definición, un proceso dirigido hacia la determinación del significado; postula una función trascendental de la comprensión, por muy compleja, aplazada o tenue que sea el modo como lo haga, sobre el valor de verdad extralingüístico de los textos literarios.

2 La poética, por otra parte, es una disciplina metalingüística, descriptiva o prescriptiva, que tiene pretensiones de coherencia científica. Pertenece al análisis formal de las entidades lingüísticas en cuanto tales, independientemente de la significación; como rama de la lingüística trata de modelos previos a su realización histórica.

Resulta claro, sin embargo, que el crítico, al seleccionar una figura, de hecho, ha prejuzgado la cuestión, y que se tiene que haber leído el texto en términos de poética para

¹⁸⁶ Riffaterre. *La production du texte*. Paris, Du Seuil, 1979. p. 176.

llegar a una conclusión hermenéutica, pero que también hay que leer hermenéuticamente para "comprenderlo" desde la poética. Así la hermenéutica y la poética, a pesar de ser diferentes y separadas, pueden entrecruzarse¹⁸⁷. Se puede considerar la historia de la teoría literaria como el intento continuado de desenredar este nudo y hacer constar las razones por las que no se consigue.

En la lectura y reformulación que hace Riffaterre¹⁸⁸ de los hipogramas de Saussure¹⁸⁹ el hipograma se convierte en una matriz estable, y la base del sistema hipogramático es el principio de significado estable y determinado en su pleno sentido fenomenal y cognitivo, donde los intertextos determinantes son instrumentos de sobredeterminación y garantizadores, en última instancia, no sólo de la posibilidad sino de la coerción imperativa de lecturas determinadas.

Sin embargo sólo si se produce una red estrechamente entremezclada en el nivel significante así como en el de la semiosis se puede decir que uno se halla ante una auténtica invención poética, en la cual la noción de escritura, tal como fuera reformulada por Derrida¹⁹⁰ y retomada por de Man, es fundamental. En la escritura (inscripción) la particularidad (el aquí y el ahora) se perdió hace mucho tiempo, incluso antes del habla: escribir este conocimiento de ninguna forma pierde (ni, por supuesto, recupera) un aquí y ahora que nunca fue accesible a la consciencia o al habla¹⁹¹. Hace algo muy diferente: a

¹⁸⁷ De hecho para De Man esto ha ocurrido desde Aristóteles y aun antes, en la medida en que las separaciones y distinciones sólo han podido ser metodológicas pero nunca realizadas.

¹⁸⁸ *La production du texte*. Paris, Du Seuil, 1979.

¹⁸⁹ Starobinski, Jean. (1996) *Las palabras bajo las palabras*. Barcelona: Editorial Gedisa. (1971). Nethol, a. M. (ed). (1987) Saussure, F. *Fuentes manuscritas y estudios críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

¹⁹⁰ cf. apartado anterior

¹⁹¹ En la lectura-homenaje que Derrida hace de de Man, a partir de un análisis de la promesa como supuesto acto performativo, se llega a la conclusión de que la promesa es en primer lugar el acto constativo mismo del uso de la palabra, es decir que "la esencia misma del habla es la promesa", Derrida, Jacques. (1998) *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa. p. 106, en la medida en que se trata de tomar nota (*prendre acte*) del hecho de que el lenguaje no es el instrumento gobernable de un ser parlante (o sujeto) y que su esencia no puede aparecer a través de ninguna otra instancia salvo la del mismo lenguaje que lo nombra, lo

diferencia del aquí y ahora del habla, el aquí y ahora de la inscripción no es ni falso ni engañoso: como lo puso por escrito, la existencia de un aquí y un ahora en el texto es tan innegable como totalmente vacua¹⁹².

La escritura es lo que evita que el habla tenga lugar; la escritura es lo que hace que nos olvidemos del habla: "Escribir *esta* hoja de papel (a diferencia de decirlo) no es ya deíctico, no es ya señalar acertada o equivocadamente, no es un ejemplo o un *Beispiel*, sino el borrado definitivo de un olvido que no deja rastro (*trace*). Es, en otras palabras, la eliminación determinada de la determinación"¹⁹³.

Por eso, por la cualidad misma de la inscripción y de la huella, Paul de Man va a terminar proponiendo una lectura entre la retórica y la poética, entre la poética y la hermenéutica, en un marco en que la finalidad última de una lectura hermenéutica satisfactoria culminaría en el abandono completo de la lectura, pero no por saturación de comprensión sino todo lo contrario: por insistencia de la huella.

dice, lo da al pensamiento, lo habla. Cada lectura se encuentra atrapada, comprometida precisamente por la promesa de decir la verdad y por su imposibilidad, una promesa que habrá tenido lugar con la primera palabra, dentro de una escena de la signatura que es una escena de escritura.

¹⁹² Esto mismo es lo que Derrida trabaja en "Firma, acontecimiento, contexto".

¹⁹³ p. 70. de Man, Paul. (1990) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor Dis. (1986)

3.7. El concepto de escritura.

En 1984 Tzvetan Todorov¹⁹⁴ afirmaba que la palabra 'escritura' había perdido su sentido de tanto haber sido usada. Sin embargo, es interesante hacer una pequeña genealogía de algunos de los usos de este concepto, de Blanchot, pasando por Barthes, a Deleuze, para ver de qué modo llega, transformado, a sus formulaciones derrideanas.

Maurice Blanchot¹⁹⁵ se refiere, más que a la escritura, a la literatura, pero a una literatura con minúscula. No se trata de la Institución sino de la soledad del escritor enfrentado a la inminencia de ese raro acontecer: la obra, más allá y más acá de su realidad como artefacto de lenguaje, en su hacerse sentido desde la escritura y en su deshacerse en sentidos en la lectura, es decir, en los bordes de sus orígenes y de su finalidad que se confunden, en los momentos de pérdida (de fascinación).

Lo que le interesa a Blanchot, de alguna manera el antes y el después de las determinaciones sociales (tanto en un sentido amplio cuanto en el más estrecho de las determinaciones del campo cultural y sus presiones sobre los escritores), es ese proceso por el cual la palabra escapa a lo instrumental del uso, a su valor de intercambio, y se vuelve objeto (lo que no quiere decir que sea fija o que se fije). La palabra escrita, la palabra en el contexto de la obra, la obra misma, una vez entregadas a su propio acontecer, se vuelven extrañas con respecto al escritor. Atraviesan al escritor en el acto de la escritura y se vuelven su propio más allá por su presencia plena (que es una ausencia).

Desde allí, lo que importa de la literatura es ese acto por el que lo imposible se vuelve posible, es ese devenir escritura de las palabras. Empieza entonces con Blanchot a pensarse el texto, desde su génesis, hasta su consistencia y su circulación, como un proceso: un

¹⁹⁴ Todorov, Tzvetan (1991). "Los críticos-escritores". En: *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.

¹⁹⁵ Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.

proceso por el cual todo el tiempo se está constituyendo desde la nada, nominando en el vacío su vacío, proponiendo su nada de lenguaje como mundo. Este proceso es el que hace literatura, porque es el proceso mismo de la pregunta, de la literatura como indagación, un proceso contra el arte, contra sus poderes y contra sus fines: interrogación al lenguaje por el lenguaje.

Si "El escritor escribe a partir de cierto estado del lenguaje, de cierta forma de la cultura, de ciertos libros. Para escribir le es preciso destruir el lenguaje tal como es y realizarlo en otra forma, negar los libros haciendo un libro con lo que no son"¹⁹⁶ el acto de escribir se inscribe entre la afirmación bruta, y la pura pérdida. Se escribe en el instante en que el Yo (como trascendencia, como orden y dominio) se disuelve. Tanto en la soledad como en la fascinación el sujeto se pierde: en el primer caso porque al no haber otro no puede haber yo, en el segundo porque en la fascinación lo otro, lo que fascina, hace del sujeto un vacío. Cuando la obra se afirma, en la afirmación impersonal y anónima de su ser, se afirma sobre la muerte de su autor (allí donde el escritor pierde el poder de decir Yo, donde se pasa del Yo al El). Allí donde la obra se vuelve exigencia de la obra y se abre el espacio literario. Espacio cerrado, separado y sagrado donde se anuncia lo literario como acontecimiento.

La escritura marca, en la lectura que hace Blanchot de Barthes, el umbral de la literatura. Pero la escritura, para acceder a la literatura, se detiene sobre ese umbral sólo para intentar destruirlo, para interrogarse "sobre las servidumbres de semejante lugar, sobre la falta original que constituirá la decisión de encerrarse en él"¹⁹⁷. Finalmente, para

¹⁹⁶ Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós. p. 30.

¹⁹⁷ Blanchot, Maurice (1969). "La búsqueda del punto cero". En: *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila. p. 12.

Blanchot, “escribir es negarse a trasponer el umbral, negarse a ‘escribir’”¹⁹⁸. Entonces se accede a la literatura como impugación negándose a la escritura, rebelándose contra lo institucional de la literatura. En el límite el ideal es escribir sin ‘escritura’, llevar a la literatura al punto de su propia desaparición en la neutralidad, en su grado cero. Para que haya literatura es imprescindible realizar ese salto y que el lenguaje se transforme en lo que es, que el yo y las cosas se hayan alejado de sí mismas hasta volver a ser la indisponible lejanía de la imagen. Así la literatura se convierte en una experiencia total, la pasión de su propia cuestión.

Ha sido Barthes¹⁹⁹ quien ha puesto el concepto de escritura en un lugar de centralidad en relación con el pensamiento acerca de la literatura. Ya en el prólogo a *El grado cero de la escritura* la define como un más allá del lenguaje que es a la vez la Historia y la posición que se toma frente a ella. La escritura es una opción entre varias morales del lenguaje, es la elección de un ritual posible entre otros por el cual la Literatura (como Institución) se significa a sí misma, es el compromiso de la forma, un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a la forma-Objeto. La escritura es la Literatura que se asume como moral del lenguaje, es lo que liga al escritor a la sociedad.

Entre la lengua y el estilo, la escritura es el valor de la forma, es la elección general de un tono²⁰⁰. Una función, un acto de solidaridad histórica., la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social. La reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume. La responsabilidad de una escritura que designa una libertad que tiene los límites que le imponen la Historia y la Tradición.

¹⁹⁸ *id.* ant. p. 18.

¹⁹⁹ Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.

²⁰⁰ Para un estudio de las relaciones entre moral de la forma y ética en Barthes ver Giordano, Alberto. “El punto de vista ético”. En: *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

Del lado de la contra-comunicación, a la vez lenguaje y coerción, es lo político en la escritura literaria y lo literario en la escritura política. Acto de sociabilidad por el cual la literatura delata sus signos formales y se construye sobre su mismo artificio. Por eso para Barthes, a partir de la poesía moderna, no puede hablarse con propiedad de una escritura poética. Cuando la poesía es el esplendor y la frescura de un lenguaje soñado, sólo hay estilos a través de los cuales el poeta afronta solo al mundo sin pasar por ninguna de las figuras de la Historia o de la sociabilidad, porque pone radicalmente en cuestión a la Naturaleza por el solo efecto de su estructura, sin recurrir al contenido del discurso y sin detenerse en el descanso de una ideología²⁰¹.

Tal como lo nota Julia Kristeva²⁰² en *El grado cero*, y en el concepto de escritura que propone, todos los ingredientes del recorrido posterior de Barthes están ya presentes: la preocupación histórica, la puesta en valor de la forma-lenguaje como moral, y, por eso mismo, como placer. A partir de allí se podría pensar de qué manera este concepto de escritura opera por detrás de la pareja placer/gozo. Allí la escritura es el deseo. Del lado del gozo lo que se subraya es la pérdida del sujeto y la pérdida de los códigos. Más cerca del afuera de Blanchot el gozo del texto impone la pérdida, la disolución, remite a un más allá que es un vacío, mientras que el placer se queda con los signos de la literatura.

Kristeva²⁰³ enumera los presupuestos que subtienden esta epistemología nueva (cuya genealogía parte de Blanchot y pasa por la tríada Hegel-Mallarmé-Kafka)²⁰⁴: ° la

²⁰¹ Para una crítica a esta cuestión, que implica una contradicción por parte de Barthes en relación con su estudio sobre Mallarmé, ver Giordano, Alberto. *Op. cit.*

²⁰² Kristeva, Julia (1975). "Comment parler à la littérature". En *Polylogue*. Paris : Fayard.

²⁰³ Kristeva, Julia (1996). "Roland Barthes et l'écriture comme démystification". En *Sens et non-sens de la révolte*. Paris : Fayard.

²⁰⁴ Preguntaba Hugo Cowes: "¿A qué se debe esta transformación de la lengua? ¿Se trata de un mero capricho, del mero deseo de ser original ante la presencia de la tradición romántica? ¿O se refiere a problemas reales que vienen del centro de la historia? ¿Qué es lo que pasa en la historia europea para que Mallarmé, y Baudelaire, y Rimbaud, y Lautréamont, y luego la llamada primera vanguardia, intenten esta revolución de la

materialidad de la escritura (práctica objetiva en el lenguaje) exige su confrontación con las ciencias del lenguaje (lingüística, lógica, semiótica) pero también una diferenciación por relación a ellas; °su inmersión en la historia conlleva la consideración de las condiciones sociales e históricas; ° su sobredeterminación sexual la orienta hacia el psicoanálisis y, a través de él, hacia el conjunto de un 'orden' corporal, físico, sustancial.

Kristeva traduce a Barthes a su propio lenguaje (a sus coordenadas teóricas), y ve en la escritura el trabajo de la negatividad donde se produce la acción conjunta de las pulsiones del sujeto por un lado y la práctica social del lenguaje por el otro.

Es decir, desde la soledad blanchotiana, la fascinación y la pérdida de sí en la experiencia intransmisible de la literatura (en el fading que se apodera del sujeto amoroso después del gozo, reverso y anverso de ese gozo) y el texto legible, el texto del ritual de las Letras, es decir, el texto social. Así se da en la escritura (¿pero sigue siendo la escritura de Barthes?) el juego entre el lenguaje, el cuerpo y la historia. Por eso la 'escritura' de Kristeva, si bien es histórica, social y comunicativa en un nivel, y tiene que ver con las elecciones del escritor entre las posibilidades de una relación histórica con las tradiciones retóricas, lingüísticas y estilísticas, en tanto se relaciona también con el cuerpo sexuado, el cuerpo pulsional, no como expresión patente de lo latente, sino como trabajo de significancia, como el doble significante del cuerpo, es también un espacio de libertad, el espacio del sujeto en proceso. Es la dimensión translingüística, la dimensión del espacio semiótico, puesta de relieve por Kristeva²⁰⁵, la que permite privilegiar, al lado de la

lengua?" Y se respondía: "Lo que pasa es algo muy simple. Se trata de que la lengua europea ha entrado en crisis. Se trata de que ya no se sabe bien lo que se dice". Cowes, Hugo. "Sobre la supuesta gratuidad de los discursos líricos post-Hölderlin" en *Orbis Tertius*, año 1, N° 1, 1996. p. 86.

²⁰⁵ Kristeva, Julia (1980). "The ethics of linguistics". *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*, Oxford: Blackwell.

aparición de los signos, más allá de ellos, lo inagotable del sentido, accesible únicamente a una interpretación infinita.

Entonces para Kristeva la escritura es una puesta en ley barthesiana de la fascinación de Blanchot: ahí donde se sobreimprime a la ley lineal de la lengua las leyes fundamentales de la significancia: desplazamiento, condensación, repetición, inversión, y se convierte en un plus de sentido en la negatividad de la contracomunicación. Así “elle pulvérise littéralement le sujet en même temps que ses représentations individuelles, contingentes et superficielles, pour en faire une nuée, des saveurs de significations, un poudroiement d’éléments, de fragments”²⁰⁶. La escritura es un gesto, un gesto que inscribe lo íntimo en la historia.

Con Deleuze volvemos a encontrarnos con la palabra literatura. Se trata en este caso (como casi siempre) de distinguir dentro de la Literatura otra literatura. Literatura menor es la que hace del texto una máquina de escritura, un lenguaje que se interroga llevando la lengua a sus extremos, desterritorializándola, sacándola de su lugar asignado. Buscar una salida para el lenguaje mayoritario es la tarea de esta literatura: “Servirse del polilingüismo en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta”²⁰⁷. Este es el programa para la filosofía venidera de Deleuze, un programa donde la apuesta de la escritura, como trabajo del lenguaje sobre el lenguaje,

²⁰⁶ Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. París : Seuil. p. 439.

²⁰⁷ Deleuze-Guattari (1978). *Kafka. por una literatura menor*. México: Ediciones Era. p. 44.

tiende a una indiferenciación entre los campos académicamente separados de la teoría, la literatura, la filosofía, la crítica literaria²⁰⁸.

El lugar privilegiado para ejercer ese terrorismo del lenguaje que es la constitución de una lengua menor en el seno de una mayor parece ser la literatura, o cierta literatura. Aquella literatura que funciona como máquina de expresión, que encuentra su más allá de la significación (porque la máquina son los estados del deseo, independientemente de cualquier interpretación), que no opta por ningún sentido sino que se propone como pura materia intensa. Aquella que puede, más allá de su sintaxis, proponer una sintaxis del grito, del silencio. Aquella que crea una lengua extranjera en la propia lengua, que desterritorializa la lengua, que por eso es siempre política, que por eso tiene que ver con un dispositivo colectivo de enunciación. No se trata de ir a buscar escritores contra-canon o de otro canon. Se trata más vale de operar este mismo desplazamiento de devenir otra cosa en la escritura de la crítica: leer en Proust, en Kafka, lo no leído, leer las operaciones por las cuales se rompe la forma y su expresión, leer sin contenido, sin atribuir sentido: escribir una crítica, una teoría, que sean como una literatura menor.

Heterogeneidad del elemento de ruptura (de lectura) que no inaugura ninguna regla, estados del deseo, un afuera del lenguaje compuesto de visiones, audiociones, gestos no lingüísticos pero que sólo el lenguaje hace posibles, un espacio "entre", unos caminos indirectos creados en cada ocasión para poner de manifiesto la vida en las cosas, parecen remitir a la concepción de Kristeva desde un lugar diferencial, en la medida en que lo que se subraya, contra la significancia y su proceso, son protocolos de experimentación ("nosotros no creemos sino en una experimentación de Kafka; sin interpretación, sin

²⁰⁸ Lo que pone en acto en Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

significancia, sólo protocolos de experiencia”²⁰⁹). Sin embargo la ‘*signifiance*’ kristeviana era ya un protocolo de experiencia, un proceso de devenir de sentidos indecibles.

Por eso, en el extremo, escribir también es devenir otra cosa que escritor.

Para Derrida la escritura ha caído siempre, en la historia de la filosofía, bajo la categoría de comunicación, en la medida en que se supone que si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar, y lo que tienen que comunicar son sus pensamientos, sus ideas, sus emociones, sus representaciones. El pensamiento representativo precede y rige la comunicación que transporta la idea, el contenido significado, porque los hombres se encuentran ya en situación de comunicar y de comunicarse su pensamiento cuando inventan la escritura. Lo que se produce entonces en esta concepción es una cadena de suplencias: el lenguaje suple la acción o la percepción, el lenguaje articulado suple el lenguaje de la acción, la escritura suple al lenguaje articulado.

La historia de la escritura estaría de acuerdo con una ley de economía mecánica: ganar el mayor espacio y tiempo por medio de la más cómoda abreviación; esto no tendría el menor efecto sobre la estructura y el contenido de sentido a que deberá servir de vehículo.

Pero la escritura está determinada y marcada ante todo por la ausencia²¹⁰:

1. ausencia de destinatario, ausencia de emisor en la señal que se separa de él y continúa produciendo efectos más allá de su presencia, y de la actualidad presente de su querer decir, más allá de su misma vida. Ausencia que pertenece sin embargo a la estructura de toda escritura y de todo lenguaje en general.

²⁰⁹ Deleuze-Guattari (1978). *Kafka. por una literatura menor*. México: Ediciones Era. p. 72.

²¹⁰ Derrida, Jacques. «Firma, acontecimiento, contexto», en: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1994.

2. un signo escrito se adelanta en ausencia del destinatario. Esta distancia, esta separación, este aplazamiento, esta diferencia deben ser referidos a un cierto absoluto de la ausencia para que la escritura se constituya.

Es preciso que sea repetible, reiterable, en la ausencia absoluta del destinatario. La iterabilidad estructura la marca de escritura misma. Una escritura que no fuese estructuralmente legible más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura. La posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas, está implícita en todo código, hace de éste una clave transmisible, repetible por un tercero, por todo usuario posible en general. Lo que vale también para el emisor. Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y reescribir.

Desviación esencial la que opera Derrida en la que la escritura pasa a concebirse como estructura reiterativa, separada de toda responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad de última instancia, huérfana y separada desde su nacimiento de la asistencia de su padre²¹¹.

Hay una serie de consecuencias que se desprenden de estos rasgos:

1. la ruptura con el horizonte de la comunicación como comunicación de las conciencias o de la presencia o como transporte lingüístico o semántico del querer-decir.
2. la sustracción de toda escritura al horizonte semántico o hermenéutico que como horizonte de sentido se deja estallar por la escritura.
3. la necesidad de separar la polisemia de la diseminación.

²¹¹ Son interesantes las consecuencias políticas que de ello se derivan en relación con ciertos géneros como el testimonio.

4. la descalificación del concepto de contexto, real o lingüístico, del que la escritura hace imposible la determinación teórica o la saturación empírica, o al menos insuficientes.

De este modo la determinación del concepto de escritura se realiza por medio de tres predicados: 1, un signo escrito es una marca que permanece y que puede dar lugar a una repetición en la ausencia; 2, comporta una fuerza de ruptura con su contexto, es decir, el conjunto de presencias que organizan el momento desde su inscripción; 3, esta función de ruptura se refiere al espaciamiento que constituye el signo escrito, que lo separa de los otros elementos de la cadena contextual interna (lo que determina su capacidad de ser sacado e injertado) y de todas las formas de referente presente. Este espaciamiento no es la simple negatividad de una laguna sino el surgimiento de la marca.

La posibilidad de ser separado del referente o del significado hace de toda marca, aunque sea oral, un grafema en general, la permanencia no-presente de una marca diferencial separada de su pretendida "producción" de origen; posibilidad de sacar y de injertar en una cita que pertenece a la estructura de toda marca, hablada o escrita, y que constituye toda marca en escritura antes mismo y fuera de todo horizonte de comunicación semiolingüística.

"Escritura" quiere decir entonces por sobre todo la posibilidad de funcionamiento separado de su "querer-decir" original y de su pertenencia a un contexto saturable y obligatorio. Todo signo puede ser citado, romper con todo contexto dado y engendrar al infinito nuevos contextos. Esto no supone que la marca valga fuera del contexto sino que no hay más que contextos sin ningún anclaje en absoluto.

Entonces, si “La escritura, como operación diseminante separada de la presencia (del ser) según todas sus modificaciones, comunica quizá, pero ciertamente no existe”²¹², en ese espacio imposible, que es el espacio privilegiado desde cierta poesía que potencia sus posibilidades, especialmente a partir de Mallarmé, juega toda su potencia como acción.

Lingüística, poética, retórica

El concepto de escritura, de Blanchot a Barthes y a Deleuze y Derrida, ha demostrado tener una cierta utilidad para pensar las cuestiones relativas a una crítica atenta a resistir cristalizaciones institucionales. Sin embargo, eso depende de que se esté atento a no caer en ciertos riesgos que las categorías entrañan y que han sido puestos de manifiesto en primer lugar por los cuestionamientos de los teóricos de género, de manera que las categorías serían útiles siempre y cuando cumplieran con las siguientes condiciones:

1. la soledad esencial del sujeto (Blanchot), el momento de pérdida o *fading* (Barthes), el uso intensivo asignificante de la lengua (Deleuze-Guattari) no eliminen las diferencias, es decir, siempre que la muerte del sujeto no sea una nueva estrategia de centralización del sujeto (no-sujeto) varón, blanco y de clase media, o de disolución de sujetos-otros posibles (Preguntarse: la literatura, la escritura, definidas por estos tres teóricos: ¿es toda la literatura?, ¿es un recorte estético-ideológico de lo que se entiende por literatura (valiosa)?)
2. la diferencia ética de la *écriture* del grado cero contemple entre sus posibilidades de elección las diferencias de género como opciones políticas. (Lo que no quiere decir que haya que correr necesariamente el riesgo de convertir la ética en una moral ²¹³), esto es, que permita ir más allá de las opciones que inscriben como posible sólo optar por una teoría

²¹² op. cit. p. 354.

²¹³ Es Alberto Giordano quien advierte con respecto a esta posibilidad. Giordano, Alberto. “El punto de vista ético”. En: *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

'intervencionista' de la literatura que responda a la superstición política (creer que la literatura es útil porque cumple una función crítica), o a la superstición sociológica (creer que la literatura es homogénea a los discursos sociales), o a la superstición histórica (creer que el sentido de la literatura es contemporáneo del de los discursos sociales y las prácticas culturales e ideológicas)). Una escritura que actualice el poder de lo inútil, de lo singular y de lo inactual puede ser una literatura instituida sobre estas diferencias, y ser por eso mismo profundamente política.

3. "Soñar, en un sentido opuesto: saber crear un devenir menor"²¹⁴, es decir, que se haga de la minorización (del devenir-menor) una propuesta política y no una mera descripción, o una aparición azarosa, consciente de que el contra-poder es una forma de poder (se puede ir contra la consigna pero no bajo la forma de una contra-orden sino impugnando el acto de ordenar, llevándolo al límite, desestabilizándolo en la medida en que sea posible, exponiéndolo como lo que es).

4. se reemplacen las nociones unitarias de identidad por conceptos de identidades sociales plurales y de construcción compleja²¹⁵, en los que la categoría identitaria sea un hilo en una

²¹⁴ Deleuze-Guattari (1978). *Kafka. por una literatura menor*. México: Ediciones Era. p. 24.

²¹⁵ Así lo teoriza Rossi Braidotti, para quien la visión posterior a la concepción psicoanalítica del sujeto corpóreo implica que el cuerpo no puede captarse o representarse plenamente: excede la representación. Una diferencia dentro de cada entidad es un modo de expresar esa condición. En este contexto, la identidad es un juego de aspectos múltiples, fracturados, del sí mismo; es "relacional", por cuanto requiere un vínculo con el "otro"; es retrospectiva, por cuanto se fija en virtud de la memoria y de los recuerdos en un proceso genealógico. Por último, la identidad está hecha de sucesivas identificaciones, es decir, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional. Esta no coincidencia fundamental entre la identidad y la conciencia implica, además, que uno mantiene una relación imaginaria con su propia historia, su propia genealogía y sus condiciones materiales. El poder de síntesis del "yo" es una necesidad gramatical, una ficción teórica que mantiene unidos todos los estratos diferentes, los fragmentos integrados del horizonte siempre huidizo de la propia identidad.

Por lo tanto el sujeto es: una multiplicidad en sí mismo: escindido, fracturado; una red de niveles de experiencia; una memoria viva y una genealogía corporizada; no sólo un sujeto consciente, sino también el sujeto de su inconsciente: identidad como identificaciones; está en una relación imaginaria con variables como la clase, la raza, la edad, las elecciones sexuales. Lo importante es poder nombrar y representar las áreas de tránsito que existen entre esos niveles, lo que cuenta es el ir, el proceso, el pasaje. La transformación de una cristalización sólo puede lograrse a través de la corporización estratégicamente reesencializada:

red de relaciones que incluya las categorías de género, clase, orientación sexual, entre otras, es decir, insistir en la diversidad de la categoría y no cerrarla en su definición, investigándola a partir de críticas permanentes a sus sucesivas formulaciones discursivas²¹⁶.

5. se opte por una teoría que afirme las diferencias a partir de la asunción de la utilidad teórico-política de las posiciones-sujeto y se desestime la lectura de la desestabilización del sujeto como nueva estrategia de dominación²¹⁷, es decir, se asuma, como propone Judith Butler²¹⁸ después de preguntarse “si no hay sujeto, ¿qué vamos a emancipar?”, “la coherencia de género como la ficción reguladora que es, más que como el punto en común para nuestra liberación”²¹⁹, o se proponga, con Spivak²²⁰, “un uso estratégico del esencialismo positivista con un interés político completamente visible”, en un juego dialéctico que trae al trabajo de escritura y de lectura posiciones-sujeto antiguas, heredadas de la cultura patriarcal, al mismo tiempo que construye en el proceso significante posiciones sujeto-nuevas (liberadoras). La elección será, como siempre, una decisión política.

reelaborando las estructuras multiestratificadas del sí mismo corporizado de cada uno. Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós, 2000. Traducción: Alcira Bixio. p. 196 y ss.

²¹⁶ Esta es la propuesta de Nancy Fraser y Linda Nicholson, de modo que esta reformulación teórica está ya en proceso. 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.

²¹⁷ En este sentido resulta paradigmática la posición de Nancy Hartsock: “¿Por qué justo en el momento en que tantos/as de nosotros/as que habíamos sido silenciados/as empezamos a exigir el derecho a darnos un nombre, a actuar como sujetos antes que como objetos de la historia, justo en ese momento se vuelve problemático el concepto de sujeto? Justo cuando estamos formando nuestras propias teorías sobre el mundo, surge la incertidumbre sobre si el mundo puede ser teorizado o no. Justo cuando hablamos de los cambios que queremos, las ideas de progreso y la posibilidad de organizar sistemática y racionalmente la sociedad humana se vuelven dudosas, sospechosas. ¿Por qué es justamente ahora que surgen las críticas sobre el deseo de poder inherente al esfuerzo de crear una teoría? Yo afirmo que estos movimientos intelectuales no son accidentales (pero tampoco una conspiración).” Hartsock, Nancy (1992). “Foucault sobre el poder: ¿una teoría para mujeres?”. En Nicholson, Linda (comp). *Feminismo/Posmodernismo*. Bs. As. Feminaria. p. 83.

²¹⁸ Butler, Judith (1992). “Problemas de los géneros. Teoría feminista y discurso psicoanalítico”. En Nicholson, Linda (comp) *Feminismo/Posmodernismo*. Bs. As. Feminaria. p. 79.

²¹⁹ Butler, Judith (1992). “Problemas de los géneros. Teoría feminista y discurso psicoanalítico”. En Nicholson, Linda (comp) *Feminismo/Posmodernismo*. Bs. As. Feminaria. p. 94.

²²⁰ Spivak, Gayatri. “Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía”. En Fuss, Diana (1999), “Leer como una feminista”. AAVV. *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros. p. 99.

6. que si el lenguaje tiene el poder de clasificar por diferencias y aproximar por semejanzas, de fijar sentidos esclerotizados y de establecer nuevas relaciones entre ellos y tal vez, lejanamente, entre los objetos; entonces tal vez las figuras de una retórica-política nuevas pueden recorrer el camino desde el habla a los sistemas conceptuales y desde ahí a las acciones, y las figuras de la vieja retórica sexista pueden ser deconstruidas por el camino inverso; si, "en una cultura donde el mito del objetivismo está vivo y la verdad es siempre verdad absoluta, la gente que consigue imponer sus metáforas sobre la cultura consigue definir lo que es verdad", como afirman Lakoff y Johnson²²¹; y si, como cree Rorty²²², el principal instrumento de cambio cultural es el talento de hablar de forma diferente, quienes aspiran a cambiar la cultura no pueden obviar ni olvidar la Retórica, sobre todo bajo la forma de una poética para la cual la escritura puede volver a ser el sueño del lenguaje, un espacio de libertad para la emergencia del deseo, es decir, bajo la forma de una política de la lengua y del trabajo crítico.

²²¹ Lakoff, George y Johnson, Mark (1991). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid : Cátedra. p. 122.

²²² Rorty, R (1994). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona : Paidós.

3.8. La escritura de la crítica

Los análisis de de Man conducen a la conclusión de que todo texto consigue su objetivo en la medida en que no lo consigue, y la teoría muestra que la teoría es imposible por la autorreferencialidad insoslayable de todo enunciado interpretativo o teórico.

Aceptado esto, "el *pathos* que resulta de ello es una angustia (o un deleite, según sea el humor momentáneo o de temperamento individual de cada uno) de ignorancia, no una angustia de referencia"²²³.

De todos modos de Man no puede dejar de insistir en la superioridad de ciertas lecturas sobre otras, aun aceptando que la consideración como error o "ceguera" por parte de una lectura será inevitablemente considerada errónea o "ciega" por otras lecturas posteriores. De Man se niega a admitir el "todo vale", pero su aceptación de la paradoja no puede ser vista como una solución satisfactoria: "Por una buena malalectura (*misreading*)"²²⁴, entiendo un texto que produce otro texto que puede ser mostrado a su vez como una malalectura interesante, un texto que engendra textos adicionales"²²⁵.

Para los deconstructivistas de Yale es indudable que "las palabras del intérprete son conscientes de significar más de lo que pueden decir, de estar atrapadas por la *tarea* del equívoco"²²⁶, pero mientras que De Man insiste en la indecibilidad del texto, Hartman²²⁷ prefiere hablar de su indeterminación. lo que resalta en todos ellos, incluido el polémico

²²³ p. 33. Alegorías de la lectura.

²²⁴ de Man trabaja acá con el concepto que acuñara Harold Bloom. Bloom, Harold. (1991) *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila.

²²⁵ "Nietzsche's Theory of Rethoric", *Symposium*, 28, Spring 1974. p. 50. Cit. en Leboreiro Amaro, Xurxo. "Geoffrey Hartman y la fuerza del signo". En: Hartman, Geoffrey. (1992) *Lectura y creación*. Madrid: Tecnos.

²²⁶ Obsérvese la autonomía otorgada al significante en esta formulación que se basa en una personificación. Este recurso retórico no hace sino subrayar la relación que Lacan estableció entre el discurso del analizante y la posición del sujeto supuesto saber: el saber no está ni en uno ni en otro sino que reside en las palabras mismas, y será el trabajo de la gramática (por cortes, puntuaciones, remarcas tonales) en sesión lo que permitirá la construcción de sentido para el sujeto.

²²⁷ Hartman, Geoffrey H. (1992) *Lectura y creación*. Madrid: Editorial Tecnos.

Harold Bloom²²⁸, es volver a poner en primer plano la importancia de dejar de hablar al texto más que en forzarlo a hablar²²⁹.

Cuando De Man habla de un pensamiento crítico e ideológico que es "parte del mismo sistema", no hay duda de que este sistema es, para él, siempre un sistema topológico, un sistema de transformaciones y sustituciones tropológicas. Por ejemplo, en el caso de principios y discursos críticos e ideológicos, este sistema topológico querría incluir dentro de sí mismo -es decir, reducir a sus propios principios de transformación y sustitución- tanto la (pretendidamente) semiosis auto-definidora y auto-valiente de un discurso crítico como lo que equivale a la figuración simbólico-fenomenal de un discurso ideológico.

Dado un "sistema tropológico" determinado, no puede ser nunca suficiente desenmascararlo o desmitificarlo porque todo lo que dicha "crítica" consigue hacer es sustituir un tropo por otro -incluso si se trata de sustitución de un "tropo de lo literal" (por ejemplo, "real", "verdadero", "desmitificado", "crítico", etc.) por un "tropo de lo figural", o en los más tradicionales, aunque insuficientemente comprendidos, términos de la crítica de la *Ideología alemana*, una conciencia "verdadera" o "crítica" por una "falsa conciencia"- y, por tanto, permanecer *dentro de* (y, por ello, *confirmar*) el sistema tropológico que desearía criticar. En consecuencia, es necesaria una actividad diferente que pueda empezar dando cuenta del establecimiento del sistema tropológico mismo, de su fundamentación o fundación inaugural sobre la base de principios que, provengan de donde provengan, no

²²⁸ Bloom, Harold. (2000) *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Norma.

²²⁹ De esta manera, ejerciendo una escucha que no difiere demasiado de la escucha analítica, el texto pone al descubierto sus significados-amo, es decir, las cristalizaciones de sentido que lo organizan como su matriz y que se manifiestan por repeticiones, variaciones o incluso por su aislamiento asignificante (al estilo del fenómeno elemental que queda sin interpretar en las psicosis no desencadenadas) *Seminario 3*.

pueden provenir de dentro del sistema tropológico mismo y no pueden ser reducidos a sus principios de transformación, sustitución o intercambio. Es aquí donde finalmente vuelven los "factores y funciones del lenguaje" -esos factores y funciones del lenguaje que resisten la fenomenalización hecha posible (y necesaria) por los tropos y sus sistemas, pero que, sin embargo, están en la base de todos los sistemas tropológicos en tanto su condición material de posibilidad. Pero en calidad de condiciones de posibilidad *no-fenomenales* y *no-fenomenalizables*, dichos factores y funciones -que en de Man reciben varios nombres, por ejemplo "poder posicional" del lenguaje, "inscripción material", "juego de la letra"²³⁰ - son también siempre y necesariamente sus condiciones de *imposibilidad*, y dejan marcas y huellas "dentro" (¿o "sin"?) de estos sistemas tropológicos, marcas y huellas que pueden no ser accesibles al conocimiento, a la conciencia o a la ciencia de los "críticos críticos" pero que, sin embargo, permanecen legibles en los textos de esos sistemas: por ejemplo en su incapacidad para clausurarse a sí mismos, que siempre produce un exceso (o falta) de tropología, un residuo o resto de tropo y figura irreductible a ellos. Como la verdad, este exceso o falta se descubre o tiene que descubrirse.

Finalmente puede concluirse con de Man "que uno puede abordar los problemas de la ideología y por extensión los problemas de política sólo en base al análisis crítico-lingüístico, lo cual debe hacerse en sus propios términos"²³¹. En otras palabras, lo que la "lingüística no-fenomenal" de Saussure y su aplicación al estudio literario ("la lingüística de la literariedad") suspenden no es la función referencial del lenguaje -que *siempre* está ahí irreductiblemente, cuando hablamos de algo llamado "lenguaje"-, sino más bien su habilidad para ofrecernos o, más bien, para designar el *referente* de una forma fidedigna,

²³⁰ Como lo ha estudiado Warminski, Andrzej, en (1998) "Alegorías de la referencia". En: De Man, Paul. (1998) *La ideología estética*. Madrid: Ediciones Cátedra.

²³¹ p. 121. La resistencia.

predecible y lo bastante consistente desde un punto de vista epistemológico como para permitimos confundir lo que es un producto de una función del lenguaje con un objeto de la conciencia, con sus "facultades" (intuición, percepción) y con la lógica, la fenomenológica, que le sigue después.

Se debe partir entonces de la base de un análisis crítico-lingüístico de la retórica - sistemas tropológicos, de su incapacidad para clausurarse a sí mismos, y de su producción de "formas del lenguaje" que "van más allá" de su dominio. Los tropos llevan a cabo la fenomenalización de la referencia que "se llama" ideología: "se puede ver por qué cualquier ideología tendría siempre un interés personal en las teorías del lenguaje que defienden la correspondencia entre significado y sentido, puesto que dependen de la ilusión de esta correspondencia para su efectividad. Por otra parte, las teorías del lenguaje que ponen en cuestión la utilidad, el parecido o la potencial identidad entre signo y sentido son siempre subversivas, incluso en el caso de que permanezcan estrictamente confinadas en el fenómeno lingüístico"²³².

De acuerdo con este ensayo, la referencia "es la aplicación de un potencial general indeterminado de significado a una unidad específica"²³³. Este potencial general indeterminado de significado es la gramática, "el sistema de relaciones que genera el texto y que funciona independientemente de su significado referencial"²³⁴, y "así como no se puede concebir un texto sin gramática, ninguna gramática es concebible sin la suspensión del significado referencial"²³⁵, la verdadera "aplicación" o *determinación* del potencial de significado general, indeterminado y no referencial de la gramática "a una unidad

²³² p. 170. Rethoric

²³³ p. 268. Alegorías.

²³⁴ p. 268. Alegorías.

²³⁵ pp. 268-269. Alegorías

específica" -por ejemplo, la referencia, la función referencial necesaria para la "generación" de un texto- significa que "cada texto genera un referente que subvierte el principio gramatical al que debía su constitución"²³⁶. En otras palabras, hay una "incompatibilidad fundamental entre gramática y significado referencial: es lo que llamamos dimensión figurada del lenguaje"²³⁷.

La explicación de de Man no podría ser más clara y precisa: los textos se generan por la *determinación* de la referencia, que, sin embargo, diverge necesariamente de y "subvierte" el potencial de significado *indeterminado*, general, *no* referencial, la gramática en fin, sin la que el texto no podría, en primer lugar, "llegar a ser". Y la necesidad de esta divergencia o subversión es "lo que llamamos" la dimensión figural del lenguaje, es decir, la retórica. En resumen, la retórica, la dimensión retórica del lenguaje, es un momento necesario *de* la referencia, de la producción por parte del texto de la función referencial "misma". La dimensión retórica del lenguaje es también lo que convierte el "texto" en "algo" que no podemos "definir" sino "llamar".

A partir de allí de Man afirma: "Llamamos texto a toda entidad que puede ser considerada desde esta doble perspectiva: como un sistema gramatical generativo, abierto, y como un sistema figurado clausurado por una significación trascendental que subvierte el código gramatical al que el texto debe su existencia. La 'definición' del texto afirma también la imposibilidad de su existencia y prefigura las narraciones alegóricas de esta imposibilidad"²³⁸.

²³⁶ p. 269. Alegorías.

²³⁷ p. 270. Alegorías.

²³⁸ p. 270. Alegorías.

Lo que vale para "texto" en este pasaje vale también para "lo que llamamos ideología" en *La resistencia a la teoría*, y es la razón por la que la lingüística de la literariedad, que es un "factor determinante" en la explicación de aberraciones ideológicas, puede ser también únicamente una "explicación" alegórica de la imposibilidad de definir o determinar la ideología -excepto en y como un texto para ser leído alternativamente en otra alegoría, una alegoría, ad infinitum, es decir sin generar una cadena de lecturas-escrituras.

Por su parte, Geoffrey Hartman²³⁹, avanzando, al igual que de Man, a través de una lectura renovada de poemas canónicos y muchas veces analizados, por críticos también canónicos, va a operar, a través de estos deslizamientos, un corrimiento en los modos de leer, y en las concepciones teóricas.

Hartman entiende la comprensión como un proceso complejo que incluye reconocimiento, recepción y respuesta al texto; supone relación entre lector y texto que, como le gusta repetir a Atkins²⁴⁰, se puede describir como de "dominio mutuo" y "supremacía intercambiable". Lo importante de una lectura, como el mismo Hartman dice de la concepción de lenguaje de Heidegger, no es su corrección, sino que evite cerrar demasiado pronto el círculo de la comprensión²⁴¹ de manera que no se respete la "íntima otredad del texto"²⁴².

El lector se enfrenta al texto sin pretender aniquilarlo descifrándolo, sino respetando su diversidad, pero el texto ha de aceptar que, "si ciertas obras han alcanzado autoridad es

²³⁹ Hartman, Geoffrey H. (1992) *Lectura y creación*. Madrid: Editorial Tecnos.

²⁴⁰ Atkins, Douglas. *Geoffrey Hartman*. (1990) Routledge: Londres/Nueva York. p. 7.

²⁴¹ o círculo hermenéutico.

²⁴² Hartman, Geoffrey. (1980) *Criticism in the Wilderness*. Yale: New Haven. p. 56.

porque mantienen y al mismo tiempo son mantenidas por los lectores que encuentran"²⁴³. Por eso el discurso del comentador no puede ser separado tajantemente del original; no hay una diferencia clara entre texto primario y texto secundario que se funden sin confundirse, en el reconocimiento.

De esta manera²⁴⁴ la crítica se convierte en creativa, no acepta su subordinación al texto que toma como referencia; puesto que está a su mismo nivel, toma su fuerza de los textos y les da su fuerza; y el crítico se hace cargo totalmente del hecho de que es tanto un intérprete de textos, como un productor autointerpretante de textos²⁴⁵. Según Hartman incluso se puede hablar de "obra de lectura" igual que se habla de "obra de arte": no intenta superar la extrañeza de lo otro, y no descansa en un resultado fijo de una vez para siempre.

Porque el arte es lo que no puede ser homogeneizado o superado, no puede tener una sola dimensión. Tiene una función social importante como resistencia a la clausura, a la fijación de sentidos; no sólo mantiene espacios abiertos, sino que ella misma los crea. Es siempre, por tanto, una resistencia contra el monolingüismo que tiene un carácter "siniestramente unificador" en las sociedades avanzadas²⁴⁶.

²⁴³ Hartman, Geoffrey. (1980) *Criticism in the Wilderness*. Yale: New Haven. p. 83.

²⁴⁴ y de modo paradigmático en los ejemplos que cita Hartman que, aunque diversos, responden a una determinada concepción acerca del lenguaje de la crítica, del lugar que ocupa, y de la relación con la literatura, la teoría y la filosofía. Los ejemplos son: *Closing Time* (1973) de Norman O. Brown, *The Anxiety of Influence* (1973) de Harold Bloom, *Le pas au dela* (1973) de Maurice Blanchot, *Glas* (1974) de Jacques Derrida y *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes.

²⁴⁵ Jorge Panesi, quien ha analizado las variaciones de los modos de la crítica en el campo cultural argentino, hace notar a este respecto de qué manera se da esta modalidad del crítico-autor en nuestro contexto: "podríamos no ya preguntar qué es un autor, sino que clase de autor es un crítico, qué es un autor cuando se trata de un crítico. Habría varias respuestas: el crítico es un autor que siempre responde (a otro autor, a otro crítico, a variadas sollicitaciones de su cultura); su escritura es una respuesta, porque escribe sobre otro texto, sobre otra firma y lo "contra-firma"; pero también y desde el funcionamiento cultural, un crítico se convierte en autor cuando aparece en los medios". Panesi, Jorge. "Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica", en AAVV. (2005) *Boletín / 12. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario. p. 138.

²⁴⁶ Como se ha visto anteriormente ésta es, para Grüner, la auténtica función "política" de la crítica en su relación con la obra de arte (y con la sociedad): no clausurar nunca los sentidos. Y en ello coincide también con un pensador que podría pensarse ubicado en otro polo ideológico: George Steiner. Steiner, George, (1994), "La cultura y lo humano". *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.

La crítica, como el ángel de la historia de que habla Benjamin²⁴⁷, viendo los escombros que deja a su paso quiere detenerse a oír su eco en la actualidad, esto convierte a la crítica contemporánea y sus excesos lingüísticos en un movimiento del *lenguaje extraordinario*, que, frente a la contención neoclásica de la Nueva Crítica que abogaba por el sentido común y un estilo transparente, se recrea en la pluralidad de las voces en forma de excesos verbales, juegos de palabras e imágenes alegóricas.

La interpretación ya no aspira a la reconciliación o unificación de verdades en pugna. Ha de renunciar a la pureza -que, según Hartman, es, más que la presencia, la categoría propiamente metafísica- porque el resto, lo negativo, es sacado a la superficie por todo texto genuinamente poético a partir de "la positividad misma, el poder impositivo del lenguaje"²⁴⁸.

Es importante considerar el efecto de realidad que producen las palabras. Si el arte ha de poder ser, como lo era para el ya canónico crítico de la poesía inglesa Matthew Arnold, "crítica de la vida", es necesario considerar el poder de las palabras para afectar a los seres humanos. Su capacidad para provocar en nosotros una respuesta en la que las reconozcamos como signos con poder de herir y curar. Así adquiere una importancia esencial la lectura de las palabras como voces que pueden herir nuestros oídos.

El crítico es, entonces, aquel que nos hace formalmente conscientes del carácter indeterminado e indeterminable de la ficción²⁴⁹, y busca un tipo de lectura que acabará con

²⁴⁷ Benjamin. *Tesis de filosofía de la historia*.

²⁴⁸ Hartman, Geoffrey. (1980) *Criticism in the Wilderness*. Yale: New Haven. p. 109.

²⁴⁹ En este sentido Hartman, lector fiel de los románticos ingleses, entiende por ficción todo acto imaginativo, y a este respecto las preguntas fundamentales que el mismo suscita son acerca de su potencia de visión, de su capacidad para imponerse en tanto tal y convertirse en una experiencia por sí mismo, y no resulta de ningún modo relevante la pregunta acerca de la verosimilitud, la asignación de valores de verdad o la correspondencia con la referencia, sino el poder imaginativo en términos de creación, transmisión, recepción de una vivencia. cfr. el análisis que hace de "Leda y el cisne" de Wordsworth en (1992) *Lectura y creación*. Madrid: Editorial Tecnos.

la crítica como turismo o como una mera reflexión sobre un hecho primario o exótico para hacer implicar al lector en aquello que está sucediendo en tanto advenimiento de lo otro. El comentario literario convencional es comparable a una novela de detectives; confrontada con un texto contundente, escenifica una solución, probando varias defensas, interpretaciones diversas, fingiendo entonces haber llegado a una posición de autoridad, cuando, en realidad, se ha aliviado a sí misma de complejidades nunca dominadas. En este marco la seducción, en la vida o en la ficción, parece contener la promesa del dominio o, paradójicamente, de unirse uno mismo a un propósito imponente con riesgo de ser subyugado, cuando la energía del acontecimiento parece producir su propia *energeia*, como llaman los retóricos al potencial pictórico de las palabras.

Sin embargo, la retórica al servicio de la mimesis, la retórica como imaginista, está lejos de ser *imitativa* en el sentido de reflejar una realidad preexistente, un fantasma que es una imagen con efecto alucinatorio: "de la nada salió".

Pero en todo acto significativo de lectura debe haber: 1) un texto que atrapa el consentimiento, y 2) una pregunta acerca del texto a un nivel muy básico: ¿se está en presencia de una experiencia fingida o auténtica?

La experiencia estética está relacionada con la percepción (o perceptibilidad, *Anschauung*; la visión de la intuición, *insight*); más aún, que esta relación es lo que viene expresado por la centralidad que ha obtenido la palabra "imagen"²⁵⁰. La "imagen" es el punto donde se encuentran lo recibido y lo productivo. La respuesta ideacional a la obra de arte tiende a analizarse a sí misma en términos que favorecen a la "imagen".

²⁵⁰ Para una investigación detallada acerca del concepto de imagen e imaginación y sus implicancias estéticas e ideológicas en el Romanticismo cfr. Abrams, M.H. (1962). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Buenos Aires: Nova.

En suma el objetivo teórico de Hartman es poner "claridad" en conjunción con "indeterminación" mediante una teoría del significado más sensible, más poéticamente centrada. La pregunta a resolver es si se debe insistir en una o en otra: en la extrañeza resoluble o en la irresoluble otredad.

La hermenéutica siempre ha intentado sondear en el escándalo del lenguaje figurativo, cuando éste era extraordinario o transgresor. La crítica, vuelta por Hartman un tipo nuevo de hermenéutica, "afirma" el poder del pensamiento negativo, pero al mismo tiempo se pregunta cómo definir el pensamiento negativo sin convertirlo en dogmático y positivista, lo que es, por supuesto, muy problemático. La crítica es entonces desconcertante: como la lógica, pero sin el motor de ésta de la absoluta consistencia interna, revela contradicciones y equívocos²⁵¹, y así hace la ficción interpretable haciéndola legible.

Para Hartman la tentación de la crítica de convertirse en una forma de ciencia, con sus propios axiomas y principios formales, habría sido todavía mayor si esta división en el lenguaje (frecuentemente simplificada en otra que opone prosa o poesía) no hubiera seguido desafiando a los sistematizadores de múltiples maneras, que son otras tantas preguntas: 1) ¿Puede la literatura salvar la división en el lenguaje, o es tan divisora como reconciliadora? 2) ¿Es posible una teoría comprensiva de los artefactos verbales, que abarque prosa y poesía, lenguaje ordinario y extraordinario? 3) ¿Cómo debe ser el estilo verbal del crítico: cómo de "ordinario", cómo de "prosaico"?

La crítica no puede ser identificada entonces como una rama de la ciencia o una rama de la ficción²⁵²: la ciencia es más fuerte cuando sigue un paradigma fijo o un punto de

²⁵¹ Coincide en este punto con el trabajo de deconstrucción de de Man.

²⁵² La paradoja de la deconstrucción consiste en que no siendo una teoría literaria ni una filosofía trabaja en el interior de los fundamentos de ambas. Podemos pensar, por ello, en un tipo de actividad que en otro lugar

referencia, no importa cuán sutilmente modificado, cuán autotransformado; la ficción es más fuerte como discurso paraprofético, como profecía después del acontecimiento - acontecimiento constituido o reconstituido por ella, y obsesionado por la idea de una causación traumática. Pero la crítica contemporánea apunta a una hermenéutica de la indeterminación. Propone un tipo de análisis que ha renunciado a la ambición de dominar o desmitificar su material (texto, psique).

Geoffrey Hartman continúa creyendo en recursos técnicos o formas de análisis que son útiles a modo de preparación, pero, contra todo modelo operacional o pedagógico²⁵³, pone en duda que su efectividad científica haga de cualquier usuario un crítico eficiente.

¿Qué puede señalarse como específico de acto de la lectura hoy? "Es un *trabajo* y no puede ser "justificado" por una norma religiosa o autoritaria, o incluso por un patrón empírico, tal como la cantidad precisa de aclaración literaria que pueda producir"²⁵⁴.

La lectura que un crítico ofrece cuando escribe sobre literatura establece una ecuación que equipara la autoridad de un texto dado con un texto producido (comentario)²⁵⁵.

hemos llamado *Theoría de la lectura, lectura en proceso o crítica paradójica*, y que aprovecharía las consecuencias de esa relación entre la teoría literaria, la hermenéutica y la deconstrucción.

Una teoría literaria que no ignore la deconstrucción es una teoría que, desplazando su marco acude a un tipo de práctica discursiva que, desde un trabajo riguroso, mueve la literatura lejos de todo aquello que pretende hipotecarla, controlarla o hacerla depender de supuestas "verdades externas". Asensi, Manuel. "Crítica límite/ El límite de la crítica". En: AAVV. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid. ArcoLibros. 1990. pp. 77-78.

²⁵³ Este es otro punto de fuerte coincidencia con de Man, quien, como vimos, destacaba que el excesivo afán didáctico de Riffaterre era lo que lo llevaba a forzar su teoría, al reducirla a un instrumento de análisis o una herramienta que provea de elementos firmes que permitan hablar con autoridad de cualquier texto y establecer clasificaciones y definiciones, en lugar de hacer de la teoría y de la crítica espacios propios con un valor autónomo.

²⁵⁴ (1992) *Lectura y creación*. Madrid: Editorial Tecnos. p. 52.

²⁵⁵ "El trabajo que no puede ser justificado y, sin embargo, parece valioso y es emprendido libremente se suele llamar *juego*: prefiero pensar en la lectura especulativa y el arte como "no glorioso" (Virgilio, *Geórgicas*, 4564) para indicar la conciencia intranquila que ha acompañado siempre a tan gratuita actividad". p. 52. *Lectura y creación*.

Sin embargo, el ensayo crítico, aunque recobre su libertad para teorizar, continúa vinculado a la lectura atenta, que oficia como su necesario límite. Por allí, y en una defensa final del *close reading*, no como finalizada autónoma ni autosuficiente sino como momentum de la lectura, Paul de Man y Hartman, después de haber llevado la teoría, como una puesta a prueba de sus implicaciones, a sus últimas consecuencias teóricas y metodológicas, no pueden sino regresar a lo que había anticipado Starobinsky²⁵⁶, a la vez precursor de los avances posestructuralistas y deconstruccionistas como temprano profeta de sus limitaciones y garante de una lectura como progreso del estructuralismo hacia el fondo en bucle de sí mismo como hacía pasar a la obra desde la lectura-inventario a la lectura-acontecimiento.

²⁵⁶ Starobinski, Jean. (1974) *La relación crítica*. Madrid: Taurus Ediciones. (1970)

CONCLUSIONES

Dice Gadamer²⁵⁷: “De manera un poco desafiante me atrevo a decir que la fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo tono en el sentido de *tonós*, tensión como la de la cuerda tensada, de la que brota la eufonía”.

Más allá de la discusión acerca de lo que se considera lírico, de los modos de la crítica que distintas teorías consideran apropiados o inapropiados para hablar de poesía, y de la necesidad, tanto desde el punto de vista teórico como de la práctica crítica, de reconocer que a diferentes poéticas es posible llegar a veces sólo desde diferentes encuadres teórico-críticos, al leer trabajos de crítica como, por ejemplo, el de Enrique Pezzoni²⁵⁸ sobre Alejandra Pizarnik, el de Jorge Panesi²⁵⁹ sobre Tamara Kamenszain, los dos de Nicolás Rosa²⁶⁰ sobre Arturo Carrera, uno puede afirmar que estos críticos han oído el tono de cada poeta y han sabido transmitirlo en su propia voz crítica.

No se trata sólo de que ocasionalmente tematicen estas cuestiones²⁶¹ o de que al parecer partan de una premisa según la cual la lectura de un texto literario no es sino un

²⁵⁷ Gadamer, H-G. *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1993. p. 145.

²⁵⁸ Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

²⁵⁹ Panesi, Jorge. *Críticas*. Buenos Aires, Norma, 2000.

²⁶⁰ Rosa, Nicolás. *La letra argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

²⁶¹ Dice Panesi: “No se enseña literatura. Más que cualquier otra cosa enseñable, la literatura pone al profesor ante el brete de un discurso cuya única acción posible consiste en un aventurado e incierto razonar y en un compartir. Un compartir razonado sobre un objeto ausente. Y ese objeto, siempre retirado y vuelto a postular en los carriles del razonamiento compartido, hace surgir el entusiasmo. La literatura es ese secreto individual que se nos revela, desvaneciéndose, en el entusiasmo. (...) Y estoy pensando en Enrique.” p. 260.

Y también: “No es la verdad o la realidad de lo que lee, ni tampoco la elegancia de las construcciones ficticias lo que certifica la justeza de una lectura crítica, sino la convicción de su fuerza. La verdad de una lectura es la posibilidad de multiplicar su propia fuerza que debe luchar contra otras fuerzas externas, opuestas, aliadas y debilitadoras. Lo legítimo de una lectura crítica depende de los campos imantados que logre tanto atraer como repeler: ni totalmente replegada en sí, ni tampoco vuelta nada más que a las alianzas con los públicos o las instituciones”. p. 68

Pezzoni:

“El crítico compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía- Historia de sus modos de acceso, cartografía de los rumbos que lo llevan a encontrar/producir el sentido. Revelar y ser revelado. Desplegar el juego de las creencias, las convicciones, los modos de percibir. Ser en y por el texto”. p. 7.

Para Nicolás Rosa, quien va un poco más allá, “escribir crítica, otra forma de ser de la ficción”, porque sólo “allí donde la palabra del deseo se hace oír, adviene la significación de la obra”. Pero el deseo no

trabajo que se mueve en las zonas indefinibles de la intertextualidad (que es una intersubjetividad)²⁶², una interpretación, un juego de asociaciones que alguien hace sobre las palabras que el texto dice y las que no dice, y que esa lectura, como la detención súbita del movimiento de un caleidoscopio, sea consciente de que arma una figura momentánea que deberá ser modificada una y otra vez con nuevos movimientos.

En estos trabajos de crítica es posible ver que el crítico se enfrenta al lenguaje como a un problema, con un rigor que no es menor al del escritor, que en ellos hay, a la vez que la distancia crítica necesaria, respeto por el texto a tratar, sobre el cual lo que se ejerce es una escucha atenta. Para que el poema diga todo lo que tiene para decir, el escucha selecciona una figura recurrente, la que luego es sometida o puesta a vibrar en variaciones, tantas como sea necesario, hasta que esas expansiones marquen el núcleo de la poética tanto como sus dispersiones, repeticiones, desplazamientos. El trabajo de la poesía se despliega entonces bajo nuestros ojos y expone su lógica interna, a partir de la conciencia de una cierta necesidad en tensión dialéctica con la arbitrariedad del signo.

Los análisis se desarrollan en relación con cada poética particular, las citas son cuidadosamente seleccionadas y funcionan como invitaciones, como superficies de atracción hacia el lector, la remisión a la teoría es moderada, y es también un núcleo de

es una categoría epistémica, es un dato originario, no está sometido a ninguna operación lógica. "Necesita, exige, una lectura transferencial- a veces se llama pasión- en donde el sujeto se aniquila en el objeto". Si no hay significación sin transferencia, cualquier crítica meramente formal será asignificante o insignificante. Si "crear, fingir, que la literatura es un objeto-uno leído por un sujeto unitario es una formación ideológica claramente delimitada en la historia, el fantasma de la polisemia no desecha la ficción, antes bien, la multiplica, porque la crítica no hace sino fingir. "La crítica simula (ahora como un simulacro idóico) el sentido de la obra, simula (ahora como un artefacto isomórfico) la estructura ortocomplementaria de la obra, incluso simula en sus versiones más perversas (ahora como máquina de producir verosímil) la imposibilidad real de simular la obra". p. 10 Y también: "El mal-tratamiento de una poesía tiene que cavar hondo en la vivencia humana de lectura". p. 17. *Tratados sobre Néstor Perlongher*.

Por eso confiesa: "no podré nunca revelar el desasosiego intelectual productó de un levantamiento agudo de la sensibilidad, de las emociones, y más crudamente de los sentidos, del sentido de los sentidos, la 'desmesura de las sensaciones'²⁶¹, que le provoca la lectura del *Tratado de las sensaciones* de Arturo Carrera .

²⁶² De Kristeva a Derrida y de Man, pasando por la hermenéutica alemana del siglo XX.

expansión: se puede leer al trasluz el modo en que quien lee se ha dejado atravesar por esos discursos (la teoría literaria, la literatura) que se responden o se hacen eco, y el crítico es un teatro de esos intercambios, expuesto sin ostentación de erudición ni falsa modestia. Hay también un uso de la lexicografía del poeta, pero no se trata en absoluto de lo que se denomina, despectivamente, “fetichismo del lector de poesía”: se trata de la conciencia de un modo de funcionamiento alternativo del lenguaje en el discurso poético. Es sólo la recontextualización repetida de la palabra o imagen núcleo de una poética la que permite un ingreso a ella, sobre todo cuando se trata de poéticas que son mundos cerrados o casi cerrados, autorreferenciales, a sí mismas o a la tradición poética, cuando los poemas, como lo resume magistralmente Pezzoni, “agregan un mundo al mundo”²⁶³.

Además, este modo de leer, dúctil y atento, flexible y riguroso a la vez, permite llegar, o abrir caminos, a poéticas diversas: es tan justo el análisis que hace Pezzoni de Pizarnik, como el de un poeta que trabaja sobre presupuestos opuestos a los de ella (Girri). Lo mismo puede decirse del Perlongher y el Echavarrén de Panesi, y del Perlongher de Rosa. La impresión final es la de un equilibrio entre tres puntos: teoría, crítica, literatura. Por eso se puede afirmar que a través de sus estilos se encuentran interrogantes que plantean las encrucijadas entre teoría literaria, poesía y crítica literaria, encrucijadas con respecto a las cuales, si no hay respuestas, lo que aparece son tanteos válidos que rodean la constitución misma de ese espacio imposible entre las tres.

En esta perspectiva la figura resultante, la detención momentánea del *fluir* de los sentidos, es tanto más productiva cuanto más atenta ha sido la escucha del intérprete, doble escucha hacia su objeto y hacia sí mismo, cuanto más se ha abandonado a ese *fluir* al que

²⁶³ Que no de otro modo funcionan las poéticas de Pizarnik, Kamenszain y Carrera, como tantas otras, como, tal vez, cualquier poética lograda.

los textos, generosos, invitan, a su seducción incluso²⁶⁴. Es una escucha y un comentario amorosos (para decirlo con palabras de Barthes) los que abren una escritura hacia sus devenires, o, como lo dice Horacio González²⁶⁵, la asunción de ese temor, inaudible, invisible e imponente, ese riesgo que se quiere correr cuando al leer no se domina una materia sino que se permite ser señoreado por ella.

Por eso se vuelve autorreflexiva la siguiente frase con que Panesi²⁶⁶ describía la poética de Kamenszain: "el oído de quien trama, como la figura o el dibujo-caracol de cualquier oreja, se vuelve sobre sí para captar el sonido a la vez lejano e interior que murmura dialectos, idiolectos; lenguas imposibles y definitivamente habladas y por recrear en un tapiz cuyos jirones no desdeñan las hebras y las tramas que abrigan otras intemperies".

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

²⁶⁴ En todo caso, como lo ha hecho notar Hartman, son estas lecturas las que, a fin de cuentas, han dejado y dejan una impronta en la historia de la investigación y de la crítica literaria argentina porque reorganizan los modos de leer, instauran nuevas legibilidades.

²⁶⁵ González, Horacio. *Art, política y locura*. Bs. As., Colihue, 1996. p. 8.

²⁶⁶ *Op. cit.* p. 292.

**B. La poesía de los jóvenes de los 90 en
la Argentina**

1. Los '90.

I.

Cambours Ocampo²⁶⁷, siguiendo a Henri Peyre, dio una definición de la idea de generación literaria en tanto tal que se convirtió, por su aceptación, en canónica: "Es la manera de ver en conjunto –afirma– a los hombres nacidos aproximadamente en la misma fecha y que crecen en la misma atmósfera intelectual. Esta nueva interpretación nos enseña a no separar la historia literaria de la vida. Un escritor, al fin y al cabo, es, además, un señor que lee los diarios como cualquier otro, que paga impuestos, que demuestra interés por la vida política, social y económica que lo rodea y que, más a menudo de lo que se cree, extrae los motivos de sus creaciones de esas circunstancias y no de las obras de sus precursores con quienes se los quiere relacionar a la fuerza"²⁶⁸. Cuando intenta delimitar los alcances de una definición tal, enumera una serie de factores que funcionarían como condición mínima para que se pueda hablar de "generación literaria"²⁶⁹: la herencia, la fecha de nacimiento, los elementos educativos, la comunidad personal, la experiencia de la generación, guía o caudillo, el lenguaje de la generación y el anquilosamiento de la vieja generación, y ejemplifica su teoría dando cuenta con cierto detalle de la generación del 30: "Nosotros hemos sostenido, y sostenemos, que los escritores de 1930 reúnen -por ejemplo- todas las constancias existenciales señaladas por el profesor Serrano Poncela, en su trabajo sobre el tema. Vivimos un idéntico mundo *filosófico*; convivimos una patria común con similares características *sociológicas*; transcurrimos por un mismo tiempo y formamos una

²⁶⁷ Cambours Ocampo, Arturo. (1963) *El problema de las generaciones literarias*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor.

²⁶⁸ p. 9. Citado por Cambours Ocampo, op. cit.

²⁶⁹ Son, como aclara Cambours Ocampo, los factores que daba Dilthey, mediados por la sistematización hecha por Petersen.

misma fisonomía *histórica*; defendimos las esencias nacionales con una firme actitud *psicológica*; y, por último, expresamos nuestro pensamiento con igual forma *lingüístico-literaria*. A estas constantes de Serrano Poncela, podríamos agregar nuestra teoría pendular –rechazo o acercamiento– de las generaciones, basada en las alternancias propuestas por Henri Peyre²⁷⁰.

Luego de diversos análisis de la poesía argentina del siglo xx hasta la década del 60, cercana a la fecha de publicación del libro, llega a la conclusión de que en la poesía argentina la división generacional se da por décadas²⁷¹, y que en general responde a una lógica pendular en el juego de oposiciones y afinidades estéticas, aunque hay momentos privilegiados en que las dos corrientes dominantes opuestas conviven en estado de polémica: especialmente en la década del 20.

Por otra parte Adolfo Prieto²⁷², en “Conflictos de generaciones”, después de hacer notar que “El concepto de *conflicto generacional* no debe sobrevalorarse al extremo de resumir en él la dinámica que moviliza el curso de la historia o de atribuirle el carácter configurador de las más profundas agitaciones sociales. El conflicto generacional a veces acompaña y expresa en su verdadera potencialidad un proceso de cambio; a veces indica, en niveles muy limitados, los desajustes de algunos grupos sociales; a veces materializa, simplemente, la disputa por la imposición o el mantenimiento de gestos, modas o signos convencionales en el ámbito de un grupo profesional o ideológico, una escuela o una capilla artística²⁷³ señala como supuesto metodológico pertinente la conveniencia de circunscribir siempre esos términos al análisis de situaciones históricas bien recortadas y

²⁷⁰ p. 43.

²⁷¹ Martín Prieto sigue explícitamente este criterio en su (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

²⁷² Prieto, Adolfo. (1990) “Conflictos de generaciones”. En: Fernández Moreno, César (comp.). (1990 ¹²) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. (1972).

²⁷³ p. 406-407.

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

En este sentido, y habida cuenta, de que si bien a los poetas de los 40 se los reconoce como “generación del 40” pero no ocurre lo mismo ni con los del 60, que son los “poetas del 60” ni con los de los 80, y menos aún con los de los 90, tal vez sea conveniente recordar el concepto más elaborado que desarrolla Raymond Williams²⁷⁴ bajo la categoría de “estructura de sentimientos”. Williams sugiere que toda cultura posee un particular sentido y/o sensibilidad de la vida, un particular y característico matiz o color, que se relaciona de modo específico con una determinada época, constituyendo la *estructura de sentimientos* de ese período. La idea general es que un conjunto compartido de modos de pensar y de sentir, de los que se puede extraer un determinado patrón regular, forma y está formado por un modo total de vida, el cual comprende la cultura vivida de una época particular, de una clase o de un grupo. Uno de los rasgos originales de esta concepción es que la estructura de sentimientos puede ir de modo contrario a la definición cultural dominante, lo que resulta interesante y útil en el momento de considerar determinados grupos, y que permite analizar lo que luego se denominó “contraculturas”²⁷⁵ de las cuales la más importante, en el período que nos atañe²⁷⁶, como una continuación de su centralidad en la década inmediatamente anterior, es la del rock²⁷⁷.

²⁷⁴ Williams, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Anagrama.

²⁷⁵ Britto García, Luis.(1994) *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad: define a la contracultura como “una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del grupo social”. p. 18.

²⁷⁶ Freidemberg, en un juego con esta idea, llega a decir que Casas con *Tuca* y Gambarotta con *Punctum* hicieron los mejores discos de rock, escribieron los mejores poemas, de inicios de los 90. Freidemberg,

II.

La bibliografía crítica sobre los 90 no ha escapado a la dificultad que rodea la delimitación de estos conceptos, dada su amplitud y los vastos fenómenos sociales de los que aspiran a dar cuenta, en la medida en que gran parte de ella, cuando intenta establecer una relación entre las poéticas de los 90 y el contexto político, social y económico que le es contemporáneo o inmediatamente anterior, omite el encuadre teórico y las definiciones metodológicas para preferir remitirse a cierto aire de época perteneciente a la “cultura menemista” en el ámbito nacional y a cierto clima “post” en general (post caída del muro de Berlín, por ejemplo)²⁷⁸. En este sentido son recurrentes las relaciones con la dictadura militar. Sin embargo, en todos los casos, y cualquiera sea el tipo de relación que se pretenda establecer, ese contexto se da por supuesto o se alude a él de manera elíptica o sintética. La lectura predominante de esos años como contexto socio-cultural se podría resumir bajo tres palabras clave: globalización económica- espectacularización de la política y los políticos- diversidad cultural, con sus contracaras: aumento de la exclusión y la pobreza, creciente pérdida de confianza en las instituciones y en la democracia, pérdida de jerarquías estéticas bajo el rasero unificador de lo que dicta el mercado como moda.

En un libro recientemente publicado sobre el cine argentino²⁷⁹ producido en este mismo período se resume la situación en estos términos:

Daniel. (2005) “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”. En: *Plebella. Poesía actual*. Buenos Aires. n° 5.

²⁷⁷ cfr. Marchi, Sergio. (2005) *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Capital Intelectual, y, especialmente, Pujol, Sergio. (2005) *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Emecé Editores.

²⁷⁸ Excede en mucho los alcances de esta Tesis proveer de elementos metodológicos y de hipótesis originales en este punto en particular. Lo que sigue son aportes para una caracterización de los 90 a partir de distintas voces de la cultura argentina que se preocuparon por estos temas en el período en cuestión.

²⁷⁹ Aguilar, Gonzalo. (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

“Era cada vez más evidente que se estaban viviendo una serie de transformaciones para las que no existía todavía un arsenal conceptual suficiente o apropiado. Al profundo viaje en la historia de nuestras vidas que significó el gobierno peronista de esos años (y que fundó la actual hegemonía de la que goza el partido justicialista) se le sumaban una serie de transformaciones globales (políticas, económicas, tecnológicas) que afectaban el mundo del trabajo, la esfera pública y también la vida íntima y privada. Estos cambios no eran abstractos, sino que llegaban a conmover los pilares de las costumbres y de la vida cotidiana: surgimiento de inéditas ocupaciones laborales, nuevos recorridos por la ciudad, conexión casi permanente a las redes informáticas, intensificación del consumo como modo de identificación individual o grupal, omnipresencia de los medios audiovisuales, mutaciones en la manifestación de la sexualidad, incorporación de la exclusión económica como algo familiar e irrevocable en el imaginario social y alteración de las prácticas políticas tradicionales son algunos de los hechos verificables de los cambios epocales a los que hemos asistido en los últimos años”²⁸⁰.

En este sentido, los 90 como tales han adquirido una identidad cultural que va mucho más allá de la literatura y de la esfera artística. Alejandra Birgin y Javier Trimboli, quienes han hecho una compilación de artículos referidos a los 90 como identidad cultural, señalan en el prólogo del libro²⁸¹: “Así como Eric Hobsbawm propone que el siglo XX concluyó entre la caída del muro de Berlín en 1989 y la desaparición de la URSS en 1991, Tulio Halperín Donghi sugiere que las políticas que Carlos Menem desplegó desde su llegada al poder también implicaron para la Argentina el final de un largo ciclo. A partir de

²⁸⁰ p. 7.

²⁸¹ Birgin, Alejandra, y Trimboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal. En ese libro hay artículos de Tomás Abraham, Inés Dussel, Silvana Ferrentino, Christian Ferrer, Adrián Gorelik, Alejandro Kaufman, Beatriz Sarlo y el mismo Trimboli.

la mirada de estos historiadores, supusimos que la década de los noventa había sido un interregno donde lo viejo estaba agonizando y lo nuevo había empezado a cobrar forma. Producir lecturas sobre lo sucedido durante esa década era una forma de entender el pasado reciente y de preguntarnos también sobre el nuevo territorio en el que estamos pisando y actuando como educadores”²⁸².

Más allá de que es imposible no hacer notar que las categorías “viejo” y “nuevo” han recibido una variada atención teórica de la que no se da cuenta en este caso y de que las mismas podrían servir, con la imprecisión con que aquí se las trata, para referirse a otras épocas y a otras circunstancias diferentes, a lo largo del texto, con las distintas intervenciones, irá perfilándose que de lo que se trata en realidad es de considerar a esa década como una década de grandes cambios en los diferentes niveles de la vida institucional y cultural del país, en el sentido más amplio de los términos, que implica también, o sobre todo, una nueva configuración de identidades y de subjetividades.

En ese mismo contexto Tomás Abraham²⁸³ señala que en 1989 se derrumbó lo que quedaba en la Argentina del sueño europeo, lo que equivale a decir que en 1989 se derrumbó la Argentina que soñaba con la modernidad democrática y republicana, la Argentina que anunció Alfonsín en 1984 para despegarse de la vergüenza de los años de la dictadura, la política de derechos humanos, el juicio a las Juntas, el sueño de una socialdemocracia nacional ética y digna, y la posibilidad de que la Argentina, en unos pocos años, se acercara a los niveles y formas de vida de España e Italia. Por eso los 90 no es sólo un nombre, el de Menem, sino una cultura política y económica, “la cultura política y económica de la década del '90”. Como consecuencia de ese estado de cosas la palabra

²⁸² p. 13.

²⁸³ Abraham, Tomás. “Polo en la década del 90”. En Birgin, Alejandra, y Trimboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

“política” (que en este contexto se refiere a la actividad que desarrollan los hombres, en comunidad, y organizadamente, para cambiar sus circunstancias) en sí se ha vaciado, ha perdido credibilidad para transformarse en mero espectáculo mediático.

La gente no cree en la posibilidad de cambio, y el espíritu entonces ya no es político, sino trágico. Lo que hay es apatía, desesperación, no por la situación del momento sino por la imposibilidad de otra situación. Se trata entonces de un cambio cultural porque tiene que ver con modos de vida, con la percepción de lo que está pasando, con la percepción acerca de las acciones cotidianas, lo que incluye la percepción acerca de lo que puede o no puede la institución artística o el arte a secas. Abrahams decide llamar a esa sensación de época "realismo trágico".

Frente a esta situación de hecho los intelectuales de los '90 se concentraron fundamentalmente en la denuncia de la frivolidad de la política y de la corrupción, adoptando actitudes de tipo espiritual-ético²⁸⁴: denunciaron los shoppings-center, la nueva sociedad de consumo que se quería implantar en la Argentina, pero, según Abrahams, no fueron más a fondo en su lectura de los 90 como cultura, ni en la construcción de una contracultura opositora o reactiva, en los términos que fuese, en los términos si se quiere foucaultianos o micropolíticos en la medida en que la política hoy se piensa así y no en términos de ideología.

²⁸⁴ En este sentido resultó paradigmático el libro de Beatriz Sarlo. (1994) *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, que recibiera una calurosa acogida por parte de los círculos intelectuales de izquierda, entre otros por Daniel Samolovich, desde su columna en *Diario de Poesía*.

III.

Sarlo²⁸⁵ por su parte va a centrar su análisis en la dificultad para los jóvenes de los 90 de encontrar núcleos de construcción de identidad. Si se ha roto la relación con el trabajo y con la ciudad en su conjunto; si los personajes se mueven en escenarios sin cualidades y extremadamente fragmentados, entonces estos personajes carecen del tiempo del proyecto, de una idea de tiempo donde el presente tenga continuidad, aunque sea sumamente conflictiva, con el futuro. Hay una neutralidad absoluta, una indiferencia absoluta respecto del imaginario urbano o social, y por otra parte, la precarización y la descalificación del trabajo realmente obtenible dificulta enormemente el establecimiento de un principio de identidad, en la medida en que aquello que se sabe tiene muy poco que ver con lo que se hace; y aquello que se hace tiene poco que ver con lo que se querría hacer.

Por eso si durante buena parte de la modernidad se pensaba: está la verdad de un sujeto y luego hay máscaras que ese sujeto va adoptando. ahora la máscara es lo que se tiene; se tiene para sí y para los demás. Detrás de la máscara de la verdad no hay nada: lo que parecen ser no encubre otra cosa y lo que se muestra es todo lo que hay. Por eso lo que se ve dice Sarlo al analizar la filmografía del período (que recibiera mayor atención por parte de la crítica intelectual que la poesía, con la cual tiene muchos puntos de contacto, en especial éstos que se destacan como características diferenciales) es una atenuación de lo psicológico y un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidades planas, sin volúmenes, como en la propia representación y los diálogos. La postura del director frente a este mundo representado es la suspensión del juicio en el sentido más radical, una suspensión del juicio, una distancia (como la que hay en muchos poetas entre el autor, la

²⁸⁵ Sarlo, Beatriz. "Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva". En Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

voz lírica y los materiales presentados en los textos), que si Fondebrider²⁸⁶ rescata y pone de relieve como una forma de expresar la desconfianza en los medios expresivos, en los materiales y en las instituciones del arte que son para él una clara herencia de la dictadura en los productos de los artistas jóvenes, Sarlo enjuicia desde el lugar de un imperativo ético que supone que el producto artístico debe cumplir, aún hoy, una función de desvelamiento de la ideología, o que debe propugnar a crear una actitud activa por parte del espectador, refiriéndose en concreto a la película *Los rubios*, de Albertina Carri²⁸⁷. Pero, como se demostrará más adelante, en muchos casos esta falta de juicio ético, esta postura abúlica no sólo de los personajes sino del mismo autor, producen justamente un efecto reactivo en el público.

A partir de estas posiciones se delinea una polémica cuyos extremos estarían marcados, por un lado, por los que aceptan esta posición como una novedad productiva desde el punto de vista artístico, e interesante desde el punto de vista ideológico o político, en la medida en que sería una manera de dar cuenta de la “estructura de sentimientos” de los 90, y otra que repudia esta falta de crítica al leerla como conformismo o cooptación por el mercado. Por supuesto, si bien es posible afirmar sin lugar a dudas que la idea según la cual sólo un imperativo político justifica la labor artística se considera cosa del pasado (de los 60 y 70), la disputa se continúa en algunos casos entre aquellos que siguen defendiendo la necesidad de un compromiso ético que ponga al intelectual y al artista en la posición de una vanguardia crítica, y los que han destituido a intelectuales y artistas incluso de ese lugar. En segundo lugar, entre los modos en que una y otra posición encuentran su

²⁸⁶ Fondebrider, Jorge. (2006b) “Los que nacieron bajo el Proceso”. En: *N. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.

²⁸⁷ Ampliará su lectura en Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Volveremos sobre ello.

realización en las obras de arte. Así, donde uno ve descompromiso, otro puede ver denuncia por presentación de una situación intolerable, o puede ver ironía o incluso irrisión. Es justamente la falta de juicio por parte del autor lo que posibilita esta discusión y esta divergencia en las lecturas, acentuada en el caso de los poetas por la escasez de sus presentaciones y pronunciamientos públicos y por su renuencia a manifestarse mediante polémicas, *ars poeticae*, y otros subgéneros. De todos modos, no es algo sobre lo cual se puedan establecer generalizaciones, sino que debe ser considerado en cada caso, más allá de la validez descriptiva que tiene esta actitud de los 90 como rasgo de una caracterización general.

Javier Trímboli²⁸⁸ relea la forma de concebir los 90 de Halperín Donghi²⁸⁹ y desarrolla la idea según la cual la década de los 90 es la de la decadencia de la Argentina peronista bajo la forma de una larga agonía. Para Halperín, el año 1989 -el del intento de copamiento del cuartel de la Tablada, el de la consagración política de Carlos Menem y, sobre todo dentro de su análisis, el de la hiperinflación-, fue por su intensidad política y económica un año clave en la historia argentina del último siglo. Si Perón fue el artífice principal de un Estado que garantizó seguridad social y altos salarios a la numerosa clase obrera que había nacido durante el período de la entreguerra, hacia 1989 ese Estado y esa sociedad que con él se entrelazaba hasta la intimidad terminaban de morir, concluyendo una muy larga agonía que, en el fondo señala Halperín, habría comenzado al poco tiempo de haber nacido. El desmantelamiento de lo que él denominó la Argentina peronista, la del Estado de Bienestar y la de los derechos sociales, habría introducido entonces "la más dura

²⁸⁸ op. cit.

²⁸⁹ Halperín Donghi, Tulio. (1994) *La larga agonía de la Argentina peronista*.

intemperie"²⁹⁰, donde intemperie quiere decir: a cielo abierto, sin abrigo, sin defensa, sin protección, signada por la crisis de los estados-nación y el "individualismo asocial absoluto"²⁹¹. Cobra el carácter de un verdadero diagnóstico de época un fragmento de la película *Matrix*: "Bienvenido al desierto de lo real", le decía en la película Morfeo a Neo, luego de haberlo desconectado de la matriz que lo alimentaba, como al común de los mortales, de ilusiones, de virtualidades. "Bienvenido al desierto de lo real", titulaba Slavoj Žižek su artículo escrito a propósito de los atentados del 11 de septiembre, y Friedrich Nietzsche decía: "La pérdida de una ilusión no crea ninguna verdad, sino sólo 'un poco más de ignorancia', una amplificación de nuestro 'espacio vacío', un ensanche de nuestro 'desierto'"²⁹².

Por eso el desencanto respecto de la política fue un tema que recorrió la década y quedó plasmado con nitidez en las elecciones de octubre de 2002, donde los índices de abstencionismo, votos en blanco e impugnados se situaron en cifras históricas²⁹³. Eric Hobsbawm²⁹⁴ había señalado que a partir de la finalización del corto siglo XX se hizo perceptible el abandono de "la preocupación por la política" por parte de un importante número de ciudadanos que, entre otras cosas, "les volvieron la espalda" a las elecciones. La crisis de los partidos políticos de masas y el creciente papel de los medios de comunicación serían fuerzas paralelas a ese proceso. En ese marco se produce una crisis social profunda, en la medida en que para Trímboli "Hay crisis histórica cuando el hombre vuelve a no saber qué hacer, porque vuelve de verdad a no saber qué pensar del mundo. Cuando el lenguaje heredado ha dejado de ser suficiente y parece traicionar tanto lo que queremos decir como

²⁹⁰ p. 89

²⁹¹ p. 89.

²⁹² p. 190.

²⁹³ En las elecciones de octubre de 2001 más del 60 % del padrón electoral realizó el "voto bronca" o no fue a votar.

²⁹⁴ Hobsbawm, Eric. (1995) *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

lo buscamos”²⁹⁵. Hay ahí, si puede trascender ese estado de ánimo, una ardua tarea, sin duda, para la poesía.

IV.

Lo que queda, si no, es una visión desencantada, un presentismo *antiutópico* (en la medida en que el futuro es una instancia temporal que ha sido escamoteada al sujeto común por poderes que le son absolutamente ajenos y superiores) y la perspectiva de desintegración social obliga a reajustar algunas convicciones, extendidas como sentido común durante la década de los ochenta; particularmente aquellas referidas a una visión optimista de la modernidad urbana y, por otro lado, las que plantean la posibilidad de establecer una relación virtuosa entre el tándem sociedad civil / Estado / mercado. Sin embargo, para Adrián Gorelik²⁹⁶, “el tópico de la ciudad de perdedores es demasiado evidente en el arte como para que su aparición pueda tomarse como indicio de los resultados urbanos de las políticas económicas y sociales de la década menemista”²⁹⁷.

Gorelik historiza las visiones sobre la ciudad porteña, y señala las diferencias por décadas²⁹⁸. En la década del setenta la ciudad, continuando un diagnóstico de la década anterior, fue tomada como sinónimo de modernización. Pero si en los años sesenta, como perspectiva dominante de la sociología funcionalista, la modernización era vista bajo una luz positiva, como la posibilidad de que un país se integrara a los procesos de punta del mundo occidental, en los años setenta ese punto de vista recibió una dura contestación. El

²⁹⁵ p. 199.

²⁹⁶ Gorelik, Adrián. “Mala época: los imaginarios de la descomposición social y urbana en Buenos Aires”. En Birgin, Alejandra, y Trímboli, Javier (compiladores). (2003) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

²⁹⁷ p. 27.

²⁹⁸ Gorelik, Adrián. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.

clima cultural de los años setenta fue básicamente antimodernizador y antiurbano, ya que se estableció una identificación entre ciudad y conformismo, ciudadanía y conformismo. La ciudad quedó asociada al actor social que la caracteriza, considerado, en líneas generales, como el que obstaculizaba toda acción revolucionaria: la clase media, típicamente urbana.

Como respuesta, se buscaron los símbolos de la transformación social en las antípodas del escenario urbano y cosmopolita de la Buenos Aires modernizada: la villa miseria. Ahí aparece -y esto es muy importante en la cultura sociológica, en la cultura académica y en la cultura de izquierda de los años setenta-, "la imagen de la villa miseria como alternativa al conformismo de la clase media urbana"²⁹⁹, como incrustación de una comunidad verdadera entre las máscaras de la sociedad metropolitana³⁰⁰.

Gorelik señala que éste es un tópico de larguísima duración en las visiones antiurbanas que encarna, en Buenos Aires, en la idealización de la villa miseria como espacio radicalmente otro de la ciudad, una idealización de la que la poesía no está exenta sino que por lo contrario contribuye a afianzar, tanto como la crítica literaria progresista³⁰¹.

En los años ochenta, en cambio, comenzó a desarrollarse un nuevo clima cultural y académico que recolocó a la ciudad en el centro de la atención, aunque el acento no se pone ya en la modernización (para celebrarla o rechazarla), sino en la modernidad.

²⁹⁹ p. 28.

³⁰⁰ Aclara Gorelik: "En este punto, al hablar de comunidad, me estoy remitiendo también a un concepto que preside todas las visiones antiurbanas, desde por lo menos Rousseau, para quien la ciudad es el lugar de las máscaras, del engaño, de la representación en el doble sentido de actuación y delegación; lo opuesto a la posibilidad de una relación directa y verdadera entre los individuos, que sería posible en la comunidad transparente de la pequeña población que no ha perdido el contacto ni con la humanidad ni con la naturaleza". p. 29.

³⁰¹ Y cuyo origen tal vez deba buscarse parcialmente en uno de los libros más clásicos en el tema, *Villa miseria también es América*, de Bernardo Verbitsky, de 1956, en donde la villa aparece como el lugar de la condensación de los valores positivos frente a la ajenidad metropolitana. El tema ha sido recurrente en la narrativa y hay textos ya famosos. No nos internaremos en consideraciones acerca de ellos, sólo nombramos éste como precursor.

En Buenos Aires el nuevo horizonte de la recuperación democrática favoreció la consideración completamente novedosa de la ciudad en su carácter de espacio público, por lo tanto, espacio del cruce y la construcción de la diferencia sobre un tablero equitativo de reglas y derechos; al tiempo que la ciudad real *qua* espacio público, volvió a ser escenario de la acción política y la vida cultural, de la fiesta y la protesta.

Para esa época la crisis urbana, la caída de tensión y la decadencia de las redes públicas -sobre las que en Buenos Aires se había sostenido siempre la idea de *proyecto*- permitió por primera vez percibir el estallido de las narraciones unitarias sobre la formación y el "destino" de la Buenos Aires moderna, favoreciendo una nueva visión de la ciudad como patchwork de *proyectos*, en plural. El fin de la ilusión de una forma única trajo a la luz la potencial riqueza de un manojito de fragmentos urbanos en conflicto, convirtiendo el trabajo de su historia cultural en una arqueología de los múltiples futuros modernos fracasados pero, por eso mismo, de posibilidades no realizadas, cuyo solo conocimiento parecía, entonces, poder cuestionar el camino seguido por la modernización hegemónica y ofrecer, quizás, el horizonte de otros nuevos, en sintonía con la redescubierta democracia.

Esa tensión es lo que ha desaparecido completamente en los 90³⁰², para reinstalarse la visión de la ciudad como máquina de expulsar y segregar al diferente, especialmente a los provincianos y a los migrantes de países limítrofes: la dureza discriminatoria anida en la metrópoli.

³⁰² En el artículo del libro de Gorelik dedicado al arte en la ciudad del fin de siglo "Arqueología del porvenir", Gorelik elige iniciar su reflexión acerca de la decadencia y devastación de Buenos Aires en los 90 con una cita del poema de Daniel García Helder "Tomas para un documental", publicado parcialmente en la revista *Punto de vista* 57, en abril de 1997. Este detalle sella la comunión ideológica entre ciertas lecturas de los 90 y cierta forma de hacer y concebir la poesía. Edgardo Dobry, miembro del consejo de redacción de *Diario de poesía*, extrae las categorías para pensar los 90 (Dobry, Edgardo. (2007) "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)". En: *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo) de este mismo poema de Helder. Se anuda así el realismo a la lectura sociológica y al ideario progresista, en las ramas de la poesía y la ensayística, hegemonizando, a través de ambas publicaciones, una lectura (y una poética) de los 90.

Ante ello la corriente antiurbana de izquierda toma el tópico "provincianos en Buenos Aires" y traduce esta figura de "los dos países" a una versión progresista y urbana: gracias a la nueva representación de la villa miseria y de los migrantes internos, aquel interior profundo y auténtico puede verse ahora incrustado en el mismo corazón de la metrópoli, subvirtiéndola. Los migrantes urbanos, lejos de su rol funcionalista de transición hacia una sociedad mesocrática y moderna, aparecen como germen de una liberación de nuevo tipo, política y cultural, y sobre todo, como amenaza a la clase media urbana³⁰³. Sin embargo lo que puede apreciarse en la filmografía reciente, por ejemplo en la película *La mala vida*, es una visión desencantada de las clases populares y lo que se muestra es la imposibilidad de comunicación, la dramática ruptura entre los grupos sociales. Y quizás lo más dramático es el modo en que los jóvenes naturalizan esa ruptura, cómo la sociedad naturaliza la imposibilidad de contacto entre los grupos sociales.

Esta situación se debe en parte para Gorelik al hecho de que el menemismo liberó a los jóvenes del prejuicio inverso extendido en la izquierda, el que igualaba antiperonismo con gorilismo y gorilismo con odio o desprecio de clase. Porque en tanto el peronismo se había erigido en representante único y directo de los intereses de la clase obrera y los sectores populares en la Argentina, durante toda la mitad del siglo XX la izquierda vivió con culpa cualquier distanciamiento crítico, pero los jóvenes creadores parecen pensar ahora que **no hay una base social mejor que sus dirigentes, ni dirigentes capaces de transformar esta base social**. Este paisaje urbano no se presenta como el producto de la

³⁰³ Este tópico ha estado en la división entre Florida-Boedo, con sus acusaciones que enfrentaban a los advenidos al rioplatense por un lado, y a los que incurrían en casticismos y galicismos por el otro, y fue profusamente aprovechada en los 90 por quien hiciera más fortuna: Washington Cucurto. pero se pueden mencionar también los nombres de otros poetas que explotan la marginalidad que, asociada rápidamente al ideario progresista, produjo repercusión en cierto sector de la crítica: Martín Gambarotta, Santiago Llach. El caso de Fabián Casas es particular, porque su mirada desencantada permite aún menos que las otras una idealización. En este sentido, es emblemático su verso: "Todo lo que se pudre forma una familia", en el que no se hacen distinciones de clase o grupo social.

imposición de una política sobre otra (ya se han sucedido varios gobiernos de diferente signo en la ciudad; éste ya ha ganado su autonomía institucional, y el ciclo no hace más que ahondarse), sino la ausencia de toda política; no es el producto de la imposición de un sector social sobre otro, sino la internalización en toda la sociedad de los rasgos que la reproducen. Es esto lo que aparece en la base de estas nuevas representaciones de la ciudad: el fracaso definitivo de la política como instrumento de cambio y de la sociedad como el actor para ese cambio. Una absoluta ausencia de horizontes³⁰⁴.

Ante el desmantelamiento del Estado de Bienestar, el mercado le impuso su lógica a cada rincón de la sociedad civil, produciendo una visión peculiar, distorsionada, de las virtudes de la sociedad civil. Esta visión planteaba que la sociedad civil era exclusivamente autointerés, flexibilidad, autoconfianza, libertad de elección, propiedad privada, desconfianza en la burocracia estatal. La cadena de instituciones sociedad civil / mercado / espacio público / Estado es una cadena socio-cultural, plena de sentidos históricos en la

³⁰⁴ Damián Tabarovsky da su versión desencantada de los 90 en un árido panorama de la narrativa. Allí afirma que eso que la sociología llama campo cultural o campo literario, está quebrado, porque no ha habido una revisión seria por parte de sus actores desde los años 60, y porque está absolutamente delimitado por dos polos atractores: la academia y el mercado, dos lugares en general en estado de tensión, desatención y fascinación mutua y, a la vez, dos lugares *a salvo*. Para él, “desde el punto de vista pragmático, desde lo *realmente existente*, en el momento en que un escritor publica (aún una plaquette de 10 ejemplares, aún la traducción de un poema para repartir entre los amigos), está operando en el mercado”. p. 32. Más allá de su importancia cuantitativa (decreciente) y cualitativa (inexistente), el mercado y la academia funcionaron como la marca cultural de la Argentina de los '80 y los '90 y la mayor parte de la literatura y la crítica que se publica desde hace 25 años fue escrita desde esos dos lugares y por la voluntad de tener un mercado funcionando y una academia investigando, ambos sitios marcados por una idea trivial de la escritura.

De modo que para Tabarovsky “No sería muy difícil confeccionar una tipología, o mejor dicho, una topología, un mapa de los diferentes estilos y estrategias que caracterizan cada polo (la autoridad del *editing*, la primacía de la trama, los personajes, la novela histórica, el cuento convencional, el aplomo estilístico, el lenguaje llano, justo, la ausencia de excesos, la fábula moral, la novela con contenido humanista, los guiños a la época y cierto anacronismo light, de un lado; y del otro, el formalismo remanido, el efecto kitsch de la *cita culta*, el laboratorio de ideas, la búsqueda del control absoluto, la convicción de que el humor es algo serio, la noción de autoridad, las prebendas, el desprecio por la ironía, la construcción de genealogías que funcionen como garantías crediticias, el miedo)”. Si bien Tabarovsky se refiere solamente a la narrativa, el panorama es relativamente válido por lo que se refiere a su extrapolación a la crítica y en parte a la poesía, y marca las valoraciones y los modos de leer, donde la primacía de la novela como campo de investigación académico tendrá también su gravitación al inclinar la balanza de las preferencias hacia los poetas “antifíricos”, más narrativos, en los que se puede reconstruir un mundo referido, unos personajes, unos paisajes urbanos, marginales todos ellos. Tabarovsky, Damián. (2004) *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

sociedad en la que se origina (especialmente, la anglosajona), pero que es muy difícil de trasplantar *ex novo* a una sociedad diferente. En nuestro caso, esa cadena funciona como círculo vicioso: una sociedad civil débil y desarticulada produce y es producto, a la vez, de un Estado absolutamente descomprometido por la suerte de la sociedad.

En un marco institucional como el argentino, de tradición de fuerte estatismo, cuando el Estado se desmantela lo que queda no son los círculos virtuosos del asociacionismo, librado del peso ominoso de lo estatal, sino una sociedad atomizada en una multiplicidad de demandas encontradas, incapaz de reflexionar sobre el "bien común" y de actuar en consecuencia, aun cuando de eso dependa la subsistencia del todo como sociedad nacional. En el mejor de los casos, una sociedad luchadora y esforzada, pero impotente; en el peor, una sociedad atravesada por el cinismo, la irresponsabilidad y la trampa. La aceptación de la fragmentación social sólo garantiza la reproducción de la diferencia, la defensa a rajatabla de la posición conseguida. "Ése es el paisaje de nuestra ciudad fracturada de hoy: rejas, garitas de vigilancia, justicieros y chicos de la calle"³⁰⁵. **En ese marco el desencanto de los jóvenes ya forma parte ineludible del paisaje.**

V.

Dice Christian Ferrer³⁰⁶ que "la Argentina es un país sudamericano peculiar, en la medida en que ha estado dominado por la imaginación plebeya. No popular, sino plebeya"³⁰⁷. Ahí define a la cultura plebeya como el encastre de la cultura popular y la cultura masiva con un vehículo político. Plebeyismo inmigratorio, plebeyismo peronista,

³⁰⁵ p. 46.

³⁰⁶ Ferrer, Christian. "Modernización, técnica y política en el *Gatica* de Leonardo Favio". En Birgin, Alejandra- Trímboli, Javier (comp). *Imágenes de los 90*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003. pp. 47-73.

³⁰⁷ p. 47.

plebeyismo de los 60 de las clases medias. País dominado por una imaginación social que no es la de la clase alta. Ciclo del plebeyismo que en los años 90 comienza a marchitarse.

¿Qué era hace veinte años nacer plebeyo en la Argentina?: crecer con la idea de que ser argentino significaba tener derecho a trabajo asegurado, a ascender socialmente, tener derecho a escuela y a universidad gratuitas, al sueldo anual complementario, a la salud garantizada por el Estado, derecho a vacaciones pagas, a disponer de obra social sindical, a psicoanalista pagado por el sindicato; “eventualmente a hacerse un viajecito a Mar del Plata, Florida o Miami, y a tener derecho incluso a enlazarse en matrimonio con una señorita pulposa o con un señor galán de clase media superior”³⁰⁸.

Pero esa imaginación plebeya se agrietó y destrozó a lo largo de la década de los 90. Y no sólo debido a las transformaciones económicas e institucionales de las últimas décadas. “Se trata de una crisis de la imaginación, en la que lo que emerge es una lumpenización general de la imaginación política plebeya, una lumpenización picaresca que entroniza al nuevo rico enriquecido ilegalmente como marca de la imaginación de los 90”³⁰⁹, en donde por el acceso sectorizado de ciertas tribus o mafias acotadas al centro del poder, la masa popular queda excluida de la fiesta, lugar en el que había reconocido antaño su posibilidad de apropiación de un espacio y un tiempo, de transformación del pasivo papel de consumidores de la clase popular.

VI.

Por su parte, y para dar cuenta de las posiciones que al respecto han tomado los críticos literarios, periodistas culturales y escritores (que muchas veces son los mismos)

³⁰⁸ p. 49.

³⁰⁹ p. 51.

más alejados de un marco teórico-metodológico de corte claramente sociológico, Vicente Muleiro³¹⁰ ve en los 90 una libertad enrarecida por la carencia y por el insoportable festival de un kitsch político al que le importaba exhibir públicamente los dividendos de su inmoralidad, lo que no produce sino un descreimiento general que afecta sobre todo a los sectores más jóvenes de la población.

Porrúa³¹¹ se pregunta ¿es un lugar generacional? Para responderse que en parte sí, y se arma en los márgenes de la cultura oficial o de lo políticamente correcto, para afirmar que sus indicios, sin embargo, ya estaban en algunos poetas anteriores: Daniel García Helder, Carlos Battilana, José Villa³¹².

Paula Siganevich³¹³, siguiendo las lecturas que de la ciudad moderna hace Baudelaire, y las que de éste hace Benjamin, intenta ubicar las coordenadas de la poesía de los 90 en esta encrucijada histórica y teórica. Después de preguntarse: “¿Qué modernidad dejó para nosotros el proceso, la entrada en la globalización y diciembre del 2001?”³¹⁴ afirma que aunque pensar esta poesía puede resultar todavía muy prematuro, sin embargo el embate al que someten el “yo lírico”, una poética prosaica y narrativa de fuerte pregnancia visual, dejó como saldo una marcada deflagración de la lengua a partir de diversos recursos. También reconoce como una particularidad una intemperie a la que refieren reiteradamente, así como fuertes referencias tópicas al contexto, especialmente en relación al hambre y la pobreza que comienzan a dar cuenta de una inquietud. ¿Qué es, para Siganevich, lo nuevo

³¹⁰ Muleiro, Vicente. (2005) “Los nuevos poetas. Palabras a la intemperie”. En: *N. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.

³¹¹ 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.

³¹² Las de estos tres autores son estéticas muy diferentes y hay quienes las incorporan a los 90 por diferentes razones como se verá más adelante.

³¹³ Siganevich, Paula. (2005) “Precariedad y poesía en la ciudad”. En: *Grumo 4*, Buenos Aires-Río de Janeiro: Grumo.

³¹⁴ p. 27.

en esta poesía? No el realismo, como lo han marcado otros, sino una cualidad de este realismo en particular: el hecho de ser sólo un efecto. Lo que en realidad se busca es la pregnancia: esta pregnancia, en el campo de la imagen visual, es el efecto que produce la luz en los objetos y la manera en que estos se reproducen a partir de las imágenes mentales en la representación, como una relación casi física. En esta relación que va de lo físico a su impacto en las subjetividades Siganevich señala que “La introspección, que siempre es por un lado un estado óptico, también lo es vivencial y significa la incorporación de un espacio diferente en la memoria provocando la desconstrucción de la perspectiva instalada desde el renacimiento en el mundo occidental. La mirada interior incorpora al poema el sutil desplazamiento de una cámara de cine”³¹⁵. A esta temporalidad Paul Virilio³¹⁶ la denominó justamente “estética de la desaparición”, mencionando la transformación en el terreno de la percepción de lo intensivo a lo extensivo. La descripción adquiere un carácter de antológica en tanto recurso estilístico: el objeto permanece allí ante un espejo como espectáculo; no tiene profundidad psicológica, carece de coartada, de espesor y de profundidad; impone un sentido único: la vista. El objeto es entonces una resistencia óptica.

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

Finalmente hay algo que se puede afirmar como diferencia, y que pertenece al orden de una lectura que considera los distintos puntos de significación, en especial la injerencia del sujeto en el acto enunciativo como tal y en el acto imaginativo: “En tiempos de barbarie, cuando se discute si la lírica está muerta y la intemperie - el gran tema de la

³¹⁵ p. 29.

³¹⁶ Virilio, Paul. (2004) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

poesía del silencio- está presente como una inmensa, sucia y hostil ciudad, las palabras ordenan un campo semántico, donde no tanto como perversión o parodización sino más bien como un nuevo efecto de lo Real, la violencia es la pulsión libidinal que los jóvenes reconocen para sobrevivir en el mundo”³¹⁷. Es así como exponen el cadáver de la lengua, algo que valora, pero sin ingenuidad, como una marca de época, Alicia Genovese.

Para Alicia Genovese³¹⁸ los noventa marcan un proceso de reterritorialización de los espacios, de ese espacio que se considera como ajeno no sólo por la pérdida del espacio público, sino también por la globalización creciente que hace que se pierda contacto entre las editoriales transnacionalizadas y los escritores noveles. **En este contexto reterritorializar es una acción que se realiza a través de la creación de un nuevo sello editorial, de una revista, de una serie de plaquetas, de un ciclo de lecturas, de una antología. Se trata de abrir el circuito y diversificarlo, descentrarlo.** Ahora que el propio espacio se ha transformado, por ejemplo con el engarce de las rutas electrónicas, el espacio virtual de circulación vía e-mail, vía internet, y su autonomía propia, lo que hacen los poetas es recrear el espacio rescatando en sus revistas el elemento auditivo de la poesía, creando revistas con audio, por ejemplo, las cuales la mayor parte de las veces no duplican sus materiales en el objeto impreso.

Pero para Genovese la poesía contemporánea más joven también puede leerse dentro de una demarcación contextual que remite a los 80 para entender un punto de partida y de diferenciación, en la medida en que el espacio se ha transformado también por la recuperación social a partir del período final de la dictadura militar.

³¹⁷ p. 34-35. Es clara aquí la alusión a las ideas de Freud en *El malestar en la cultura*.

³¹⁸ op. cit. Véase también Genovese, Alicia. (2006) “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez”. En: Fondevbrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

Así, los 80 señalarían un momento de articulación de un espacio culturalmente arrasado, constituirían un primer momento de lo que podría ser considerada la poesía de la postdictadura, que tiene un momento de inflexión en los 90 y se continúa hoy, cuando siguen actuando a través de la generación de hijos (y de H.I.J.O.S.) y de los escraches las marcas dejadas por aquella violencia.

VII.

Susana Romano Sued³¹⁹, quien dirigió un proyecto de investigación sobre el tema de los 90, recurre a un concepto de Eleonora Traficante³²⁰ para pensar los 90. Si esta autora se proponía “explorar en el territorio específico del arte, la localización de ciertos umbrales, de ciertos puntos de transición que harán posible el trazado de un bosquejo, de un plano, en el que los umbrales ya no signen los límites, las líneas divisorias, sino determinen la zona. El lugar que indicaría el tránsito, el traspaso de un ámbito a otro (con todo lo que conlleva de devenir y transformación) o más todavía, la zona que anuncia la existencia de una región otra”, las escrituras argentinas de los 90 establecen sus lazos con la tradición en un “horizonte de catástrofe”, en que hay umbrales (de género, tradición o posición en la cultura) que parecen a punto de ser franqueados como diferencias significativas (catastróficas) en el horizonte de una cultura determinada. Las crisis de las escrituras (simbólicas, materiales y de significación social) para cada género son registradas por los géneros literarios, y, más aún, promovidas de una manera diferencial, como **el retorno de la subjetividad (pero una subjetividad otra) en el género lírico, que convive con la reapertura de la representación verosímil.**

³¹⁹ Romano Sued, Susana. Prólogo a (2003) *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba: epoké ediciones.

³²⁰ Traficante, Eleonora. (1997) “Umbrales”. En: Revista E.T.C., n 8, *Espacios artísticos*. Córdoba.

Según Romano-Sued hubo un arrollador proceso de transformación ideológica que culminó en los 90, con la desarticulación del Estado, la supresión de su rol como impulsor y garante de políticas educativas y de investigación destinadas al desarrollo democrático e igualitario de la sociedad. Desde diversas instancias del poder (político, económico, cultural, mediático) se administran políticas de inclusión y exclusión, de memoria y olvido. El decreto del indulto presidencial de 1990, si bien reconoce dos graves antecedentes en las leyes de obediencia debida y punto final de 1989, es tomado como acta de nacimiento de un nuevo contexto cultural. Las escrituras de los 90 deberán posicionarse entonces y orientarse hacia tres momentos de la historia: 1, el golpe militar, el terrorismo de estado y el paradójico concepto de “desparecido”; 2, la recuperación de la democracia y el ingreso al menemismo; 3, la historia remota del pasado nacional³²¹. En ese contexto se da también el retorno de la violencia criminal de Estado, desculpabilizada y vuelta impune por el decreto y las leyes mencionados, y hecha visible una y otra vez en los medios por las confesiones y los arrepentidos, lo que en realidad no hace sino ocultar a los sistemas responsables de esa violencia burocratizada. Estas políticas de visibilidad continua de los acontecimientos de violencia, pasada o actual, local o global, corroen la credibilidad de narraciones y autonarraciones que pierden el carácter de pasado apropiable y nutridor de una tradición con proyección constructiva. Frente a ello se puede dar una operación de memoria que ordenaría lógicamente los acontecimientos desde su origen maldito a las condiciones desfavorables de la realidad actual, o, por el contrario, se podría diseñar un mapa lacunar, atomizado, una fragmentación de recuerdos que no encuentran un sentido. Por las fisuras

³²¹ Este tercer eje ha sido profusamente trabajado por la narrativa si por ello se entiende el trabajo textual. En el ámbito de la poesía ha funcionado como reorganización de lecturas, rescate de figuras, textos y poetas anteriores.

del sistema, como irrisión o como acto trágico, el arte de los 90 ha trazado, al decir de Romano Sued, como habla diferenciada, “un espacio mínimo de resistencia”³²².

De signo similar es el aire de época, o la estructura de sentimientos, que Freidemberg³²³ le adjudica a esos años, cuando afirma que “fue más o menos simultáneamente con la entronización del neoliberalismo que en el campo literario empezaron a ganar terreno la pose cínica, un desdén activo hacia los valores “humanos” en general y especialmente hacia los que tienen que ver con lo político-social”. Sobre la potencialidad de este espacio como espacio de resistencia o como espacio cooptado por la ideología dominante de mercado se polarizarán posiciones y se abrirá una polémica que no es lo menos interesante del período si se considera que a partir de allí el arte de los 90 en general, y la poesía en particular, han sido capaces de abrir un espacio de reflexión, de interpelación, interrogación y teorización acerca de su estatuto, de su función social real o esperada, lo que no es poco.

³²² “¿Los Noventa?”, en Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.

³²³ Freidemberg, Daniel. “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”. En: Autores varios (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. p. 150.

2. LA POESÍA EN LOS 90

I.

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

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

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

Debido a la insistencia del neobarroco en la materialidad del lenguaje y su sonoridad como principios fundamentales de la constitución del poema (principios que acusaban en ese momento el impacto del posestructuralismo francés en un grupo de poetas

locales), y a la propagación de esas mismas teorías en el ámbito académico parecía una verdad impuesta la preeminencia del elemento lingüístico como materia del poema. Sin embargo, en la práctica crítica de algunos estudiosos y en los paratextos de algunos poetas se puede observar en qué medida la pregnancia del mundo referido o la capacidad de captar la atención de elementos ideológicos de los poemas de los 90 estructuran las lecturas y las apreciaciones, y le dan mayor importancia a la relación referencial o al verosímil que al trabajo propiamente lingüístico.

Ello abarca una amplia gama de posibilidades que van desde la puesta en primer plano de los escenarios de la pobreza, que es leída por algunos como una estetización de la pobreza³²⁴ en tanto otros la sitúan encomiásticamente en el lugar del compromiso del poeta con la sociedad y la ligan sin más a una tradición ya acendrada de “poesía política” (Porrúa), a posturas más distanciadas que pueden leer en estos márgenes de la poesía (en tanto la poesía se busca más allá de ciertos límites asignados por la tradición del género) toda la ambivalencia que un gesto tal pone en juego³²⁵. En este sentido, hay dos líneas en los discursos críticos que pueden marcarse con bastante claridad: una, más cercana a la idea de una defensa de la poesía política, referencial y coloquial, eminentemente urbana y

³²⁴ Así lo ha hecho notar, con ligera ironía, César Aira, en un artículo en el *Cronista comercial*, 23 de marzo de 2004: “A mí me parecen unos objetos bellos, otros los consideran un souvenir de la pobreza”, refiriéndose a los libros de Eloísa Cartonera, la editorial dirigida por Washington Cucurto, en que los libritos son confeccionados por excartoneros y chicos de la calle con material reciclado. Los libros son armados de manera artesanal, con las tapas hechas con sellos de papa y témperas de colores sobreimpresas sobre cartones reciclados. Los textos son fotocopias, y la desprolijidad en el armado es una de sus apuestas estético-ideológicas del sello.

³²⁵ María Negroni, en su análisis del campo en los tempranos años 90, hace una evaluación de la situación en general, teniendo en cuenta su conocimiento del campo literario en Nueva York y otros lugares de los EEUU, y marca allí una dicotomía, que se repetirá sin grandes diferencias en la Argentina, que se abre entre dos formas excluyentes de considerar el poema y el lenguaje: “de un lado, los que reclaman al género una sumisión incondicional a la lengua hablada y le adosan –como si una cosa trajera por necesidad la otra– la función cuestionadora del sistema (son los revoltosos); de otro, los que conciben a la poesía como tramado autosuficiente de normas y tradiciones, y cifran en su autonomía la (única) posibilidad de respiración metafísica (aquí se agrupan los poetas de buenos modales, que hacen su trinchera en la protegida escenografía de los campus universitarios). No hace falta seguir. La polémica existe desde Kant y en sus fundamentos reverbera el dudoso amiguismo entre Belleza y Moral”. Negroni, María. (1993) “Una esperanza llamada beats”. En: *Diario de Poesía* 28. Buenos Aires. p. 33.

contextual, que liderada por la lectura de los 90 de *Diario de Poesía* y su *staff* (Samoilovich, Helder, Prieto, Dobry, Freidemberg, y los poetas por ellos promocionados: Casas, Rubio, Gambarotta) reúne también los escritos críticos de Ana Porrúa y las escasas referencias a la poesía de Beatriz Sarlo³²⁶, la revista *Punto de vista*³²⁷ y sus sitio web Bazaramericano (donde publica también Aguirre, desde 2005 encargado de la sección de crítica de *Diario*), y otra, más cercana a una preeminencia dada al elemento lingüístico y la experimentación como base de la poética, que reúne a poetas y críticos como Delfina Muschietti, Arturo Carrera, Alicia Genovese, Tamara Kamenszain, Paula Siganevich. Esta segunda vertiente, cuyo trasfondo teórico está enraizado en una lectura de los textos de Lacan, del posestructuralismo (Derrida y Deleuze) y de los llamados posfilósofos, entre los que destacan Milner, Agamben y Badiou, es más sensible también a la lectura de género. Ninguno de estos poetas y críticos ha estructurado una lectura sistemática de los 90 en tanto tales, sino que se han manifestado por medio de intervenciones acotadas u ocasionales.

Primero se impuso en los medios críticos la primera línea, luego hubo un lento viraje hacia la segunda, movimiento en que merecen destacarse las posiciones autocríticas de Daniel Freidemberg y Santiago Llach.

En tercer lugar, podría señalarse la posición de *Hablar de poesía*, como una que defiende los valores más tradicionales de lo considerado como poético: ciertos temas “elevados”, cierto trabajo formal, cuyo representante, Ricardo Herrera, mantiene una

³²⁶ En el año 2001 Sarlo dio una clase sobre “poesía de los 90” en la que se refirió a Santiago Llach, Alejandro Rubio y Martín Gambarotta. Algunos de los interesados, incluidos Llach y su padre, ex viceministro de Domingo Cavallo, estuvieron presentes en calidad de invitados.

³²⁷ La proximidad intelectual entre *Diario* y *Punto de vista*, debida sin duda a simpatías ideológicas, se puede seguir a lo largo de ambas publicaciones. Baste la presencia de artículos de Helder y Samoilovich en *Punto de vista*, y el hecho de aparecer reseñados libros de Sarlo en *Diario*, una publicación que sólo excepcionalmente se refiere a textos que no sean poéticos o sobre poesía.

polémica permanente con *Diario*. De modo que si la primera está en relación con el objetivismo, la segunda lo está con el neobarroco y la escritura de las mujeres y la tercera con el neorromanticismo. Finalmente hay que señalar que en la contienda intervino también la revista *La Guacha*³²⁸, con una acerba crítica a los representantes de la primera, basada en parte en la convicción de que se trataba de un grupo de burguesitos que jugaban a villeros pero que no tenían ninguna experiencia real de los márgenes.

En concordancia con la primera concepción, la poesía que surge en los 90, hace notar Freidemberg³²⁹, su aparente 'sencillez', su falta de temor a parecer 'vulgar' o 'prosaica', la hace correr el "riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad"; pero es justamente desde esta simpleza, insignificancia y literalidad que Helder y Prieto proponen el valor de lo poético en los noventa³³⁰. El artículo³³¹ que escribieron en colaboración y que apareció en *Punto de Vista* 60, abril de 1998, marcó el inicio de una reflexión acerca de la poesía de los jóvenes de los 90 y le otorgó una direccionalidad específica en la cual se duplican las valoraciones de las poéticas de la década anterior con su polarización entre objetivismo y neobarroco³³², así como la dificultad en el campo abarcado por esa polarización para dar cuenta de terceras posiciones o de posiciones

³²⁸ AAVV, (2001) "En tiempos del reality show, ¿los poetas del nuevo realismo?", *La Guacha* n° 14.

³²⁹ Freidemberg, Daniel. (1995) Selección y prólogo a *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock. Entre los poetas seleccionados están: Martín Gambarotta, Fernando Molle, Alejandro Rubio, Juan Desiderio, Daniel Durand, José Villa, Osvaldo Aguirre, Carlos Battilana, Fabián Casas, Sergio Raimondi, Mario Varela, Ana Wajszczuck.

³³⁰ Allí nombran a Martín Gambarotta, Fernando Molle, Marina Mariasch, Santiago Vega (cuyo seudónimo es Washington Cucurto), Carlos Martín Eguía, Alejandro Rubio, Juan Desiderio, Daniel Durand, Santiago Llach, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, José Villa, Osvaldo Aguirre, entre otros, como fieles representantes de esta estética.

³³¹ García Helder, D. y Prieto, M. (1998) "Boceto Nro. 2 para un de la poesía argentina actual", en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires. Este artículo fue republicado en: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Se citará por la edición de *Punto de vista*.

³³² Se verá en capítulo aparte.

diferentes, como la que Genovese³³³ denominara "poesía escrita por mujeres"³³⁴, es decir que las dificultades, en lugar de resolverse, se perpetúan o aún se multiplican, sobre todo porque esta lectura fundadora de los 90 será repetida con matices, ampliada o resaltada por otros críticos, impugnada y repensada por otros más, cuestionada y refundada, pero nunca soslayada³³⁵.

Freidemberg³³⁶ había señalado como las características más sobresalientes de la poesía de los 90 la preeminencia del registro austero e impasible de un mundo deslucido, la presencia recurrente del uso de la ironía, apenas matizadas ambas actitudes por una casi imperceptible ternura compasiva (eje 3. las poéticas que se ponen en juego, explícitas o implícitas; eje 4. la concepción del sujeto del enunciado;), "como si la poesía estuviera tratando de reconocer qué mundo le toca después de un cataclismo³³⁷ y qué significación puede extraer de eso"³³⁸.

³³³ Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

³³⁴ Entre las poetas analizadas por Genovese se encuentran María del Carmen Colombo, Diana Bellessi, Tamara Kamenzain, Irene Gruss y Mirta Rosenberg, y se destacan Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik como antecesoras en una línea genealógica.

³³⁵ Dice Freidemberg al respecto en un artículo muy posterior: 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." Para decirlo de otro modo, "Poesía de los Noventa" sería el nombre de una preocupación que gana cuerpo entre poetas, profesores, periodistas y críticos hacia 1998, cuando *Punto de Vista* publica "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual", de Daniel García Helder y Martín Prieto, una informada y perspicaz mezcla de indagación puntual y visión panorámica que también funciona como manifiesto y folleto promocional, y que van sosteniendo después las reseñas de Delfina Muschietti en *Radar Libros*, las intervenciones de Ana Porrúa en *Punto de Vista* y en la Universidad de Mar del Plata y el efecto de confirmación producido por la campaña reactiva de *La Guacha*. A lo que se suma una serie de definiciones más o menos programáticas de algunos involucrados, entre las que me parece especialmente significativa la reseña de Alejandro Rubio sobre *Culo criollo* de Rodolfo Edwards en *Diario de Poesía*." p. 150.

³³⁶ Freidemberg, Daniel. (2005) "Qué ampara ese prestigioso rótulo". En: *N. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.

³³⁷ Como se ha visto Susana Romano-Sued utilizaba los conceptos de "Umbral" y "catástrofe" para delinear una caracterización general de los 90.

³³⁸ p. 7.

Helder y Prieto³³⁹ señalan en los poetas de los 90 una maestría técnica no convencional que les permite tener los reflejos para aprehender los signos del presente, o si se prefiere de la *actualidad*. Esta relación con la inmanencia del tiempo presente implica también el hecho de **no entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance, sino una corta, intensa, heterodoxa, no predeterminada, esporádica ligazón con el pasado**³⁴⁰ (eje 6. la relación con las poéticas inmediatamente anteriores en un espectro que abarca por lo general las tres décadas anteriores, es decir, desde los años 60 a los poetas contemporáneos). Por ello eligen calificarlos como poetas de la sincronía, en la medida en que además “su coeficiente artístico deberá medirse por su grado de aprehensión del *Zeitgeist* y su capacidad de transformarlo en arte concreto”³⁴¹, afirmación que es ya de por sí una toma de posición político-ideológica en relación con lo poético que no subsana sino que multiplica las dificultades a la hora de definir en qué consiste esa posibilidad de aprehensión del espíritu de la época: ¿en el poder referencial del poema?, ¿en el rescate de los usos lingüísticos de la contemporaneidad, con toda su carga de valoraciones, esquemas axiológicos o estructuras de sentimientos?, ¿en un tono, una actitud del poeta en relación con su propia obra?³⁴²

³³⁹ op. cit.

³⁴⁰ De todos modos no puede dejar de verse en ello una operación de grupo en la medida en que es recurrente el corte con el pasado no inmediato y las referencias mutuas y cruzadas de un pequeño grupo que se autovalida. Resulta paradigmática la frase que incluye Santiago Llach en el *Ars Poética* que acompaña sus poemas en la antología *Monstruos*: “leo, amo y copio a los clásicos: mis contemporáneos”. p. 80.

³⁴¹ p. 14.

³⁴² Si por lo general parecen partir de la segunda concepción, terminarán siempre inclinándose claramente hacia la primera, con una ambigüedad inicial que terminó convirtiéndose, por su repetición y cristalización, en un formulismo, una “receta” para ser un “poeta de los 90”. Dice Freidemberg: “El hecho es que, guste o no, sea mayor o menor su capacidad de importar más allá de lo coyuntural o lo novedoso, algo efectivamente irrumpe con la “poesía chabona”. Que a su manera puede también ser un sistema de posibilidades, una máquina de lectura —¿Zelarayan, Darío Cantón, Manrique Fernández Moreno y ambos Lamborghini leídos en clave chabona?—, pero, si se la quiere pensar como “poesía de los noventa”, ¿a cuántos realmente alcanza? O, mejor, ¿a cuántos deja afuera? Belleza y Felicidad, por ejemplo, queda afuera, pero no Cucurto, que a su vez tiene bastante que ver con Belleza y Felicidad. ¿Y no había que forzar mucho la lectura para que no quede afuera *Poesía civil* de Raimondi, con su espíritu poundiano, sus referencias culturales, su apuesta a

En primera instancia Helder y Prieto se remiten a lo referencial, haciendo notar la presencia en estas poéticas de temáticas relacionadas con los mundos marginales, sus personajes y usos idiolectales, con una presencia que, aunque “al principio puede resultar molesta, supone un grado de participación en lo real y en lo actual”³⁴³. En un segundo nivel estaría como particularidad la “futilidad de la materia significante” en unos poemas que se presentarían como “notas por demás simples”, de las cuales se desprende la idea y la sensación según la cual “el ser no está más allá de las cosas, sólo se hace tangible en ellas”³⁴⁴. Este modo de escritura, que alguna vez Todorov³⁴⁵ llamó presentativo por oposición al representativo y que consideró una característica del género lírico por oposición al narrativo se vería extremado en estos autores, quienes se mostrarían, ante la presentación de los materiales lingüísticos (eje 1. la concepción acerca del lenguaje poético) pero aún referenciales bajo la forma de presentación de escenas, personajes históricos (eje 2. los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extra-lingüísticos a los que en primera instancia se remiten) o ficticios, núcleos narrativos mínimos (eje 4. la concepción del sujeto del enunciado), remisos a efectuar cualquier tipo de abstracción, a sacar ninguna conclusión (eje 5. la concepción del sujeto de la enunciación y la figura de poeta que se desprende de los textos). En ese contexto entonces la percepción ocupa un lugar de preferencia por encima de la memoria y de la reflexión, lugar

la reflexión intelectual, su léxico más libresco que identificable con algún tipo de habla, la ausencia de cualquier mención a los más notorios gustos y hábitos de los chicos y las chicas nacidos entre 1965 y 1975? ¿O basta con que sea realista y politizado, con que en algún momento escriba “hijo de remilputa” o con la pertenencia a *Vox*?”. 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. p. 173.

³⁴³ p. 15

³⁴⁴ p. 15.

³⁴⁵ Todorov, Tzvetan. (1991) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana. (1978)

que pone de manifiesto la poeta Laura Wittner cuando afirma que “las cosas no son signos”³⁴⁶.

Helder y Prieto llegan a afirmar que “el tiempo presente correspond(e) al realismo”³⁴⁷; de este modo operan ideológicamente en su lectura para “naturalizar” una de las corrientes estéticas presentes en la década; Prieto repite esta operación referida a la década anterior, cuando afirma que el neobarroco, “ornamental”, “exuberante”, “culterano”, tiene un “valor históricamente contradeterminante” al irrumpir en la escena literaria argentina, cuando “la expectativa, condicionada por la singular coyuntura política y cultural de fines de la dictadura militar iniciada en 1976 y terminada con la asunción del mando del nuevo presidente constitucional, Raúl Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, parecía estar dirigida hacia la aparición de una nueva poesía comprometida, un renovado coloquialismo realista y militante, próximo a las enseñanzas de Juan Gelman y entroncado con la tradición emblemáticamente representada por Raúl González Tuñón”³⁴⁸. En ninguna de las dos ocasiones se hace explícita la naturaleza de esta relación, que parece responder a un imperativo de necesidad, ni siquiera a un esquema de causalidad, pero sí es efectiva ideológicamente en cuanto al efecto de naturalización que crea. A partir de esta operación

³⁴⁶ Se ve claramente en esta cita una total oposición al simbolismo. Lo que no se ha destacado, y que será trabajado en la tercera parte de la tesis, es su relación con el minimalismo artístico y la famosa frase de... “Lo que hay es lo que ves”. La frase de Laura Wittner aparece citada en el artículo de Mónica Efron. (1999) “La estrategia de lo pequeño (una aproximación a la poesía argentina de los 90)”, en *El desierto* Nro. 5. Buenos Aires.

³⁴⁷ p. 15. La cita completa es : “Que el tiempo presente corresponda al realismo no debe llevar a pensar que los poetas del 90 sean, sin más, realistas, objetivos o referenciales: lo son, aunque en un sentido muy amplio e irregular; la estética realista sería menos una serie orgánica de requisitos que una lista de licencias y comodidades, cuando no una condición perdida” (referido esto último al realismo social y al realismo mágico). Hay una serie de problemas aquí, el menos notable de los cuales no es la confusión entre realismo social y realismo estético, entre realismo como movimiento estético datado y el realismo como tendencia, y la omisión de las discusiones teóricas en torno al realismo, uno de cuyos centros fue el carácter puramente convencional, lingüístico-convencional, que destacaran Barthes y Jakobson como marcas del realismo literario. Vale no obstante el llamado de atención sobre el hecho de que el realismo de los 90, aún si se acordara llamarlo de tal manera, es un realismo anómalo, falta aclarar por qué y de qué modo.

³⁴⁸ p. 447. Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

crítica cualquier alternativa estética al estilo realista por ellos defendido se verá como extemporánea o anacrónica.

Sin embargo, como saben que no pueden pasar por alto lo que en los estudios teóricos se llamo "el giro lingüístico" y el modo en que ello afectó a la creación literaria, afirman que en esta nueva concepción la palabra "realismo" "no debe llevar a pensar que los poetas son, sin más, realistas, objetivos o referenciales"³⁴⁹: hay que admitir que lo son, aunque en un sentido muy amplio e irregular que está por definir"³⁵⁰. Esto quiere decir, en una clara oposición con lo que se conoce como postura típica de la poesía de los 60 y aún de los primeros 70, que 1. se ajustan al caso, se basan en lo que conocen, pero sin pretender estar reflejando lo que ven (lo que queda sin responder es ¿qué es lo que pretenden entonces?) y que 2. casi nunca recurren al vicio estetizante del coloquialismo³⁵¹ (pero ¿cómo construyen ese lenguaje?), es decir que habría una superación de la teoría del reflejo habida cuenta también de la crítica que el mismo marxismo ha ejercido sobre ella.

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

³⁴⁹ Es en este punto en que destaca el hecho de que la reevaluación de las posiciones de las teorías y las metodologías críticas llevada a cabo en la primera parte de la Tesis ha sido doblemente necesaria. En primer lugar porque el auge del estructuralismo y sus técnicas en los años setenta y ochenta en la crítica Argentina (y que tuviera una marcada influencia en los trabajos críticos sobre poesía) produjo, por abuso y agotamiento, una reacción en contra de la teoría en general, pero especialmente en contra de la francesa, una escasa atención por la teoría posestructuralista, y la vuelta a un estilo de crítica ideológica o de contenidos, lo que hizo dejar de lado algunos de los aportes positivos de aquellas corrientes, como su atención a la especificidad del género lírico y sus modos de producción de sentidos. En segundo lugar porque los presupuestos metodológicos, teóricos y estéticos, necesitan ser reconsiderados si lo que se quiere analizar es un fenómeno que por sus propias características, características que implican un grado de novedad importante (un uso de la literalidad y los registros bajos y coloquiales que a veces apunta a un efecto de shock, ciertas apuestas por la banalidad y el sinsentido, una desacralización sin precedentes del género que va acompañada de una desvalorización pareja de la imagen del poeta) invita a analizar críticamente los conceptos desde los cuales abordarlos. Estos conceptos, lejos de dejarse arrastrar por poéticas, estéticas e ideologías precedentes, deben imponerse por la lectura de los textos poéticos mismos.

³⁵⁰ p. 15.

³⁵¹ Esta distancia con el coloquialismo de los años 60 y con el modo en que aparecen los nombres de marcas comerciales es un punto de acuerdo entre varios críticos.

deuda con el neobarroco que los críticos no mencionan como tal³⁵²), y a partir de allí, de esa mezcla determinada de elementos de diversas poéticas de las tres décadas anteriores, parece llegarse la cuarta característica: 4. poemas en los que el contenido de las representaciones puede adoptar la forma de escenas de racismo, de escepticismo, de cinismo, de vejación, de marginalidad, en las que se hace patente el estado mental del lumpen, el que no tiene ni busca trabajo, amor, ni consuelo. Los poemas viran al grotesco, al carnaval, "hacen espanto"³⁵³, y 5. no hay en ellos ni ningún tipo de idealismo, ni piedad ni pudor: lo que primaria es una mirada vagamente antiprogresista. Queda por resolver si las características mencionadas en el punto 5 se repiten concomitantemente en la figura del autor y qué relación guardaría esta figura autoral con la que tradicionalmente se perfilaba en la poesía política.

Es en relación con este último punto que parecen encontrar una confluencia entre dos poéticas que, en parte merced a esta atención puesta en ellas por el Secretario de redacción (Daniel García Helder) y un columnista de *Diario de Poesía* (Martín Prieto), la publicación más importante desde hace veinte años, se van a mostrar en un primer momento como las tendencias dominantes: la que recibió después más o menos

³⁵² Helder y Prieto parecen ver en las referencias sexuales explícitas, que además responden por lo general a una representación machista de la sexualidad, una marca más de realismo y de antilirismo, sin embargo, cabe preguntarse: ¿hay algo más del estilo del realismo socialista casi devenido naturalismo que leer que lo social y lo real se tocan cuando se habla de Fernández Meijide y de Néstor Ibarra ("Carta abierta" de Alejandro Rubio 1999), cuando se sitúa a un joven varón blanco clase media venida a menos masturbándose o contemplando la mugre de su barrio por la ventana ("Segovia" de Daniel Durand o "La canción de Bedoya" de Rubio 1997), o si no, jugando al fútbol con los pibes del barrio o vivando a Boca? ¿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, con un anacronismo no deliberado, de que una vez más, pero esta vez en serio, se une el arte a la vida, o que la poesía puede ser hecha por todos y leída por todos? ¿O hay otras operaciones textuales que pueden leerse tras los gestos 'evidentemente realistas' y deliberadamente 'ordinarios' de las escrituras de estos poetas?

³⁵³ Esta caracterización aplica a los 90 una división que Arturo Carrera ha establecido como una forma de pensar dos corrientes contrapuestas de poéticas que coexistirían en diversas épocas: una que agrupa a los poetas del sigilo, otra, a los del espanto, refiriéndose al uso de procedimientos más o menos aceptados en la tradición del género, sobre los cuales se presentarían variaciones, deslizamientos, etc., y al uso de novedades o propuestas que apelarían a producir un efecto de ruptura con la tradición o de shock en el lector o receptor (en comunicación personal).

consensuadamanete el apelativo de "poesía chabona"³⁵⁴ y la llamada "poesía pop". Para caracterizar a esta última, en su mayor parte escrita por mujeres, dicen Helder y Prieto que las poetas parten de la simpleza, la insignificancia, la literalidad, y que "parecen no tener el karma de mayores pretensiones"³⁵⁵. Es notable cómo en esta segunda vertiente parece adjudicársele a la poesía escrita por mujeres (a partir de un juego más radical con las superficies y las apariencias, que no hace sino llevar a sus últimas consecuencias, pero desde otro recorte del mundo representado y del lenguaje, esa desilusión, esa falta de pudor, ese cinismo) una falta de compromiso que hace caer sus textos mismos en la insignificancia³⁵⁶, en tanto la vertiente "chabona"³⁵⁷, de una manera que no se explicita,

³⁵⁴ Esta denominación, que copia una del campo del rock, se ha impuesto de hecho, sin que sea posible arribar a una certeza con respecto a su primera aplicación. Tal como consta en (2001) *Tanguetes y lunfardismos del rock argentino*. Buenos Aires: Corregidor, libro de José Gobello y del periodista de rock Marcelo Oliveri, en los 90 nació un subgénero rockero que se expandió en bandas muy populares: el rock chabón (persona innominada). En sus letras se «cantan los problemas que aquejan a los jóvenes carentes de trabajo y futuro», analiza Oliveri. «Vamos a punguearle a esta vida amarreta/ un ramo de sueños», dice Iván Noble, el líder de Los Caballeros de la quema (exponente de este estilo) en el tema *Avanti Morocha*. Noble cree que el lunfardo de hoy es «un habla mucho más globalizada, más punto com punto ar. La palabra *windows* se escucha más que *escruchante* (ladrón). El rock chabón se caracteriza por «el bardo (desorden) y su similitud con las hinchadas de los clubes de fútbol», dice Oliveri. En Suplemento Zona, Clarín, Domingo 1 de abril de 2001. Por su parte el sociólogo Pablo Seman, en la mesa Número 3 de las "Jornadas de reflexión sobre el Rock Nacional" realizadas los días 24 y 25 de abril de 2001, en el Centro Cultural San Martín, expuso que lo que se dio en llamar "Rock Chabón", en principio representa la apropiación o uno de los modos de apropiación de los sectores populares o de las camadas más bajas de los sectores populares del "Rock" en los 90 y esto significa que hay: productores, temáticas, percepciones propias y de la actualidad comprometidas en ese "Rock" de los sectores populares. Por un lado el "Rock" se expandió y circulo por toda la Argentina mucho más de lo que se podía haber esperado en los 80' y se diferencio y apareció uno que tiene que ver con la experiencia de los sectores populares en un momento en el que Argentina estaba mal, en que los pobres son más pobres y los ricos más ricos, y en que cambiaron los modos de represión hacia los más jóvenes y que aparecieron nuevos usos lingüísticos de los jóvenes. Este "Rock Chabón" tiene que ver con la mixtura entre crear cosas nuevas y un momento de decadencia del universo de valores. Se crean nuevas cosas justamente de ese universo de valores desprestigiado. La característica más sobresaliente del "Rock Chabón" es neocontestataria, porque es contestataria desde un punto de vista distinto al que había tenido el "Rock" hasta ese momento. Se destacaron bandas como La Renga, Los Piojos o Viejas Locas. Según Gobello Divididos fue un antecedente, pero entre estas nuevas huestes del rock argento, la religión de don Patricio Rey fue la que alcanzó la categoría de fenómeno social.

³⁵⁵ p. 17

³⁵⁶ Otra de las acusaciones en contra de la poesía escrita por las chicas tiene que ver con la adjudicación de un "pizarnikismo" que, si se considera ya insoportable en Pizarnik, mucho más en sus seguidoras. A este respecto es ilustrativo el artículo de Dobry, "En el espejo de Alejandra Pizarnik". En: Dobry, Edgardo. (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. En este sentido puede decirse que la afición por Gelman o por Pizarnik, por Leónidas o por Osvaldo Lamborghini, por Gianuzzi o por Perlongher, dividen aguas de la manera más tájante.

parece retener todavía para sí la posibilidad de ejercer una crítica social, al menos por mostración de un estado de cosas al borde de la disolución.

Esta manera de ejercer una clasificación sobre el amplio material existente en la poesía de la década, unida a la idea de patos en la aprehensión del *Zeitgeist*, parece remitir a un incierto imperativo ético y sacrificial que fue parte del debate, explícito o subyacente, de las discusiones de las décadas anteriores acerca de la función social del poeta y de su responsabilidad, en tanto intelectual, en el cambio social, herencia que los críticos citados no parecen notar, así como tampoco sus seguidores. Esta manera de leer se remite a aquella que en los años sesenta y setenta polarizaba las estéticas del “compromiso”, reivindicadas como instrumento de la lucha de clases, frente a poéticas que predicaban la autonomía poética, consideradas como resabios de la ideología burguesa por los defensores de la primera postura, a la que se opone como imperativo ético la obligatoriedad de la constitución de “una subjetividad crítica”³⁵⁸ (Porrúa)³⁵⁹. Para la década de los '60 se han erigido como representantes paradigmáticos de estos polos a Juan Gelman y Alejandra Pizarnik³⁶⁰, en tanto en los setenta aparece dominando la escena la figura emblemática de Paco Urondo como poeta político en una lectura que ignora gran parte de la producción poética del mismo, en particular la primera, cuya estética contradice la polarización que se

³⁵⁷ Definida también como urbana, satírica, referencial y social.

³⁵⁸ El concepto teórico de subjetividad crítica resulta por demás confuso. Habría que aclarar de qué concepción de la subjetividad se trata ante todo. En este caso parece tratarse de una concepción ilustrada o iluminista de un sujeto autotransparente y pleno, sin fisuras, con lo cual la aproximación teórica no puede resultar sino excesivamente ideológica y teóricamente anacrónica.

³⁵⁹ Como se viera en el capítulo anterior por relación a la película *Los Rubios* de Albertina Carri las intervenciones de Sarlo y Kohan entre otros.

³⁶⁰ Por ejemplo, en Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus y en: Dalmaroni, Miguel. (2004) *La palabra justa*. Buenos Aires: Editorial Melusina y Dalmaroni, Miguel. *Transformaciones ideológicas en la poesía argentina de los años sesenta. Las obras de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral. UNLP. Inédita. 1992.

quiere ilustrar³⁶¹. Esta dicotomía, por otra parte, puede remontarse hasta Florida y Boedo. Así, por ejemplo, la caracterización de Boedo que hace Cambours Ocampo, merece citarse como muestra:

“Boedo, en cambio –generalizando menos-, es obrera, izquierdista. (Fábrica, Suburbio, Conventillo. Revolución Rusa. Mariani. Castelnuovo. Barleta. Arlt. Yunque. “La Internacional”.) La estética clásica la ubicaría en el realismo. Barbusse. Romain Rolland. Zola. Gorki. Andreieff. *El arte es la naturaleza a través de un temperamento*. Ediciones “Claridad” de 5.000 ejemplares. Papel de diario. Revista “Los pensadores” y “Claridad”. Seros. Solemnes. Sentenciosos. Sin sentido de la propaganda literaria. Desconocimiento de la “relaciones públicas”. Objetivo inmediato: centros culturales y bibliotecas obreras. Objetivo mediato: la Revolución Social. Sus libros se vendieron. Se los conoce en el país. Se los conoce en el extranjero. Literatura comprometida. Sin revistas, sin editoriales, sin suplementos de gran tiraje, esta *unidad* generacional se eclipsa ante el gran público. Prácticamente, el grupo Florida ha liquidado al grupo Boedo desde hace varios años. Ya muchos historiadores de nuestras letras, hablan de la generación de “Martín Fierro” (Florida) y no de la *nueva generación* de 1922 (Florida + Boedo)”³⁶².

Por otra parte esta tendencia se hace extensiva a toda la literatura hispanoamericana. Así, José Luis Martínez afirma:

“Considerada en su conjunto, la literatura latinoamericana posterior a 1920 presenta dos grandes tendencias muy visibles, el vanguardismo y la preocupación social, que en ciertos momentos se han llegado a considerar antagónicos. El deseo de participar en la

³⁶¹ En este sentido se puede comprobar que esta lectura crítica aparece ampliamente formalizada y extrapolada hasta abarcar también otros periodos de la literatura argentina en Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus. Para una postura crítica cfr. Battilana, Carlos. (2004) “Poesía, política y subjetividad”, en *Cuadernos del Sur* Nro 34. Bahía Blanca.

³⁶² Cambours Ocampo, Arturo. (1963) *El problema de las generaciones literarias*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor. p. 60.

revolución de la expresión y la significación artísticas, que se inició a fines del siglo XIX y se consumó en la tercera década de nuestro siglo, fue visto como un ejercicio de literatura pura por quienes preferían que las letras no sirvieran a su propia revolución sino a la social y política que agita al mundo. Las designaciones de las tendencias han cambiado pero subsisten las dos actitudes fundamentales aún dominantes”³⁶³.

Otro tanto, con variaciones, parece afirmarse de los 60 y de los 90. Sin embargo, entre un polo y otro se abren infinidad de matices que, en otras lecturas, dan cuenta de la disparidad de derroteros como los de Paco Urondo, Juan Gelman y Juana Bignozzi, a Pizarnik y Susana Thénon, mediados por ambos Lamborghini³⁶⁴. Por otra parte, en la versión de los 80 de esta vieja discusión, los neobarrocos reivindicaron para sí una cierta militancia en el ejercicio mismo de la experimentación con el lenguaje, en su red de alusiones sexuales, en su defensa a veces manifiesta de los movimientos homosexuales y de las vertientes antipsiquiátricas y antipsicoanalíticas, como micropolíticas que tendían a cambios sociales más generales³⁶⁵. Esta misma opción es la que eligieron muchas de las poetisas que hicieron “poesía de mujeres”³⁶⁶ en esa época.

³⁶³ Martínez, José Luis. “Unidad y diversidad “. (1990) En: Fernández Moreno, César (comp.). (1990 ¹²) *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI. (1972). Aunque admite que “En años más recientes se ha comenzado a configurar una nueva tendencia, aún imprecisa, que parece reunir la innovación y la experimentación con el aliento social, y que pretende realizar una revolución más radical de las estructuras sociales, de la sensibilidad y de la conducta, tanto como del lenguaje y las formas literarias”. p. 85.

³⁶⁴ A este respecto, aunque no haya una lectura tan completamente estructurada como la que Prieto ha hecho en su texto de Historia, hay trabajos de Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, entre otros.

³⁶⁵ Echavarrén, Roberto. (2005) “Entrevista a Roberto Echavarrén”. En: *Plebella 4*. Buenos Aires: “Porque me tocó el segundo envión de la ola liberadora respondo con actividades que registran ese clinamen, partición de aguas, vocoroca cultural del medio siglo y me pongo del lado menor, del disenso en lugar del consenso”. p. 7.

³⁶⁶ Basta remitirse a la ya citada lectura de Genovese en (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

II.

En los 90 la crítica repite el gesto polarizador, y, además de omitir poéticas importantes, en la división adjudica al pop cierta banalidad o “descompromiso”³⁶⁷. Sin embargo, los mecanismos retóricos de la literalidad aparente, parecen ir un poco más allá en la medida en que cuanto más explícito el sentido, tanto o más equívoco resulta.

Así, Porrúa puede afirmar³⁶⁸: “la poesía de Rubio es política en una tradición, incluso, de poesía política, como la de Nicolás Olivari”, porque critica una mirada burguesa de la realidad, sin aclarar en ningún momento qué es lo que puede entenderse en los 90 por “mirada burguesa”, en un contexto de crítica cultural en el que el concepto de “burguesía” ha perdido su valor de descripción teórica e histórica en virtud de una reconfiguración social efectiva y de un cambio en el campo de los estudios sociales que admite nuevos cruces y subdivisiones en las categorías del análisis social³⁶⁹.

Continúa Porrúa: “Creo que *Zelarayán* de Cucurtó y “Los Mickey” de Santiago Llach son poesía política exacerbando esa mirada antiburguesa, en una línea que pareciera tener su antecedente en Osvaldo Lamborghini; sin embargo me pregunto si la poesía “de género” es siempre política, porque, comparando un poco, este gesto (político) es claro en *Eroica* de Diana Bellesi, y tal vez en *Hacer sapito* de Verónica Viola Fisher, pero no

³⁶⁷ Freidemberg, en una cita a pie de página anterior, marcaba que es mucho lo que así queda afuera de los 90.

³⁶⁸ Porrúa, Ana. (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.

³⁶⁹ Margulis, Mario, y otros. (2003) *Juventud, cultura, sexualidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Pero antes, claro, Williams, Raymond. (2000) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión había marcado que a fines del XIX la crítica de la familia burguesa era tan ambigua como la crítica más general de la burguesía como tal. Con el mismo vigor y la misma confianza que las primeras generaciones burguesas, que habían combatido contra los monopolios y privilegios estatales y aristocráticos, una nueva generación, aún mayoritariamente burguesa por práctica y herencia, luchó, basada en el mismo principio de la soberanía del individuo, contra el monopolio y el privilegio del matrimonio y la familia, y que lo novedoso de la vanguardia es el dinamismo agresivo y la afrenta consciente de los reclamos de liberación y creatividad que se aleja de aquella vieja categoría, ya en desuso, debido a su conciencia con respecto al hecho de que la evolución de la burguesía en definitiva produjo sus propias sucesiones de disidentes distintivamente burgueses.

necesariamente cada vez que se habla de la identidad del cuerpo y de la sexualidad la pretensión es política”³⁷⁰. Volveremos con más detalle sobre esta cuestión al analizar los autores en particular, pero es evidente aquí una dificultad para percibir los modos de anudamiento que se dan, en ciertas poéticas, entre los ejes deslindados en el capítulo I de este apartado. Sin embargo es necesario hacer notar que será indispensable, ante afirmaciones críticas de este tipo, detenerse en la consideración teórica de los términos puestos en cuestión, en la medida en que parece haber una confusión entre militancia y política, entre referencia y discurso poético, entre poema e intención autoral.

La línea unificadora de los 90 es para Helder y Prieto tanto como para Porrúa la batalla en contra del lirismo, en la medida en que se entiende por “lirismo” una poesía centrada en una infatuación o exacerbación de la mirada subjetiva, de los componentes sentimentales y del uso retórico de metáforas y simbolismos, en un contexto en que se vuelve necesario e imperioso redefinir lo lírico como categoría literaria. La idea de lirismo que prima en estos críticos, cuyo opuesto Helder y Prieto resumen en la palabra “antiprimula”³⁷¹, parece remitirse a una versión devaluada de algunos de las premisas sostenidas por los poetas románticos, y no tiene en cuenta la poesía posterior a ese movimiento y su siempre problemática aunque deudora relación con el Romanticismo³⁷².

³⁷⁰ op. cit.

³⁷¹ Pero, como pregunta Freidemberg, “¿es eso el lirismo?”. Freidemberg, Daniel. “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”. En: Autores varios (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. p. 182. Por otra parte, como lo hace notar Mario Ortiz, (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, el concepto está tomado de Osvaldo Lamborghini.

³⁷² Así según Todorov (1991) *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana. (1978) a pesar de todas las variantes que se han ensayado, desde el Simbolismo a las vanguardias, la poesía hasta mediados de los cincuenta al menos todavía es subsidiaria del gran ideario romántico en la medida en que se la lee como portadora de un plus de sentido.

El gesto antiprímula llevado adelante tanto por los poetas como por sus críticos permitiría “hacer de una auténtica fascinación por lo plebeyo un motivo igual de plausible que el entusiasmo por la belleza de los antiguos”³⁷³, en un tono poético que también puede calificarse de rantifuso. En otra variante de la misma postura, los motivos líricos se aceptan si aparecen combinados con el artificio pop cultural, en un kitsch que no es heroico, es decir que desde esta postura la poesía pop escrita al principio por algunas mujeres, luego gays y finalmente por poetas de cualquier sexo y/o orientación sexual se permite como la contracara banal y superflua de la poesía “seria”. Este movimiento, que advirtiera Horacio Fiebelkorn en sus inicios, y que fuera uno de los motivos de la discusión entre Edwards, el mismo Fiebelkorn y Washington Cucurto y que culminara con la disolución y desaparición de *La novia de Tyson*³⁷⁴, culminó con la alianza Cucurto-Belleza y Felicidad en el proyecto “Eloísa cartonera”, en el que Cucurto y Fernanda Laguna, la principal promotora de *Belleza y Felicidad*, trabajan juntos.

III.

La crítica Ana María Porrúa³⁷⁵ va a seguir esta línea que acentúa el valor del resurgimiento del realismo y su relación con una tradición de la poesía política. Así destaca: “En alguna zona de la poesía publicada en los últimos años, en la década del '90 para ser más precisos, el paisaje de la pobreza reaparece con una fuerza inusitada y se plantea como diseño de ciertas representaciones del límite, que a veces repite clivajes de la tradición literaria nacional y otras se mueve en el registro de la invención pura”.

³⁷³ p. 18.

³⁷⁴ En comunicación personal.

³⁷⁵ 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.

Tomando un concepto teórico de Iuri Lotman³⁷⁶, Porrúa afirma que no se trata sólo de la aparición del riachuelo, el Río Paraná, el conventillo, el bajo Flores o el oeste, sino de las figuraciones de un *confín*, es decir del lugar donde dos culturas están separadas y unidas por una frontera y de "la zona en la cual se desarrollan los procesos semióticos acelerados"³⁷⁷.

Es desde ese lugar, ideológico y valorativo, que va a diferenciar dos tipos de poéticas: por un lado "muchachos futboleros", por otro "chicas pop y chicas que se hacen las malitas"³⁷⁸.

Así para ella uno de los ejes fuertes de la nueva poesía es la exposición deliberada e impiadosa de las fisuras del sistema social y político: nombra a Martín Gambarotta, Washington Cucurto, Santiago Llach, Alejandro Rubio, quienes, de atenerse a los dos grupos que deslinda Freidemberg, corresponderían más al segundo noventismo, contra Durand, Desiderio, Villa, que pertenecen al primero³⁷⁹. Con el peronismo y la violencia como trasfondo, en las poéticas de los autores mencionados por Porrúa la nueva poesía se apodera de la palabra del otro, dice lo que está silenciado incluso por la clase media, que también es nombrada, extrañamente, como burguesía. En la lectura de Porrúa estos textos "sólo pueden ser pensados como intervención, y por qué no, como provocación"³⁸⁰ y se

³⁷⁶ Lotman, Iuri. (1985) "La semiótica fra micro e macrocosmo", en *La semiosfera. L'assimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio Editori.

³⁷⁷ s/p (publicado en CD).

³⁷⁸ Esta clasificación fue realizada por Porrúa en una lectura que envió por mail al Sello Siesta después de haber recibido los primeros títulos publicados, que son: *coming attractions*, de Marina Mariasch; *extrañas palabras*, de Alejandra Szir; *La Raza*, de Santiago Llach; *agua salada*, de Carolina Cazes; *bruciate/quemadas*, de Vanna Andreini.

³⁷⁹ 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.

³⁸⁰ (2002) "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías", en *Punto de vista* Nro. 72. Buenos Aires. p. 24.

entroncan en una tradición nacional prestigiosa, la de la poesía política³⁸¹, aquella que creía en una posibilidad de relación o más aún de intervención del poeta en el estado de cosas social.

En el otro extremo de esa visión, “algunas de las escritoras que comienzan a publicar poesía en los 90 parecen definir su imaginario como inversión del masculino”³⁸², a partir de allí “la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño”³⁸³. Si bien reconoce (con posterioridad a las críticas que recibiera la lectura de esta ponencia en el Congreso) que el gesto es el del exceso, y en ese caso podría pensarse en un modo de intervención distinto, que consiste en “asumir la propia figura tal como está en el discurso masculino, o tal vez, adulto” sin embargo insiste en que “el efecto se enrarece (más allá de cierto tinte irónico) porque el lugar desde donde se dicen

³⁸¹ Parece haber cierto consenso dentro de la crítica literaria argentina acerca de la importancia de la literatura política en la configuración de una literatura nacional, que se iniciaría en la gauchesca, que reuniría una lengua y unos temas, personajes y problemáticas propios. Sin embargo, las divergencias, a la hora de leer la categoría, son notables y llegan a abarcar un espectro muy amplio. Así, si Nicolás Rosa puede afirmar un modo de leer lo político en Osvaldo Lamborghini como una política de la lengua, este modo se contrapone al más referencial de Helder, Prieto, Porrúa y Sarlo. Esto tal vez pueda deberse a la magnitud de la tarea que la crítica literaria argentina se autoimpone, aquél por el cual intenta su relato “como si se tratara de un imperativo en el que mide sus fuerzas, y del que vuelve a trazar la silueta de una totalidad explicativa que, a la vez, debe ser explicada: la literatura argentina como totalidad a trazar, o más bien, la tentación de escribir una (otra) “Historia de la Literatura Argentina”. Es ése su relato privilegiado, su relato total, en parte porque la literatura argentina, en la versión académica, nació con Rojas al mismo tiempo que escribía su historia”. Esta vocación historicista de la crítica argentina hace que muchas veces se fueren ciertas particularidades para dar coherencia a las grandes líneas explicativas. Panesi, Jorge. “Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica”, en AAVV. (2005) *Boletín / 12. Del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario. p. 139.

³⁸² Porrúa, Ana María. (2002) “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, en *Punto de vista* Nro. 72. Buenos Aires. p. 24. Ya antes, en una ponencia presentada en el “I Congreso Internacional ‘Razones de la Crítica’”. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, 18, 19 y 20 de octubre de 2000, 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”. p. 22.

³⁸³ p. 24. Habría que analizar esta categoría de lo pequeño desde un marco teórico más interesante. Como ya se ha dicho, puede resultar fructífera una consideración del minimalismo estético.

las cosas es infantil (cerrado), quizás aquél de la orden que se le da a un niño: “váyase al rincón”³⁸⁴.

Mario Ortiz³⁸⁵ repite este modo de leer (que hace caso omiso de los desarrollos teóricos no sólo de la vertiente feminista o de gran parte de los “estudios culturales”, sino también del psicoanálisis, del “giro lingüístico” y de las nuevas concepciones acerca de la política y las vidas privadas en el posestructuralismo francés, y que, fiel a esa postura, privilegia los ejes 2 y 4 (los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extralingüísticos a los que en primera instancia se remiten; y la concepción del sujeto del enunciado), por sobre el 1 y el 3 (la concepción acerca del lenguaje poético; y las poéticas que se ponen en juego, explícitas o implícitas;), desconociendo sus relaciones de mutua implicación), en un artículo en el que distingue dos tendencias: por un lado, cierto tipo de coloquialismo; por otro, el intimismo y la presentación de un imaginario universo infantil.

En el primer caso el sujeto es un lumpen que oscila entre la abulia y la violencia extrema. Lo particular de la lectura de Ortiz es que considera que este personaje funciona en los poemas como un doble del lector, con lo que da cuenta de un efecto específico de lectura que da la posibilidad de delimitar el lugar desde el que se denuncia que en los 90 no hay sujeto unificado que garantice la lectura “ideológicamente correcta” como en los 60³⁸⁶. Según Ortiz aunque no se trata de reducir estos textos a su contexto histórico como única posibilidad de sentido, no se puede obliterar que surgen en plena etapa de la violencia

³⁸⁴ Por lo demás, se sabe, es mucho lo que el niño hace desde ese rincón, mucho lo que desde allí produce imaginariamente en un primer momento, y lo que lo llevará a actuar de determinados modos más adelante, es decir que puede pensarse también que desde ese rincón se perfilan ciertos modos de resistencia, de creatividad, de juego, cuya lectura debería ser más compleja y matizada.

³⁸⁵ 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.

³⁸⁶ Ortiz aclara que, aunque en el marco de la segunda corriente habla de “intimismo”, en los 90 esa palabra no se puede entender como expresión de una subjetividad plena, aunque no dice qué se puede entender por ello.

menemista, violencia que no se define o especifica. En ese contexto esta poesía rantifusa³⁸⁷ o chabona constituye “una de las últimas y genuinas manifestaciones de la poesía política”³⁸⁸. A este respecto podría tratarse una vez más de esas simpatías ideológicas o por lo nuevo o por aquello que permite pensar todavía un lugar de relevancia para el intelectual en esta sociedad.

Esta postura intelectual es manifestada claramente por Gabriela Mizraje en su intervención en una mesa de debate acerca de las vanguardias y las posvanguardias³⁸⁹, quien después de preguntarse “¿no será vanguardista dejar de preocuparnos por la innovación? ¿nos han arrebatado hasta los signos? ¿no habrá que pensar que ésta es otra consecuencia, dilatada pero certera, de la última dictadura militar, sin exagerar ni un ápice al sentirlo?” advierte que hay que estar alertas acerca de la comodidad, la tibieza, la indiferencia o la falta de compromiso, y cree descubrir un indicio de algo diferente en la cumbia villera y el rock barrial que anclan lo artístico en lo político, con lo urgente, con lo cotidiano.

³⁸⁷ Retoma aquí Ortiz la calificación que inauguraran Helder y Prieto, quienes adjuntaban en nota a pie de página la siguiente aclaración: “*Rantifuso* es el despectivo de *rante*, que es aféresis de *atorrante*. Esta constante viva y heterogénea la integrarían, sumariamente, los Fernández Moreno (Baldomero, César y sobre todo Manrique), *La crencha engrasada* de Carlos de la Púa, *Chapaleando barro* de Celedonio Flores, los *Versos rantifusos* de Yacaré, Boedo, el Tango, el Lunfardo, Luis Luchi, los *Sonetos mugres* de Daniel Giribaldi, Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarayán, Oscar Steimberg, la *Gauchesca-el Sainete Criollo-el Grotesco*, Tuñón, la épica orillera de Borges, *La musa de la mala pata* de Olivari, *Balumba* de Juan Filloy, la *Musa mistonga* de Julián Centeya, los *Poemas joviales* de Francisco Gandolfo, el rock nacional, Fray Mocho-Arlt-Last Reason, el sesenta, en suma: la red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial a la que se agregaría, con sus peculiaridades, gran parte de la poesía reciente”. Esta constante coincide, en lo esencial, con los rasgos rastreados por Eduardo Romano y que resumió “en el retorno a un discurso poético coloquial, eliminada toda grandilocuencia, atento a las modalidades del habla, incluso en sus variantes más netamente orales y aun callejeras; en una consecuente preocupación por lo cotidiano, tratado merced a una poética de origen gauchesco que pasó, con los consiguientes cambios y reacomodaciones, a la poesía tanguera, en acudir a técnicas de yuxtaposición o de *collage* que no son ajenas al periodismo ni a otros lenguajes de las actuales comunicaciones masivas; en una actitud crítica que desdeñó las admoniciones reformistas o futurólogas para emplear no sin sutileza la ironía, los sarcasmos o el humor corrosivo”. (*Sobre poesía popular argentina*, CEAL, Bs. As., 1983.)

³⁸⁸ p. 110.

³⁸⁹ Mizraje, María Gabriela. Intervención del 4 de diciembre de 2002, en el Ciclo de Mesas Redondas del Centro Cultural Ricardo Rojas. En: AAVV. (2003) *Vanguardias argentinas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. p. 94.

Ortiz, pese a parafrasear casi las tesis de Porrúa y de Helder-Prieto, va un poco más allá al reconocer como una marca generacional la imposibilidad de imaginar siquiera una plenitud de la subjetividad, lo que afecta simultáneamente los ejes uno, dos, cuatro y cinco, (la concepción acerca del lenguaje poético; los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extra-lingüísticos a los que en primera instancia se remiten; la concepción del sujeto del enunciado; la concepción del sujeto de la enunciación y la figura de poeta que se desprende de los textos) aunque la ausencia de una mínima consideración de las cuestiones de género relacionadas con la construcción de subjetividades resiente un poco su lectura.

En Llach³⁹⁰, en cambio, no hay diferencia de sexo-género alguna cuando arma su diseño del campo literario de los 90 ni cuando nombra los autores que le interesan y que son para él aquellos que cuestionan las líneas dominantes expuestas por la crítica: “Es difícil no reconocer en los poemas de Fabián Casas, Martín Gambarotta, Bárbara Belloc, Laura Wittner, Marina Mariasch, Cecilia Pavón o Martín Rodríguez, autores de edades y estéticas diferentes dentro de este recorte, una cierta resistencia a la primacía de la crítica”³⁹¹.

IV.

Es en una tercera postura que Silvio Mattoni³⁹², en un artículo que con toda intención titula “Dos muchachos y una chica: tres poetas en los 90”, va a encontrar nuevos recortes que le permitirán hablar de otros 90, otras estéticas, otros poetas. El gesto no es

³⁹⁰ Llach, Santiago. “Poesía en los noventa: una aproximación”. En: Autores varios (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.

³⁹¹ p. 189.

³⁹² 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. Allí se ocupa de las poéticas de Walter Cássara, Osvaldo Bossi y Carolina Cazes.

sólo el de abrir el espectro de lo que se reconoce como "los 90" para permitir incluir otros nombres, otras poéticas, que también se desarrollaron en esos años, y que a pesar de que no encontraron tanta repercusión en el discurso crítico (por diversos motivos, pero en especial porque no recurren a efectos de choque como las generalmente descritas³⁹³), ven aumentada gradualmente su importancia y cuya potencia de influjo recién empieza a percibirse, sino para no cerrar una discusión con la repetición acrítica de lo que ya se da por sabido, por estatuido. Por eso, si la novedad de la poesía escrita en los 90 se ha descrito como una suerte de neorrealismo, esta lectura no puede dejar de reconocerse como parcial o fragmentaria, a la vez que aparece vinculada teóricamente "con los efectos de esa palabra que suele llamarse "política" a secas"³⁹⁴ (lo que constituiría un pasaje demasiado rápido y acrítico del eje dos, los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extralingüísticos a los que en primera instancia se remiten, a los ejes cuatro y cinco, la concepción del sujeto del enunciado; la concepción del sujeto de la enunciación y la figura de poeta que se desprende de los textos).

Para Mattoni lo que se oculta tras ese acercamiento, que parece confiar en la inmediatez de lo real y en una inexpresada idea de transparencia del lenguaje y de posibilidad de transcribir cierta oralidad en el poema, "es la experiencia de la lectura, ese mundo de los libros que se transforma en una manera de contarse la propia vida"³⁹⁵. Pero

³⁹³ Santiago Llach es uno de los que da cuenta de la complejidad de esta escena cuando dice "Otras voces adquirieron nuevo relieve, y para nombrar a los emprendimientos colectivos que más evidentemente lo hicieron, puede hablarse de la revista y editorial *Tsé-tsé*, que en la persona de ese animal de lecturas llamado Reynaldo Jiménez retomó la bandera del barroco para producir una poesía que persistía en la idea de la autonomía del arte, y también de algunas líneas asumidas por la revista *Hablar de Poesía*, que bajo una apariencia reaccionaria, de ofuscado custodio del verso medido y de la pureza del lenguaje frente al escándalo de la "lluvia ácida" de la contemporaneidad, exhibía sin embargo una curiosidad casi dionisiaca por textos nuevos y valiosos, que no parecían adaptarse a la misma ortodoxia que la revista predicaba sin practicar del todo, pero tampoco a la pureza profana exigida por los augures del nuevo realismo". p. 188.

³⁹⁴ p. 55.

³⁹⁵ p. 57.

hay poetas en cuyas voces puede oírse esa experiencia que es una experiencia de lectura, y una lectura de la experiencia que descubre lo poético en los sucesos del deseo, las sensaciones y la incertidumbre. Bossi, Cassara, Cazes. En estos poetas no hay nada reivindicatorio, no se pretende representar ninguna vanguardia ni validarse por las referencias de sus poemas, tampoco hay un registro de hablas idiosincrásicas. Para Mattoni “en esta forma de escribir poesía tal vez sólo trate de unir las experiencias más intensas e intrasmisibles con ese mundo de placer y terror en palabras que llamamos literatura no para modificar sus normas sino para que ciertas pasiones encuentren allí una vasta arena donde trazar alguna huella”³⁹⁶, es decir, que sin una intención explícita de remisión a su contexto de todos modos esta poesía, por su gesto mismo, constituiría un modo de testimoniar una experiencia que es vital y literaria, sin que ambos términos puedan desgajarse uno del otro. De esta manera Mattoni da cuenta de una complejidad en el anudamiento de los ejes que hemos venido desarrollando, y, en su visión, el eje dos, referencial o contextual, incluye también como tal a la literatura, la experiencia de lo leído, como una parte insoslayable del “material”.

Por lo tanto, si bien la crítica que celebra los aspectos menos íntimos y más desencantados de los poetas nuevos tiende a pensar la época como catástrofe insalvable, de la cual se desprendería una vuelta política en la literatura, los poetas antes citados estarían planteando “umbrales de escritura, espacios que se alejan del equilibrio y donde es posible elegir entre varias tradiciones, con la suficiente lucidez como para percibir que toda ruptura no es más que un pliegue en la superficie continua de lo expresable”³⁹⁷.

³⁹⁶ p. 63.

³⁹⁷ p. 63.

V.

Walter Cassara³⁹⁸ pone en duda la existencia misma de algo que pueda llamarse los 90, como no sean unos juegos de estrategia de algunos poetas menores para posicionarse en un momento determinado: por eso para él “los 90 son algunos nombres escritos en el agua”³⁹⁹, un relámpago de epifanía accidental. En ese mismo movimiento impugna la operación de la crítica por medio de la cual se ha leído esta poesía como emergente o en relación con un cierto contexto social o cultural, en lo que no sería para él más que una maniobra de cierto sector de la crítica: “Cierta crítica sociologizada nos hace creer y formular “tal es el contexto preciso, el indispensable y gran escenario histórico en que se inscribe la poesía argentina de ahora”, cuando en realidad nos está mostrando unas luminarias de cartón pintado”⁴⁰⁰. De alguna manera para Cassara, como para otros críticos y ensayistas, la “verdad” de los 90 parecería estar contenida en los 60: “Así lo que en la actualidad algunos críticos apelonan bajo el fantasioso rótulo de “generación del 90” no resulta más que la distensión redundante de un debate que se dio en la poesía argentina de los años '60, y lo que ayer nomás era *unos cuantos no*, hoy vuelve a ponerse en escena mayoritariamente bajo la especie de *unos cuantos neo*: derivaciones de un cansino neo-minimalismo, derrames no menos rezagados del neo-barroco o paquitas clonadas de alguna tía sáfica”⁴⁰¹. Con su peculiar estilo, no deja de poner el acento sobre algunos puntos importantes que merecerán mayor atención: la posición y las tomas de posición de los críticos con respecto a “los 90”, las de los poetas, y la relación que mantienen con las poéticas de los 60 y de los 80.

³⁹⁸ Cassara, Walter. (2004) “Algunos nombres escritos en el agua”, en *Hablar de poesía* Nro. 11. Buenos Aires.

³⁹⁹ p. 247.

⁴⁰⁰ p. 249.

⁴⁰¹ p. 249.

3. LA DISCUSION CON LOS '60 Y LOS '70.

I.

Es Edgardo Dobry⁴⁰² quien se ha impuesto la tarea de establecer la genealogía de esta cartografía, mediante una lectura que de algún modo se anticipa a las sugerencias de Freidemberg⁴⁰³, en un artículo aparecido originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1999; actualizado en 2001 para su inclusión en la página web bazarmaricano.com, y luego reescrito y completado con una consideración de los 90 para el libro *Tres décadas de poesía argentina*⁴⁰⁴. En ese artículo queda claro que la lectura que se hace de los 90 desde el *Diario de Poesía*⁴⁰⁵, publicación que fuera promotora de una parte de estos poetas, los del “realismo sucio” o la “poesía chabona” (o rantifusa), a partir fundamentalmente de los resultados de los concursos pero también y paulatinamente por el trabajo de crítica consolidado a partir de las reseñas y más adelante incluso por los *dossiers* y las entrevistas, es un capítulo más, tal vez el más sofisticado, de la discusión que fuera central en los 80 entre “neobarrocos y objetivistas”. Aunque la discusión atraviesa el segundo lustro de la década, sólo recibió su denominación formal en una mesa de debate que se desarrolló en septiembre del 89. Fue en el marco de ese debate, titulado “Barroco y neobarroco”, que se habló por primera vez de “objetivismo”. El mismo salió publicado en *Diario 14*⁴⁰⁶, y es usualmente citado en discusiones posteriores, con algunas reformulaciones.

⁴⁰² Dobry, Edgardo. “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)”. En: Autores varios (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. (*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).

⁴⁰³ 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.

⁴⁰⁴ Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

⁴⁰⁵ Edgardo Dobry es asiduo colaborador de la publicación.

⁴⁰⁶ AAVV. “Barroco y neo-barroco”. En: (1990) *Diario de Poesía* Nro 14. Buenos Aires-Rosario.

Dobry propone como una de las claves posibles para acceder a una lectura de la poesía argentina de los noventa la idea de “filmar” como “metáfora de un mirar que no quiere encaramarse sobre la chatura de sus objetos”⁴⁰⁷. La chatura de paisaje se encontraría doblada o mimada en la “llanura de una lengua que renuncia a registros cultos y procedimientos visiblemente artísticos para filmar la realidad en el mismo caos y en los mismos chirridos con que se manifiesta”, es decir, que se trataría, en una primera instancia, de cierto realismo lingüístico⁴⁰⁸. Esta “chatura”, que podría ser considerada también como una negación del poeta y del poema a toda presunción de acceder a una reflexión metafísica o una idea visionaria, resultaría de interés para pensar el objetivismo en relación con el neobarroco, y el modo en que esta actitud, desconfiada en el primer caso, lúdica y divertida aunque siempre al borde de la angustia dado que siempre tiene como límite la conciencia de la muerte (en el neobarroco), repercute, acendrada, entre lo banal y lo cínico, en las poéticas de los 90.

Para Dobry este realismo, que aparecía primeramente como registro lingüístico, avanza para afirmarse en la deliberada degradación de todos los objetos con los que trabaja, entre los que queda incluida la lengua misma, pero sin obtener un estatuto privilegiado, sino considerada como uno más de los materiales con los que el poeta construye su poema (es decir, más en relación con el eje 2, los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extra-lingüísticos a los que en primera instancia se remiten; que con el 1, la concepción acerca del lenguaje poético): giros coloquiales, noticias del diario, rótulos

⁴⁰⁷ Citamos por la versión del libro de Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. p. 117. esta idea del filmar la toma del poema de Daniel García Helder, “Tomas para un documental”, que es de 1997, y las similitudes y diferencias de Helder con los poetas de los 90 van a ser posteriormente consignadas por el mismo Dobry.

⁴⁰⁸ El mismo que dicen buscar algunos de los poetas promovidos por *Diario*, por ejemplo Fabián Casas. (2005). Reportaje a Fabián Casas. *Diario de Poesía 71*. Buenos Aires.

corrompidos⁴⁰⁹; de todo menos palabras prestigiosas. Podría pensarse en la presencia de un registro de la violencia o de la desesperanza contenida de la lengua coloquial argentina (con lo que la consideración se desvía hacia el eje 1), un registro de la lengua que daría cuenta de una historia de atropellos y frustraciones, en una definición del realismo que parece aproximarse cada vez más a un naturalismo en la medida en que la realidad no parece estar comprendida por Dobry sino bajo la forma de la degradación y lo bajo. Y en segundo lugar, la novedad de este realismo se manifestaría como reacción con respecto a lo inmediatamente anterior, a la retórica neobarroca que dominó la poesía argentina durante los años ochenta, con su estética del neologismo y la intertextualidad literaria y teórica de sus poetas. Según Dobry hay una huida que lleva al territorio opuesto, el de la lengua coloquial, al habla de la calle, al argot; y se tiende a formas bastardas, cercanas al *slogan* publicitario o a la canción popular. Ese sería el motivo de que los poetas de los noventa, en el extremo opuesto, prefieran escribir una poesía en sí misma devaluada. "Su material será una palabra abiertamente desgastada: no el oro, sino el níquel de cantos carcomidos"⁴¹⁰.

En este panorama Dobry presenta al neobarroco como la tendencia dominante en los 80, y al obliterar el objetivismo hace de los 90 una reacción o respuesta a esa estética. Al mismo tiempo, convierte al objetivismo en un precursor temprano de la tendencia que el objetivismo mismo hará que obtenga la mayor repercusión en la década siguiente.

Una parte importante de los poetas nacidos durante los años sesenta reaccionan visiblemente contra la estética del barroco, mientras otros (los que Freidemberg⁴¹¹

⁴⁰⁹ Esto es en líneas generales lo que Diario ha entendido como antilirismo. En este punto resalta la divergencia con Mattoni, una divergencia meramente teórica porque Mattoni no emplea sino ocasionalmente en sus poemas palabras prestigiosas, y cuando lo hace es para correrse de el uso erudito de las mismas.

⁴¹⁰ p. 119.

⁴¹¹ 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*.

considera como integrantes del “segundo noventismo”) la siguen, con diferencias, por razones diversas que habría que delimitar en cada caso. El rechazo del neobarroco define, para Dobry, una serie de opciones esenciales: “la palabra recupera su significado directo, denotativo; el poema su referencia a la realidad, el poeta su voluntad de pertenencia a una comunidad (nacional, y por lo tanto lingüística) a la que, al menos en principio, su escritura se dirige”⁴¹². De este modo Dobry hace tabla rasa de lo acontecido en el ámbito de la teoría literaria en Francia en los años sesenta en adelante, de la cual hemos dado cuenta detalladamente en la primera parte de esta Tesis bajo el título de “Problemas teórico-metodológicos”⁴¹³. Por su rechazo del neobarroco, y de los ecos que del posestructuralismo francés se dejan oír tanto en la poética como en la crítica de la misma, retrotrae su modo de pensar al lenguaje a una concepción previa, una concepción incluso previa a Flaubert, en el punto exacto en que éste se separa del realismo. Nuevamente nos encontramos con una postura muy poco crítica con respecto a una concepción del lenguaje que fuera el centro de las mayores críticas teóricas y metodológicas a todo lo largo del siglo XX: la de la transparencia del lenguaje y su posibilidad de denotar sin fisura un mundo existente, sin más, más allá de él⁴¹⁴.

Dobry concluye que hay claros ecos de la poesía coloquialista y “comprometida” de los años sesenta y setenta,⁴¹⁵ rechazada por los neobarrocos,⁴¹⁶ que reaparecen en los

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.

⁴¹² p. 120.

⁴¹³ Lo que es doblemente sorprendente si se tiene en cuenta que en su libro Dobry, Edgardo. (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, incluye un artículo en el que se refiere a de Man.

⁴¹⁴ Ya Freud había hecho notar la falacia que se escondía tras esta manera de concebir la relación entre el sujeto y el mundo circundante.

⁴¹⁵ Pero esta adscripción no puede hacerse sin señalar al mismo tiempo las diferencias. Delfina Muschietti escribe: “No hay división [en los poetas del noventa] entre la alta cultura y la cultura de masas en el trabajo del poema; pierden su diferencia, su partición. Esto sucede porque los jóvenes del noventa tienen una relación con la cultura de masas muy diferente a la que se tenía en los setenta. Entonces se podía trabajar con la cultura de masas, pero con una distancia operacional, con un esfuerzo por incorporarla. En cambio, en el texto de un

poetas de los noventa, pero evita mencionar y justificar las diferencias entre los poetas de los 60 y los de los 90, un punto muy importante dado que si se tomaran en cuenta sólo las definiciones dadas por Dobry resultaría difícil o casi imposible establecer estas diferencias. Ante ello cabe preguntarse qué es lo que media o lo que hace la diferencia entre el coloquialismo, el compromiso y la actitud desacralizadora de los 60 y la de los 90: la respuesta, tal como se ha esbozado en los puntos anteriores, tiene que ver en los hechos con la dictadura militar, en lo ideológico por la sensación de derrota y de desilusión que ella dejó, y a la que se sumaron los panoramas del malogrado gobierno de Alfonsín, y la instalación del clima político y cultural del fin de siglo que se describió en el capítulo anterior, y en lo estético con una convivencia entre un nuevo realismo aún por definir, el éxito del pop, y una corriente más próxima a cierto objetivismo, con conexiones con el minimalismo. Habría que sumar a ello la pervivencia del neobarroco también, en especial la actitud lúdica y festiva que, en los mejores neobarrocos, como en Arturo Carrera⁴¹⁷, no hace sino, en la tradición del barroco a la cual se remite, jugar la máscara de la vida sobre el trasfondo de la muerte.

joven de los noventa, puede aparecer, naturalmente, una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop" (en *El Cronista*, 27 de septiembre de 1996). Martín Prieto y Daniel García Helder en "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual" (*Punto de Vista*, n.º 60, abril de 1998), en el afán de marcar diferencias llegan al extremo de considerar el coloquialismo como "un vicio estetizante" al que "casi nunca recurren" los poetas de los noventa. Y agregan: "Si muchas cosas llegan a los 90 desde el 60 no lo hacen sin una serie de modificaciones. La idealización del barrio, del pobre, de la mujer, de su cuerpo amado, del padre, de la causa justa, etc. fueron notas más bien comunes en las poéticas del 60. En las de ahora no hay, previsiblemente, ningún tipo de idealismo; la piedad y el pudor no cuentan para nada, se las sabe por demás agentes de restricción a todos los niveles. (...) Podría agregarse que esta mirada vagamente antiprogresista es a su vez un lugar común de los 90." p. 18.

⁴¹⁶ En lo que se ve, por lo demás, el movimiento pendular de estas sucesivas atracciones y repugnancias: "La poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido", escribe Roberto Echavarrén en *Trasplantinos* (1991).

⁴¹⁷ Para una lectura más detallada de esto Cf. Mallol, Anahí Diana. (2006) "El potlatch supremo: la vida, la poesía. (Acerca de *Potlatch* de Arturo Carrera)". En: *Orbis Tertius*, año X, n° 11.

Acertadamente Helder y Prieto⁴¹⁸ habían señalado que ese cambio, que es también un cambio de posición con respecto a la economía de mercado, se ve en la ausencia de comillas o signos de atención cuando se nombran productos y marcas o cuando se usa lenguaje coloquial⁴¹⁹: el paisaje mercantil e ideológico ha sido definitivamente incorporado al poema como un elemento más del contexto, y no se trata de establecer con él una distancia crítica o lingüística ni se trata de marcar o evidenciar el procedimiento. En todo caso la apuesta se extrema con la aparición de malas palabras y situaciones soeces, o con la presentación de escenas que parecen guiones de spots publicitarios. La diferencia más notoria estaría dada por una postura general de desilusión o de falta de tensión utópica o de idealismo.

II.

La diferencia con los 60, en un nivel que destaca no sólo la posición autoral e ideológica sino los procedimientos propiamente lingüísticos puestos en juego en el poema ha sido certeramente detallada por Delfina Muschietti⁴²⁰, quien recalca no sólo la falta de distancia con respecto a lo coloquial o lo mercantil, sino la mezcla de registros heterogéneos, en que una cita erudita puede convivir con un personaje de historieta, en la medida en que ambos forman parte de un concepto ampliado de lo literario hacia lo cultural, movimiento que no hace sino seguir la orientación de los estudios literarios

⁴¹⁸ op. cit.

⁴¹⁹ Algo que hace notar también Delfina Muschietti. Muschietti, D. (1998) "Tecnorama: la poesía de los 90", en *Radar Libros*, 18 de octubre y en lo que Tamara Kamenszain ve uno de los rasgos de la pérdida del yo poético en lo colectivo. Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma. De todos modos, si bien esto es cierto, no puede desconocerse que en la sociedad de mercado y en esta fase en particular las marcas son las que definen pertenencias, exclusiones, perfiles urbanos, tal como dan cuenta de ellos Margulis et al. en sus investigaciones sobre los jóvenes del período recopiladas en: Margulis, Mario, y otros. (2003) *Juventud, cultura, sexualidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos y en (2000) *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Editorial Biblos. (1996).

⁴²⁰ op. cit.

mismos a lo largo del siglo, desde el formalismo y el estructuralismo a los estudios culturales.

Con una visión que intenta pensar la relación de los 90 con la tradición de la poesía argentina, Fondebrider⁴²¹, en el prólogo a su compilación *Tres décadas*, señala que “durante ese lapso —aunque el presente parezca no tenerlo en cuenta— han escrito y publicado al menos tres promociones distintas de poetas, en el seno de las cuales lo distintivo ha sido la variedad de modelos, discursos y prácticas”⁴²², y en su artículo⁴²³, va a tratar de aclarar algunas definiciones con respecto a cada una.

Si Alfredo Andrés⁴²⁴, por ejemplo, apunta las siguientes características con respecto a los 60: 1) una marcada tendencia al realismo, esto es, la enunciación directa de hechos y situaciones; 2) una ubicación geográfica cuyo centro visible es Buenos Aires; 3) las preocupaciones socio-políticas que afloran constantemente; 4) la falta de maestros o agente polarizadores; y a otro nivel: 5) una línea que muestra la preocupación por considerar a América Latina como un solo e inmenso país; 6) las esporádicas preocupaciones por la metafísica; para Juan Gelman⁴²⁵ reducir la poesía del sesenta a la poesía política es el efecto de un propagado malentendido. “Yo sospecho que cuando se reduce la poesía de los sesenta a esa única modalidad, los motivos, a favor o en contra, son políticos. Un grupo de poetas

⁴²¹ Fondebrider, Jorge. “Nota del editor” en: (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

⁴²² p. 6.

⁴²³ Fondebrider, Jorge. “Treinta años de poesía argentina” en: (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.

⁴²⁴ Andrés, Alfredo. (1969) *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos.

⁴²⁵ Gelman, Juan. “Obsesión, ritmo y silencio”, entrevista realizada por Jorge Fondebrider en Buenos Aires, en agosto de 1992, y publicada en *Diario de Poesía*, año VIII, n° 24, octubre de 1992. Posteriormente, incluida en: Fondebrider, Jorge. (comp.) (1995) *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

—más bien, una minoría— empezó a tener una visión un poco menos melancólica. No hablo de valores poéticos, sino de una cierta actitud”⁴²⁶

Oscar Terán⁴²⁷ describe esta actitud en relación con la figura de Sartre en la medida en que en los años 60 el existencialismo sartreano era portador de una filosofía, una forma de vida y una figura de intelectual. Según ese ideario, y tal como lo había dicho el mismo Sartre en la presentación de *Les temps modernes* “El escritor tiene un lugar en su época. Cada palabra tiene sus consecuencias, cada silencio también”⁴²⁸. Sin embargo, en el 2005, cuando Terán escribe su artículo, no puede dejar de reconocer que “algunas pasiones se han convertido en recuerdos y tantas evidencias en preguntas”⁴²⁹. Por otra parte, al historizar ciertos cambios por décadas, hace notar que hasta fines de los años 60 todavía el campo intelectual argentino se sigue legitimando en función de su propia práctica: el intelectual interviene porque “sabe”, y su palabra se legitima a partir de su conocimiento y de su práctica intelectual, pero “a partir de 1969 se inicia un movimiento que a mediados de los 70 va a estar absolutamente cristalizado, y por el cual es la política la que legitima el lugar del intelectual”⁴³⁰.

Según Gelman la posibilidad de un cambio profundo en la sociedad y, en consecuencia, en la vida, parecía en esos años mucho más cercana que en cualquier otro período que se recuerde. Buenos Aires era una ciudad que en ese momento todavía tenía vocación de modernidad y que estaba dispuesta a albergar todo tipo de novedades, propias y ajenas. En la apreciación de la poesía del período, se tienden a confundir estas circunstancias externas con lo que efectivamente se escribió.

⁴²⁶ p. 251.

⁴²⁷ Terán, Oscar. (2006) *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI.

⁴²⁸ p. 52.

⁴²⁹ p. 13.

⁴³⁰ p. 91.

Por lo que respecta a los setenta, Santiago Kovadloff⁴³¹ considera que en la conformación de la poesía que empieza a escribirse en esos años, no debiera dejar de tomarse en cuenta el resquebrajamiento del proyecto continentalista esbozado en la década anterior; el derrumbe de los mitos políticos de corte redencional.

Si para Freidemberg⁴³² el fenómeno más distintivo del período es el surgimiento, hacia 1974, de una postura “neorromántica”, notoriamente reactiva contra el coloquialismo, y el más distintivo de la contemporaneidad es la imposibilidad de que se escriba una poesía política tal como se la entendía en aquellos años, Santiago Perednik⁴³³ subraya una marcada resistencia a estos modos de concebir la poesía a través de la revista *Xul*, cuyo compromiso con la realidad pasaba “por un compromiso con la lengua”.

Hubo muchas voces, como la de la revista *Xul*, que se elevaron contra el dominio cada vez mayor del *Diario de Poesía*⁴³⁴. *Diario* surgió en 1986 como una posibilidad de reunir “los restos del naufragio” para tratar de ver qué era lo que se podía decir, para tratar de reconstruir una lengua con sentido, como un tanteo, en medio de muchas dudas. De ese tanteo, de esa desconfianza con respecto hasta a la persistencia de los objetos, de ese universo material y culturalmente arrasado surge el objetivismo, según declarara Freidemberg⁴³⁵ en un encuentro en Quilmes en el año 2004, cuando se le pidió que hiciera un reseña de los orígenes del *Diario de Poesía* y lo hizo en calidad de miembro fundador del mismo.

⁴³¹ Kovadloff, Santiago. (antólogo) (1981) “La palabra nómada”, en AAVV. *Lugar común*, Buenos Aires: Ediciones El Escarabajo de Oro.

⁴³² Freidemberg, Daniel. (1984) “Para una situación de la poesía argentina”, en el *dossier* “10 años de poesía argentina”. *La Danza del Ratón*. Año IV, Nº 6. Buenos Aires.

⁴³³ Perednik, Jorge Santiago. (1989) “Prólogo”, en: AAVV. *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires: Ediciones Calle Abajo.

⁴³⁴ Es de hacer notar, a este respecto, la publicación en *Xul 11*, de septiembre de 1995, del ensayo de Derrida “Che cos’è la poesia?” traducido del francés por Santiago Perednik, que convive en el mismo número con un artículo de Roberto Cignoni titulado “*Diario de poesía* o la imposibilidad de leer”.

⁴³⁵ Información obtenida por la asistencia personal al evento.

Uruguay Cortazzo⁴³⁶, en 1987, había contestado al famoso y polémico artículo de Helder "El neobarroco en la Argentina"⁴³⁷ en la revista *Jaque*:

"Lo que se reclama es, pues, significado, concepto, idea, trascendencia: el famoso logos platónico, esa razón inmaterial que se levanta por encima de las sombrías carnes particulares y que recogiera astutamente el cristianismo para negar el cuerpo, desprestigiar el placer y condenar la sexualidad. Lo que no aprecia positivamente Helder es que el barroco niegue esta famosa dualidad occidental que está en la base de todo pensamiento autoritario. Si algún sentido superior hay en la poesía neobarroca es éste: no existe significado y significante, como no hay alma y cuerpo separados. Existe el ser como una totalidad indiferenciada y autosuficiente".⁴⁶ Como se verá, este modo de leer que Cortazzo denuncia está también en la base de lo que se valora positivamente y lo que se devalúa en los 90, y en la anacrónica concepción acerca de lo político que prima en los textos de crítica en Helder, Prieto, Porrúa, Dobry, entre otros, como si lo ilegible del neobarroco para el objetivismo repercutiera en su ilegibilidad misma en las poéticas de los 90 pero como una ideología de los críticos y una operación consciente por parte de algunos poetas⁴³⁸ que

⁴³⁶ Cortazzo, Uruguay. (1987) "Contra la trascendencia", en *Jaque*. Montevideo. Citado por Fondebrider, Jorge, en: "Treinta años de poesía argentina" en: (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

⁴³⁷ García Helder, Daniel. (1987) "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía 4*. Buenos Aires.

⁴⁶ p. 36.

⁴³⁸ Si uno quisiera trabajar desde las categorías propuestas por Bourdieu (1997) que, como ya se dijo, sirven para describir un aspecto del fenómeno, pero no alcanzan a dar cuenta de las cuestiones ideológicas y estéticas que resultan relevantes para una reconsideración de los 90 como la que aquí se propone, la cual sigue más vale la línea de una respuesta a las preguntas que dejara pendientes Freidemberg: ¿es posible establecer otra lectura de los 90 en base a los autores y las poéticas que la lectura estatuida desde *Diario de Poesía/Punto de vista* ha dejado afuera? A partir de allí se podría hablar de "poesías de los 90" más que de "poesía de los 90". Por otra parte ya Panesi ha reflexionado acerca de algunas de estas categorías y ha dejado también como interrogante una advertencia por relación a ellas. Panesi propone aprovechar el uso extendido del término para que "posibilite el invento (esto es: la recolección) de una serie conceptual generalizable, cuya finalidad consistiría en abrir *problemas de contacto* dentro de contextos críticos variados y heterogéneos. *Problemas de contacto*, ya que la *operación crítica* actúa como una encrucijada de relaciones, y su único contenido, su "resultado", es medible por la modificación que produjo en las relaciones existentes, o por la propuesta de relaciones nuevas" p. 10. De este modo Panesi a la vez reúne y supera los sentidos enojosos que se enredan en ella y que remiten al campo quirúrgico (diseca el cuerpo textual para entregar su cadáver);

adscriben a ella en sus luchas por posicionarse en el campo literario⁴³⁹ pero en cuyos textos es posible leer en ocasiones una superación de esas dicotomías. De hecho, Santiago Llach, quien fuera premiado y promovido por el *Diario de Poesía* como una de las voces destacadas de este neo-objetivismo, concurrió⁴⁴⁰ al taller de poesía que Arturo Carrera y Daniel García-Helder (un neobarroco y un objetivista convencidos) coordinaban juntos.

Por ello, y considerando al Neobarroco no como un fenómeno poético aislado sino en el contexto cultural del que formó parte (tanto por lo que se refiere al psicoanálisis de Lacan como al posestructuralismo pero también por lo que tuvo de sutil modo de apertura estético-ideológica en el marco de la revolución cubana y su autoritarismo cultural), será necesario hacer una revisión del concepto de política y de poesía política (tal como ha hecho por otra parte la crítica al leer a Néstor Perlongher)⁴⁴¹. Como lo hace notar Echavarren⁴⁴² “frente a la poesía coloquial y simplista que tuvo su auge por entonces aflora una conciencia muy aguda del artificio, de la extravagancia, la burla y los disfraces”.

Freidemberg, en la mesa famosa en que se discutió el objetivismo y el neobarroco⁴⁴³, prefirió hablar “de lo neo-barroco, que puede ser visto como un vuelco hacia la indiferencia y la trivialidad, pero si se lo mira desde otro ángulo es un gesto extremo de libertad individual, y un intento de cuestionar el uso que hasta ahora se hacía de

militar (como estrategia de las batallas literarias) y algebraica extraviada en su propio murmullo, lejos de todo sistema). Pinesi, Jorge. (1998) “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”. En: AAVV. *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.

⁴³⁹ Bourdieu 1997.

⁴⁴⁰ 1996-97.

⁴⁴¹ Por ejemplo, AAVV. (2000). *Lúmpenes/Peregrinaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo. De todos modos, algunos de los colaboradores de *Diario* han hecho explícito su desagrado por este tipo de crítica y aún por estos críticos, al considerar que hubo una connivencia cómoda entre el neobarroco y cierto sector de la Academia representado por Nicolás Rosa y Adrián Cangi, entre otros. La crítica de *Diario* y sus seguidores no polemiza con los conceptos teóricos en los cuales se basa su mentada enemiga, de modo que no logra invalidarla. Por otra parte no es ocioso destacar que no es el tipo de crítica hegemónica en la academia actualmente; la configuración del campo ha cambiado, y ello también obliga a una reconsideración de los presupuestos teóricos y metodológicos.

⁴⁴² Echavarren, Roberto. (2000) *Performance*. Buenos Aires: Eudeba. p. 320.

⁴⁴³ La cual fuera desgrabada y publicada en *Diario de Poesía 14*, op. cit.

algunos conceptos: “superficial”, por ejemplo, o “digresivo”, “intrascendente”, “confuso”, “superfluo”. No hay manera de leer a los neo-barrocos si no entendemos el cambio de signo que producen en algunos valores. Para mí, el núcleo del conflicto que plantea es que, al reclamarse como ejercicio de la libertad y como subversión de valores, el neo-barroco lo hace hasta tal punto que a veces entra en colisión con cualquier demanda social”⁴⁴⁴. Y Freidemberg va más allá, al afirmar que si se absolutiza esa concepción “termina con la poesía, o bien porque vuelve imposible la lectura o bien porque sirve de sello para legalizar cualquier chantada”.⁴⁹ Más allá de la constatación de que el “sello”, se podría decir, el reconocimiento de un estilo en tanto él, es lo que da identidad a una poética (trátase de una poética individual como de un “movimiento” o grupo poético, de manera que se podría hablar tanto de un sello objetivista como de uno neobarroco), hay varias cuestiones que hacer notar: 1. si este sello existe para el neobarroco Freidemberg es, entre los objetivistas de *Diario de Poesía*, quien otorga mayor estatuto al Neobarroco en tanto tal; 2. ese sello es una marca que otorga la crítica o se otorgan los autores a sí mismos o a otros pero su aplicación es siempre objeto de controversias y debe ser evaluada en cada caso (esta evaluación es importante en la medida en que determina inclusiones y exclusiones y delimita estados inestables del campo literario); 3. desde el punto del reconocimiento de un sello particular a la erección de una autojustificación de cualquier postura que sea o a la producción de no importa qué tipo de texto hay un paso que no se franquea automáticamente. Si Freidemberg considera que alguien se libera de ciertas responsabilidades al autodefinirse o al definir a otro como neobarroco, el hecho de definirse (o de definir a otro) como poeta político no lo hace de hecho un ciudadano responsable o

⁴⁴⁴ p. 18.

⁴⁹ *Ibid.*

comprometido con el cambio social, aún en las versiones más optimistas que se puedan hacer de la poesía política.

III.

Daniel Samoilovich⁴⁴⁵ destaca que el objetivismo no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras —tarea químicamente inverosímil—, sino al “intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos”⁵¹, mientras que para Freidemberg “la poesía que podemos llamar objetivista, en cambio, es la que, sin desconocer la resistencia que presentan las palabras —su valor agregado, las condiciones que imponen—, supone que las palabras pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar; lo que permite a las palabras, a la autoridad del poeta y a su voz ceder protagonismo”⁴⁴⁶. [...]

Freidemberg considera que el debate Neobarroco-Objetivismo dejó abiertos caminos por explorar en, al menos, dos aspectos: 1) al suponer que las cosas visibles del mundo merecen respeto, aunque sea como desafío⁴⁴⁷, y que no hay por qué dejarlas de lado sin más ni dar por sentado que intentar registrar en la palabra esas cosas es una empresa petulante o ridícula. 2) al negarse a aceptar como un dogma que la única manera de escribir poéticamente es violentar el lenguaje, hacer decir a las palabras algo que habitualmente no saben decir, y al probar, por el contrario, posibilidades de afinar al máximo el sentido ya establecido de las palabras para crear situaciones, hechos, sensaciones, que sean poéticas

⁴⁴⁵ Samoilovich, Daniel (1996) *Prólogo a Rusia es el tema*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. Resulta curioso que no de otro modo describía, por lo demás con precisión, Pezzoni los poemas de Pizarnik. Pezzoni, Enrique. (1986) “Alejandra Pizarnik: la poesía como destino”. En: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana.

⁵¹ “Barroco y Neo-barroco”, en *Diario de Poesía, Op. Cit.*

⁴⁴⁶ p. 18.

⁴⁴⁷ Este postulado se relaciona con la situación en que había dejado a la voz poética el impacto de la dictadura tal como lo relatara el mismo Freidemberg en el citado encuentro en Quilmes.

porque son densas y multívocas. En ese sentido para él: "Más que el despliegue de estas propuestas, sin embargo, lo que predomina en el objetivismo, tal como se hace ahora, es la tranquilidad de quien se ampara en saber que no comete viejos vicios. Todo se reduce, como resultado, a cierta narrativa pulcra o a una más o menos elegante técnica de la descripción. Una plácida y pareja superficie⁴⁴⁸ unidireccional, sin contradicciones".⁵³ Queda claro entonces que se establece una dicotomía insalvable, no-dialectizable para los objetivistas, entre "el mundo visible" o "la violencia sobre el lenguaje" como dos vías, por un lado excluyentes, por otro lado únicas, de hacer poesía. La cantidad de presupuestos (acerca de la realidad sin más de lo real, por ejemplo) y de omisiones filosóficas (un desconocimiento absoluto de gran parte de la filosofía del lenguaje, la lingüística, la psicolingüística, el psicoanálisis, etc) que estas afirmaciones denotan son sintomáticas de una manera de pensar y criticar que tiene una larga tradición y muchos seguidores en las letras argentinas⁴⁴⁹, lo que no deja de sorprender en la medida en que muchísimos teóricos consideran que lo que se ha dado en llamar el "giro lingüístico" ha sido una de los mayores cambios en el pensamiento del siglo XX⁴⁵⁰, en tanto otros sostienen que la única revolución

⁴⁴⁸ No habría que olvidar que en el contexto de la polémica cada vez que hay una referencia a las superficies hay que pensar su conexión con el neobarroco, dado que superficie es una palabra que en parte, en una parte importante, define esa estética.

⁵³ Freidemberg, Daniel. (1991) "El modo en las cosas", en su columna "Todos bailan", *Diario de Poesía*, año V, n° 21. Buenos Aires.

⁴⁴⁹ Estos dos conceptos pueden ser indicados respectivamente como la idea de la continuidad originaria y la idea del sujeto autotransparente. En ellas se resumen los dogmas fundamentales del racionalismo moderno, tanto en su versión cartesiana (la auto transparencia) como en su versión hegeliana (la continuidad). Preguntar *por qué* es preciso un arte de la auto interpretación y pretender que se expliquen los orígenes de la condición de malentendido en que se mueve la existencia humana significa presuponer que la continuidad -la condición de una comunicación no-perturbada, de una integración social no interrumpida y problemática- es el estado normal de la existencia. Pero ¿qué hay, en este ideal de auto transparencia, de las *pasiones* y de las *diferencias* de los sujetos que entran en el proceso comunicativo? Decimos *pasiones* y *diferencias*, pero podríamos decir igualmente *intereses*, *opciones*, o, en una palabra, *finitud*, tal como lo resume Vattimo en: (1992) *Ética de la interpretación*. Buenos Aires: Paidós.

⁴⁵⁰ Ya hemos dado cuenta, en el apartado titulado "Problemas teórico-metodológicos", del modo y las particularidades de este giro, y los modos en que ha sido teorizado por diferentes corrientes de pensamiento.

trionfante del siglo ha sido la revuelta de las minorías, en especial las gay-lésbicas⁴⁵¹, con lo cual la postura del Neobarroco podría leerse, en total oposición a lo que los objetivistas afirman, como la postura que mejor “iba con los tiempos”. Por otra parte, resulta un tanto ingenua esta postura según la cual existiría un mundo ahí afuera en los objetos visibles, del que se podría dar cuenta mediante un uso no violento del lenguaje, como si el lenguaje no fuera sino un instrumento mediador entre lo existente y el poema, como si no hubiera fisura alguna en un puro proceso de denotación, como si el lenguaje no creara lo que nombra de alguna manera, como si no hubiera conflicto entre lo que se nombra y el modo de nombrarlo: una transparencia sospechosa.

Tal vez por ello Aulicino⁴⁵² sale al rescate de la primera ley, aquella según la cual hay que “hacerse entender” por medio de una poesía que reivindique lo ficcional, que no abomine de la anécdota, replanteándola en los términos de una anécdota de percepciones, que tenga noción de efecto, a lo que agrega la necesidad de una poesía que “recupere la función lírica, deje la dramática para la televisión o la política, aunque no excluya el *pathos*”.

Según afirma Fondebrider⁴⁵³, en el prólogo a su compilación, *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006*, es posible que en las crónicas futuras se identifique a buena parte de la década del ochenta y los primeros años de la década del noventa con la polémica entre las nuevas formas del barroco y del realismo. Sin embargo, “reducir la producción del período a esos polos sería un error semejante al de asimilar en bloque la poesía sesentista a

⁴⁵¹ Tal como sostiene Elisabeth Roudinesco. (2003). *La familia en desorden*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Lo mismo sostiene Roberto Echavarren (op. cit) y otros neobarrocos.

⁴⁵² 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.

⁴⁵³ Fondebrider, Jorge. “Treinta años de poesía argentina” en: (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.

la poesía política” porque “de este tipo de errores se nutre la historia literaria, no la literatura”⁴⁵⁴.

Fondebrider reivindica en ese libro lo hecho por los poetas de los últimos años setenta y de los años ochenta⁴⁵⁵, porque fue a ellos a quienes les correspondió devolverle a la lengua poética una dignidad que, luego de los años de la dictadura, parecía perdida.

A los poetas de los años ochenta⁴⁵⁶ les cabe el mérito de haber logrado recuperar e instalar ante los lectores voces que probablemente no habían sido debidamente consideradas en su momento, como las de Joaquín O. Giannuzzi, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Hugo Padeletti, Arnaldo Calveyra, Beatriz Vallejos, Jorge Leónidas Escudero, Juan Manuel Inchauspe, J.R. Wilcock y Juan José Saer⁴⁵⁷, y la ahora centralidad indiscutida de Juan L. Ortiz⁴⁵⁸, entre otros⁴⁵⁹.

⁴⁵⁴ p. 41. Señala aquí Fondebrider el riesgo exacto que estamos corriendo con esta Tesis, lo que de todos modos no transforma el trabajo en fútil. Freidemberg mismo ha señalado en qué medida el trabajo de la crítica ha influido positivamente en una reevaluación de los 90 y en una mirada autocrítica por parte de los mismos poetas. 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.

⁴⁵⁵ y en ese grupo se reunirían neobarrocos y objetivistas en un objetivo común y parecidas dificultades ante un lenguaje que también fue violentado por el terrorismo de Estado.

⁴⁵⁶ Es notable a este respecto la labor que realizan las revistas de poesía, quienes en sus apuestas por la poesía reciente corren sus riesgos, y, aunque a veces se equivoquen, siempre logran hacer circular ciertos autores que de otro modo permanecerían desconocidos. a este respecto resulta interesante seguir los Dossiers del Diario de Poesía, ver los autores elegidos, así como los artículos de autores extranjeros, en los que se persigue muchas veces una genealogía de poesía o escritura bufa, o paródica, o poshust.

⁴⁵⁷ Merece destacarse que los objetivistas, de manera indiscutida, se reconocen en la filiación casi absoluta de Juan José Saer, como narrador. Posteriormente la lista se amplió, como ya se ha visto, hasta abarcar a muchos autores de poesía del siglo XX, de Raúl González Tuñón, pasando por los Fernández Moreno, al Gelman de los 60, Urondo, Bignozzi y Gianuzzi. Resulta sorprendente la presencia en esta genealogía de Juan L. Ortiz, cuya poética es muy diferente.

⁴⁵⁸ A la cual ha contribuido no poco el reciente libro de Martín Prieto. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

⁴⁵⁹ Poetas ubicados en puntos divergentes del espectro se reconocen o definen como herederos de los mismos poetas. Juan L. es un caso típico. Excede los límites del presente trabajo pero resultaría interesante ver qué leen unos y otros en determinados autores para deslindar, por ejemplo, el Giannuzzi de los objetivistas del Giannuzzi de Arturo Carrera, por dar un ejemplo.

IV.

También Carlos Battilana⁴⁶⁰ se ha ocupado de algunos de los problemas referidos a las poéticas de los 70, desde un ángulo algo diferente. Lo que a él 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.

Allí, para entender el fenómeno de lo que se ha llamado poesía política, por lo general con un recurso a, como lo dice Mattoni⁴⁶¹, lo que se entiende por política a secas, Battilana va a desarrollar, desde otro marco conceptual, 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 podríamos denominar su intervención social. La poesía pugna contra una experiencia de acuerdo fijo y amplía, así, el sentido de un lenguaje sitiado. La lengua concebida exclusivamente como mero instrumento de comunicación se atomiza con la presencia del discurso poético que promueve, a su modo, una ampliación del sentido.

Ahora bien, si el concepto de política implica, entre otras cosas, participar en la organización social que los individuos se dan en la historia, los textos poéticos que van a contrapelo de un designio anterior, los que se niegan a considerar el lenguaje poético sólo como un soporte de un referente previo, externo al texto, pueden considerarse

⁴⁶⁰ Battilana, Carlos. (2004) "Poesía, política y subjetividad", en *Cuadernos del Sur* Nro 34. Bahía Blanca.

⁴⁶¹ 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.

eminentemente políticos, pues corroen las cristalizaciones de la materia social con que los individuos comercian cotidianamente: la materia verbal.

Por eso “tal vez mejor que hablar de poesía política, sería más preciso hablar de la relación política con la poesía”⁴⁶². Esta relación, entendida como la figuración poética de un sujeto partícipe de la historia, que se siente actor de su desenvolvimiento central, que narra de modo homogéneo y coherente su lugar en la historia, no se repetirá, según Battilana, en la poesía argentina después de la figura de Urondo⁴⁶³.

Es a partir de consideraciones de este tipo que poéticas no directamente referenciales, o no ostensiblemente preocupadas por lo social, han podido leerse también como manifestación de época en el contexto sociopolítico de los 90. Así, por ejemplo, tanto Fondebrider⁴⁶⁴ como Emiliano Bustos⁴⁶⁵, Santiago Llach⁴⁶⁶ y Alicia Genovese⁴⁶⁷ coinciden a atribuir una relevancia notoria en la configuración de las estéticas a la presencia ominosa de la dictadura como marco cultural. Fondebrider destaca que a los poetas de los 90 les tocó sufrir las consecuencias a largo plazo de la dictadura, es decir, las que dejaron la huella más profunda. Si se presta atención a los testimonios de cineastas y otros artistas (algunos de los cuales son recogidos por Fondebrider en el artículo en cuestión, que pretende dar cuenta de

⁴⁶² p. 49.

⁴⁶³ Aún así, merece destacarse una vez más que en la poética de Urondo la estrategia de discurso no confía en la capacidad referencial del lenguaje, porque Urondo se retrajo de mandatos discursivos respecto de cómo mencionar lo real y convirtió a la lengua en un lugar de incesante reformulación.

⁴⁶⁴ Fondebrider, Jorge. (2006b) “Los que nacieron bajo el Proceso”. En: *Ñ. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.

⁴⁶⁵ 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. Es necesario hacer notar que en la nota de Fondebrider citada ut supra, la intervención de Emiliano Bustos se corre de esta posición al aparecer dando testimonio como hijo de un desaparecido y denunciando el desinterés por la política de los poetas contemporáneos o su uso de materiales históricos como fetiches del mercado cultural, en clara alusión a Gambarotta y Llach.

⁴⁶⁶ Llach, Santiago. “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.

⁴⁶⁷ Genovese, Alicia. “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez”. En: Autores varios (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

un debate) se observa que ellos se refieren a las consecuencias en la vida familiar, en lo cotidiano, de la presión de la dictadura, la ignorancia en que se trataba de mantener a los niños, las vidas puertas adentro, el “no te metás”, mucha televisión⁴⁶⁸.

Esto da como consecuencia una actitud distanciada con respecto a todo lo institucional, también la institución-arte, un corrimiento del canon de la corrección política, de los modos establecidos de contar esas cosas, de la gestión de premios y diplomas para “conciencias comprometidas”. En la lectura de este gesto de suspensión del juicio como manifestación genuina, válida y cargada de sentido de los 90 (por ejemplo en *Los rubios* de Albertina Carri) Fondebrider se contrapone fuertemente a la indignación políticamente correcta de Sarlo⁴⁶⁹ ante lo que estima una falta de compromiso de la realizadora.

V.

Martín Kohan también participó de esta polémica que se dio de modo lateral por medio de la publicación de artículos en distintos medios. Para Kohan en la película de Carri los compañeros de los padres (de la directora, Albertina Carri) entregan una visión demasiado política de las cosas (“arman todo políticamente”); el testimonio donde se admite que en aquel tiempo lo político invadía todo sí tiene cabida, pero se lo admite como quien admite la confesión de una culpa. “La sensación de una demasía política, que es claramente

⁴⁶⁸ Hay bibliografía al respecto, cfr. el libro de Mariana Caviglia. (2006) *Vivir a oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*. Buenos Aires: Aguilar. Allí Caviglia declara haber centrado su interés en la forma en que se construyeron, en la vida cotidiana, las diversas condiciones que hicieron posible el surgimiento, la instalación y las consecuencias de la última dictadura militar en la Argentina, teniendo en cuenta las historias mínimas de lo que se denominó “el resto de la sociedad”, es decir aquellos que no participaron en las organizaciones guerrilleras ni son exdetenidos o familiares de desaparecidos, que tampoco representan a instituciones como la prensa y la Iglesia, y, por supuesto, que no formaron parte del estamento militar ni de ninguno de los sectores que actuaron en la represión ilegal. Da cuenta así del modo en que, de diversas maneras, los sucesos afectaron a distintos actores sociales, y hace un especial hincapié en los detalles que atañen al hecho de haber vivido la infancia bajo la dictadura.

⁴⁶⁹ Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

un signo de estos tiempos, podría llevar a suponer que *Los Rubios* –a esta altura, vale insistir: la película que una hija de dos militantes políticos desaparecidos hace a partir de lo que ha pasado con sus padres- prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia, para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal de la historia de Roberto Carri y Ana María Caruso...⁴⁷⁰. Lo que en la visión de Kohan es una descripción que intenta ser ecuánime y buscar un justo medio entre “la política” y “la vida privada”, se torna en Sarlo⁴⁷¹ en una crítica fuerte.

Para Beatriz Sarlo Carri erra porque no busca las “razones de sus padres, ni mucho menos las traducciones de esas “razones” por los testigos a quienes recurre; busca *a sus padres* en la abstracción de una vida cotidiana irrecuperable, y por eso no puede concentrarse en los motivos que los llevaron a la militancia política y a la muerte⁴⁷². Como los testigos que encuentra son compañeros de militancia de los padres, las preguntas que busca contestar quedan inevitablemente sin respuesta, incluso cuando los testigos evocan escenas domésticas y familiares. “No podía pasar de otro modo, ya que el film interroga a personas a las que considera unilaterales o equivocadas. El malentendido es comprensible⁴⁷³. Cuando Carri evoca el campo de los tíos en que se crió, se ubica desde el lugar de “la felicidad de ser una malcriada”. Dice Sarlo “Como si hablara desde ese lugar infantil, en *off* se escucha: Me cuesta entender la elección de mi mamá. Por qué no se fue del país. Por qué me dejó en el mundo de los vivos”. La comprensión de los actos paternos, que “le cuesta” a la actriz, tampoco la alcanza el film, ya que las razones de esos dos militantes, si no se las busca en la política de una época, serán, para Sarlo, definitivamente

⁴⁷⁰ Kohan, Martín. (2004) “La apariencia celebrada”, *Punto de vista*, número 78. Buenos Aires. p. 28.

⁴⁷¹ Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

⁴⁷² p. 148.

⁴⁷³ p. 148.

mudas⁴⁷⁴. Para terminar preguntándose: “¿Por dónde pasa el *mainstream* de los hijos de desaparecidos: por Carri o por los chicos más modestos de la película de Guarini y la recopilación de Gelman y La Madrid, que no tienen inconvenientes en identificarse con un grupo verdaderamente existente, establecer lazos nacionales e internacionales, y comportarse, por decirlo así, como personas cuyo sufrimiento les ha permitido creer que han logrado entender a sus padres y las ideas que movieron su militancia?”⁴⁷⁵

Antes había criticado el género testimonial por la particularidad de su cualidad romántica que tiene que ver, por un lado, en el centramiento en la primera persona, y por otro, con la expresión efusiva y sentimental, que “remite a un horizonte narrativo identificable con la nota de color del periodismo, algunas formas del non-fiction o las malas novelas”⁴⁷⁶; como consecuencia de ello los hechos narrados terminan por presentar a la experiencia como “más allá del examen”. Sarlo parece exigir así, a quienes han sobrevivido a los centros clandestinos de detención o a quienes se han asumido como hijos de desaparecidos y han tenido la voluntad y la valentía de contarlo, aquellos ante cuyos testimonios muchas veces el horror se acompaña del asombro de que alguien pueda aún otorgarle algún sentido a lo vivido, un cuidado formal o artístico que haga de sus trabajos un instrumento útil para la crítica social, un golpe de efecto que los vuelva más creíbles, o más convincentes, omitiendo que el testimonio es un género de por sí y que el papel que cumple, no menor, consiste justamente en eso: testimoniar, desde dónde y cómo se pueda. Sarlo eleva, una vez más, la distancia, y en este caso la lleva a un punto que duplica el

⁴⁷⁴ p. 149.

⁴⁷⁵ p. 155.

⁴⁷⁶ op. cit. p. 75.

horror, porque leer el testimonio sin empatía⁴⁷⁷ es equivalente a no leerlo como testimonio en absoluto sino saltando las leyes del género hasta lo ilegible. Por otro lado parece considerar que hay un solo modo válido de preguntarse y de preguntarle a la sociedad por los padres de uno, por sus elecciones, sus abandonos: una comprensión histórico-ideológica que los justifique, frente a un reclamo al nivel de lo íntimo que considera infantil. Como se verá más adelante afortunadamente hay poetas para quienes infantil no es un término despectivo: ni el niño ni sus reclamos deben ser omitidos si se quiere reconstruir la historia, sobre todo si lo que se quiere es evaluar la dimensión de los daños.

Así parecen pensarlo también Fondebrider⁴⁷⁸, quien afirma que los que empezaron a ser jóvenes en los 90 son quienes padecieron y padecen las consecuencias a largo plazo de la dictadura, que difieren de una manera específica de las inmediatas⁴⁷⁹, y que ello es lo que les permite atreverse a correrse de la “corrección política”, y Susana Romano-Sued⁴⁸⁰, quien completa en su descripción el panorama de lo descrito por Caviglia⁴⁸¹ como la vida cotidiana de la infancia en la dictadura. Para Romano-Sued en los 90 “el mundo digital y la presión de los medios agudizan la problemática de la memoria cultural. (...) Así el retorno, en los noventa, de la violencia criminal del estado –el *crimen burocrático*, según lo nombrara Hannah Arendt-, desculpabilizada y vuelta impune por el decreto del indulto presidencial de 1990 y por las leyes que lo antecedieron, las de obediencia debida y punto final de 1989, en las declaraciones de enunciadores de la verdad a cara descubierta, como lo que ha sucedido en los programas de televisión que actualizan la memoria de la catástrofe

⁴⁷⁷ Derrida se ha detenido sobre las dificultades del género en cuestión, en una conferencia que dió en Buenos Aires y que fue reproducida en *Diario de Poesía*. Derrida, Jacques. (1996) “Hablar por el otro”. en: *Diario de Poesía* 39. Buenos Aires.

⁴⁷⁸ op. cit.

⁴⁷⁹

⁴⁸⁰ Romano Sued, Susana. (2005) “¿Los Noventa?” En: Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.

⁴⁸¹ op. cit.

apuntando a la visibilidad total en la repetición, en realidad ocultan o hacen invisibles a los sistemas responsables de la violencia que desaparecen detrás de las confesiones⁴⁸², lo que no hace sino aumentar la pérdida de credibilidad en las narraciones y las instituciones.

Terán⁴⁸³ lo describe en términos de civilización y barbarie: con la dictadura, la Argentina se confrontó con la barbarie, se asomó a un abismo, y hoy no sabe muy bien qué hacer con eso. “No sabemos muy bien dónde colocar “esto” para restablecer hilos de sentido. Me parece que la sociedad debería intentar hacer circular estos vacíos que de lo contrario adquieren la dimensión del trauma. Como experiencia los sesenta quedaron como una ruptura catastrófica muy difícil de ser recuperada⁴⁸⁴. Al mismo tiempo la idea del retorno a los sesenta, que en los primeros años de la democracia estaba presente en muchos sectores sociales, aparece cada vez menos, sumado al hecho de que la crisis de la izquierda es, según su opinión, de enormes dimensiones. Por eso, a pesar de que reconoce que “junto con reivindicar el humano derecho del intelectual al placer del texto y del conocimiento quisiera observar el pasaje del intelectual profético al que trata de asumir la misión imposible de ser contemporáneo de su propio presente⁴⁸⁵, sabe que ése es un ideal que, a lo sumo, puede estar en camino.

Para Santiago Llach⁴⁸⁶ la dictadura tiene una doble incidencia en la obra de los poetas, en algunos notoria por las alusiones directas (Gambarotta, Rodríguez); en otras por la elaboración de la experiencia infantil o juvenil de los años de la dictadura con distintos grados de elipsis: Battilana, Pavón, Casas, Bejerman, Mattoni, Medrano. Se manifiesta en

⁴⁸² p. 19.

⁴⁸³ Terán, Oscar. (2006) *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI.

⁴⁸⁴ p. 121.

⁴⁸⁵ p. 94.

⁴⁸⁶ En: Fondebrider, Jorge. (2006b) “Los que nacieron bajo el Proceso”. En: *Ñ. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.

ellos la dificultad por encontrar sentido a ciertas palabras a la vez que un agotamiento en la expresión directa del pasado inmediato. En este sentido la posición de Llach ilustra bien la visión hegemónica de los 60 y 70 desde los 90, cuando afirma: “La idealización de la militancia setentera recoge inevitablemente la de la opción armada, un delirio colectivo que no fue el de un grupo de iluminados sino el fruto de largos debates teóricos y sociales. A veces los protagonistas de esa época pronuncian las palabras “errores” o “autocrítica”; el discurso de los errores suena hoy casi tan desafortunado como el de los “excesos” que blandían los militares cuando veían venir la derrota cultural. No hubo sólo “errores”. fue todo un gran error. Los delirios flagrantes del comandante Guevara se basaron sobre un diagnóstico político que era un auténtico dislate. Pero los protagonistas impusieron su bonito relato heroico: los años, claro, se encargarán de reescribirlo, y del tono autojustificante se pasará a dar cuenta del modo como aquellos jóvenes fueron embaucados y/o se autoengañaron, dando por supuestas realidades y posibilidades inexistentes, como las del llamado “horizonte revolucionario”. En el mejor de los casos, podría pensarse que hubo una decisión inconsciente de marchar al matadero ante la certeza de que el desempate hegemónico a favor del sector financiero traería aparejado el fin de la fiesta sesentista. Sólo así podría entenderse que unos jovencitos que habían leído a Marx pretendieran triunfar militarmente sobre ejércitos secuaces del pentágono y apoyados por éste”⁴⁸⁷. Posición de la cual no se excluye ni siquiera Gelman, quien recientemente dijo que se define “como una persona que no ve una izquierda viable en ninguna parte del mundo y que, sin embargo,

⁴⁸⁷ En: Fondebrider, Jorge. (2006b) “Los que nacieron bajo el Proceso”. En: *N. Revista de cultura*. n 129. Sábado 18 de marzo.

sigue creyendo que esto algún día va a cambiar. Porque yo no creo que se pueda aplastar el espíritu de la gente, su capacidad de sueño y de deseo, por duro que sea el sistema”⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Pérez, Ana Laura.(2008) “No habrá más penas ni olvido. Entrevista a Juan Gelman”. Revista VIVA. Buenos Aires, 06/01/08.

4. LA DISCUSION NEOBARROCO-OBJETIVISMO

I.

Freidemberg⁴⁸⁹ es sincero cuando aclara, en respuesta a una observación de Llach⁴⁹⁰ que intenta negar la existencia de la “cocina” de los 90 tal como Freidemberg la describía en una primera versión del artículo a que nos referimos: “La mención del taller de Helder y Carrera intentaba —tal vez mal— simbolizar algo: Carrera, un neobarroco, y Helder, un objetivista, y además el objetivista que en el número 4 de *Diario de Poesía*, en el 87, se atrevió por primera vez a cuestionar el consenso establecido en torno del neobarroco, con el consiguiente escándalo y el confinamiento de la revista en el cuadro de los ignorantes o cándidos que creen en la transparencia del lenguaje⁴⁹¹. Diez años después, con *Diario de Poesía* ya afianzada en el campo literario y una buena cantidad de nuevos poetas formados con su lectura, lo que había sido un enfrentamiento deviene en una alianza o al menos un principio de entendimiento (es, más o menos, la época en que en *Diario de Poesía* empiezan a ser frecuentes los rescates de textos de Osvaldo Lamborghini⁴⁹² y Néstor Perlongher). Puede no haber habido “cocina”, y en todo caso cualquier cocina que haya existido jamás habría bastado por sí misma, pero que existió un proceso que se fue dando de muchas maneras, en los textos y fuera de los textos, no hay duda”⁴⁹³.

⁴⁸⁹ Freidemberg, Daniel. “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”. En: Autores varios (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

⁴⁹⁰ Consignada por el mismo Freidemberg en una reescritura del artículo.

⁴⁹¹ Lamentablemente, y excepción hecha de Freidemberg y de Samoilovich, poco han hecho los objetivistas por explicitar cuál su concepción del lenguaje y en qué se aleja de la idea de transparencia.

⁴⁹² En *Diario 34*, por ejemplo, de invierno de 1995, se publicaron poemas inéditos de Osvaldo Lamborghini.

⁴⁹³ p. 149, que en su primera publicación en *Plebella* recibiera una respuesta de Llach en un mail que Freidemberg mismo reproduce en la edición del libro *Tres décadas...* en pág 174-174.

En todo caso es indudable que las poéticas de los 80 como tales se mueven tensadas por las relaciones siempre reescritas entre los dos polos neobarroco-objetivismo, y sus múltiples matices y puntos intermedios, ya que estos polos tampoco están tan definidos si se exceptúan los momentos álgidos de la polémica en los que las posiciones se cristalizan. Así, Freidemberg puede preguntarse, no sin ironía, “¿no se podría leer en Hugo Padeletti un objetivista y un neobarroco al mismo tiempo? ¿Y como neobarroco *El despertar de Samoilo?*”⁴⁹⁴, en la medida en que, apaciguados los enfrentamientos después de transcurridos más de veinte años, elige pensar que “más interesante que entender al objetivismo o al neobarroco como bandos en una contienda por la legibilidad o la aceptación pública creo que es ver en cada una de esas denominaciones una serie de posibilidades o un sistema de posibilidades, un modo de considerar y valorar que habilita ciertas elecciones a la hora de escribir o leer”⁴⁹⁵. Objetivismo o neobarroco, entonces, como ángulos de enfoque, modos de pensar la poesía, máquinas de lectura, constelaciones de expectativas ante los textos: más que si hay un objetivismo o un neobarroco, importa cómo se lee desde el objetivismo o el neobarroco⁴⁹⁶, mientras que Arturo Carrera afirma, en el Prólogo a *Monstruos*⁴⁹⁷: “Ayer nomás decía el neobarroco ha muerto. Y hoy tengo que aceptar que el neobarroco renace. Sólo que la alegoría de ese renacimiento ya no parece ser el tremolar del ave Fénix con sus volutas de fuego voluptuosas, sino el Virus cromosomado y veloz, con su poder antigénico mutante –formas de la resurrección y la

⁴⁹⁴ 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. p. 171.

⁴⁹⁵ p. 170.

⁴⁹⁶ Son, por lo tanto, puestas en foco, y toda puesta en foco omite algo pero también algo revela y desata, algo hace ver. La antología *Medusario* muestra cómo una enorme diversidad de poetas latinoamericanos puede ser leída “en neobarroco”, viendo lo que en sus textos hay de productividad neobarroca, y lo mismo puede hacerse, y de hecho se hace, con el objetivismo.

⁴⁹⁷ Carrera, Arturo. (2001) Selección y prólogo a *Monstruos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

impermanencia”⁴⁹⁸, después de haber hecho una genealogía que se remonta, una vez más, a Florida y Boedo: “De las vanguardias blandas de Florida y Boedo, al Neobarroso sucio de Perlongher y sus secuelitas parasintácticas: ¡los noventa!. ¿Podemos sustraernos a esta verdad? Incluso los poetas neorrománticos son todavía neobarrocos, y los poetas que yo llamo del “sigilo” –y hasta los objetivistas nucleados en torno a la publicación *Diario de Poesía*- divergen o se estrellan en una especie de neobarroso flavorizado (neoboedista o neoflorido)”⁴⁹⁹.

Algunas de las rivalidades se vieron agravadas por el hecho de que muchos de los poetas jóvenes asistían a los talleres dados por poetas de generaciones anteriores, y esa asistencia definió orientaciones, opciones estéticas y pertenencias a grupos, revistas, ciclos o sellos⁵⁰⁰.

En el momento más agudo del enfrentamiento Freidemberg⁵⁰¹ había definido al neobarroco como “una estética del cambalache y el revoltijo, horror a la fijación del sentido, desdén hacia cualquier compromiso, ironía, hedonismo, culto gozoso del exceso y lo superfluo. Y, sobre todo y en todo, un obstinado amor al lenguaje, un goloso paladeo de las palabras, un poco como las prueba y manipula un niño”. “Elementos que, dice Arturo Carrera⁵⁰², precisamente yo consideré que eran la definición del barroco”. Este intercambio, que se dio en el marco de la discusión muestra hasta qué punto se dan, por un lado, una lectura de mala fe del neobarroco por parte de algunos objetivistas, y por otro, cómo, cuando hay una lectura que busca comprender los motivos estéticos de la otra poética, como es el caso de Freidemberg con respecto al neobarroco, la contienda es por la

⁴⁹⁸ p. 15.

⁴⁹⁹ p. 15.

⁵⁰⁰ Ya mencionados con anterioridad

⁵⁰¹ En una crítica al libro que Arturo Carrera escribiera con Emeterio Cerro. Citado por el mismo Carrera en: AAVV. (1990). “Barroco y neobarroco”. *Diario de Poesía 14*. Buenos Aires.

⁵⁰² AAVV. (1990). “Barroco y neobarroco”. *Diario de Poesía 14*. Buenos Aires.

valoración que se le da a esos elementos estéticos. Así, Freidemberg⁵⁰³ puede reconocer que no hay nada de malo en que el texto se proponga como pura diversión⁵⁰⁴, y aún, al revés de lo que dirá Prieto⁵⁰⁵ años más tarde, considerar que si se aplica una mirada a las condiciones culturales contemporáneas a aquellos años –la crisis de los paradigmas, la informática, el papel de los medios de comunicación masiva- éstas pueden entenderse como un terreno especialmente apto para que surja un estado espiritual “neo-barroco”⁵⁰⁶.

Por ello es perfectamente consciente de que no hay manera de leer a los neo-barrocos si no se tiene en cuenta el cambio de signo que producen en algunos valores, error en el que, deliberadamente o no, incurren sin duda Helder y Prieto, y aún Dobry.

Helder⁵⁰⁷, a los veinticinco años, publica en el número 4 de *Diario de Poesía* un artículo en el que define su abierta oposición al neobarroco, al cual va a definir en primera instancia mediante el uso y el abuso de diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours*, en los que el vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado. Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo, en una voluntad de producir una textura más que un texto, y una intención de perder profundidad para ganar bulto. A ello se suma el gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas, etc., lo que según Helder pone al neobarroco, reconocido como un capítulo indudable en la

⁵⁰³ AAVV. (1990). “Barroco y neobarroco”. *Diario de Poesía 14*. Buenos Aires.

⁵⁰⁴ Aunque, si bien este es uno de los rasgos importantes del neobarroco que van a seguir los noventistas, no hay que ignorar que no define al neobarroco en su totalidad ni mucho menos. Mucha de la producción del neobarroco está basada sobre la angustia o la incertidumbre ante la falta de un sentido totalizador y ante la muerte.

⁵⁰⁵ Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus. La cita ya ha sido hecha en capítulo anterior.

⁵⁰⁶ AAVV. (1990). “Barroco y neobarroco”. *Diario de Poesía 14*. Buenos Aires. p. 18.

⁵⁰⁷ García, Helder, Daniel. (1987) “El neobarroco en la Argentina”. *Diario de Poesía 4*. Buenos Aires.

historia de la poesía argentina de comienzos de los 80, la línea del modernismo rubendariano, como si se tratara de un modernismo al que se le agrega, como un plus específico, la parodia. Llega a acusar al neobarroco de producir obras en las que todo está de más, todo es demasía⁵⁰⁸, lo que no constituye sino “un fraude”: aquel consistente en “amagar misterio en todo, armar simulacros de revelación donde no se dice nada, hacer pasar una vaciedad por una plenitud”⁵⁰⁹.

A esta tendencia contraponen otra, en la que estaría contenida parte de la propuesta del objetivismo: “imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad”⁵¹⁰, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco. Para lo cual expresa un juicio que es a la vez un deseo: “que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieren transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir”⁵¹¹. De este modo adscribe a la noción de una poesía que sea, como proclamaba Borges⁵¹² que debía de ser la poesía, “directa comunicación de experiencias, no de sonidos”.

El principio y, a la vez, el fin de una poesía de esta naturaleza sería el deseo de emocionar, sin exaltar ni enternecer, es decir, “procurar para uno mismo y para el lector una percepción emotiva del mundo”⁵¹³, apoyándose en la sentencia de Pound⁵¹⁴ según la cual:

⁵⁰⁸ El blanco privilegiado del ataque de Helder es Severo Sarduy, como portavoz del movimiento, y Arturo Carrera, como su exponente local. Sin embargo, nombra también a Leónidas Lamborghini, en uno de cuyos admiradores se convertirá más tarde.

⁵⁰⁹ p. 25.

⁵¹⁰ p. 24.

⁵¹¹ p. 25.

⁵¹² Es curioso que, como se verá más adelante, Dobry adscriba gran parte de la estética de los 90, en la que incluye a Helder y a Prieto, como la necesidad de apartarse de la figura del Borges poeta.

⁵¹³ p. 25.

“La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades”.

Por su parte, Samoilovich⁵¹⁵, quien conoce las trampas teóricas que se encuentran tras estas posiciones (y que también Pound conocía y trabajaba en sus poemas, que no son ni realistas ni mucho menos a pesar de lo que haya manifestado por fuera de ellos), cree necesario aclarar que él por objetivismo no se refiere, como ya lo hemos consignado, “a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil- sino al intento de crear con las palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos con el fin de crear, como dice Felisberto Hernández “algo que esté allí y que mirado por ciertos ojos se transforme en poesía”⁵¹⁶.

Freidemberg, siempre más cauto y respetuoso, en su intervención en ese debate, luego de definir al neobarroco como “la panoplia más notoria del ochentismo local”, reconoce que para él el neobarroco refleja muy bien un estado de la cultura de esos años. Pero también se distancia de él en la medida en que, aclara, “Lo que no me gustaría es que se interprete como la propuesta de un modelo, un “así debe ser la poesía”, que un poco es lo que hizo con los neobarrocos un sector especialmente activo del periodismo cultural”⁵¹⁷, al mismo tiempo que señala que es habitual que muchas de las poéticas más interesantes, más ricas, surjan a contrapelo con su época, se lleven mal con la contemporaneidad, sean anacrónicas. El punto de disidencia entre una estética y otra estaría dado por la pregunta por el sentido, a la cual el neobarroco respondería alegremente con una apuesta por el sinsentido (Freidemberg) o por un plus de sentido bajo la forma de un efecto claramente

⁵¹⁴ Pound, Ezra. (1970) *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz. p. 47.

⁵¹⁵ AAVV. “Barroco y neo-barroco”. En: (1990) *Diario de Poesía* Nro 14. Buenos Aires-Rosario.

⁵¹⁶ p. 18.

⁵¹⁷ p. 19.

buscado e impuesto al receptor (Samoilovich⁵¹⁸) frente a la búsqueda incierta pero responsable de un sentido con que respondería el objetivismo.

Pero Arturo Carrera, llevando la discusión un poco más lejos, o más cerca, a sus presupuestos científico-lingüísticos, plantea la relación del neobarroco con las discusiones filosóficas contemporáneas, en la medida en que, dice, “el paradigma de nuestra lectura es únicamente lingüístico. Desde la biología molecular hasta las máquinas electrónicas, se utiliza este tipo de sistema binario derivado de la lingüística estructural”⁵¹⁹, dato del que sólo Freidemberg parece tomar nota, y que lo lleva a la reflexión acerca del neobarroco como movimiento literario o como tendencia cultural⁵²⁰.

Hay también en la disputa entre neobarrocos y objetivistas (disputa en la cual los objetivistas han sido mucho más activos a la hora de escribir ensayos o participar en polémicas y publicarlas, en parte porque contaban con un órgano propio, el *Diario de Poesía*, del que los neobarrocos carecieron) una lectura, por momentos también oblicua, del simbolismo. Así para Edgardo Dobry⁵²¹: “Contra el arresto aristocrático del poeta simbolista, siempre cuidadoso de poner distancia entre él y la multitud, el poeta objetivista quiere fundirse, usar el lenguaje de la calle o poner voz a una emoción colectiva o

⁵¹⁸ Op. cit. p. 19.

⁵¹⁹ Op. cit. p. 17.

⁵²⁰ “¿No será que el neobarroco no existe, así como movimiento literario, sino a lo sumo, algunos poetas neobarrocos y, sobre todo, una tendencia hacia lo neobarroco, más o menos dispersa y generalizada?” se pregunta Freidemberg. Op. cit. p. 19.

⁵²¹ 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

generacional"⁵²² y la temática abiertamente política de muchos de los poemas de los noventa⁵²³ tiene que ver con esta tesitura.

Reconoce en ellos una clara influencia de los objetivistas norteamericanos, sobre todo la de William Carlos Williams, en cuya difusión en Argentina se destacó la labor de Alberto Girri. Pero no hay en ellos, como decía Eliot de *Ulysses*, una "profecía del caos"; hay, más bien, una forma de testimonio, un registro. No existe valor o sistema de valores con que contrastar la realidad; no hay sistema mítico frente a mera evolución narrativa. A diferencia de los objetivismos sublimes del siglo —Eliot y su idea de una sociedad cristiana, Pound y una cierta aristocracia del espíritu, Auden y su marxismo—, en esta poesía no hay nada que venga de fuera, no hay sustento para una lectura moral⁵²⁴. También le parece ver rastros del pesimismo de Montale⁵²⁵.

⁵²² p. 277.

⁵²³ Hay que aclarar aquí que para Dobry los 90 es sinónimo de objetivismo y que incluye en él a muchos autores que para otros críticos son objetivistas (de fines de los 80) y que se diferencian claramente de los poetas de los 90. La lista de Dobry, que se basa en "una mirada del paisaje urbano de Rosario o de Buenos Aires" comprende a Oscar Taborda (Rosario, 1959), Martín Prieto (Rosario, 1961), Daniel García Helder, Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968), Juan Desiderio (Buenos Aires, 1963), Fabián Casas (Buenos Aires, 1965), Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967) o Beatriz Vignoli (Rosario, 1965); o en la mirada rural o del interior del país, Osvaldo Aguirre (Colón, Pcia. de Buenos Aires, 1964). Incluso afirma, en el mismo artículo, que dos de los principales exponentes del objetivismo de los noventa son Martín Prieto y Daniel García Helder.

⁵²⁴ Freidemberg en este punto discrepa abiertamente con Dobry. El problema con la forma de pensar los 90 de Dobry es que, aunque cita a "Boceto N° 2" y aparenta estar en línea con sus autores, según Freidemberg "pasa por alto una gran parte de las matizaciones y los contrastes que Helder y Prieto plantean, hasta el punto de contradecirlos —la contradicción es aun más fuerte con Mallol— al encuadrar a toda la poesía de los noventa dentro del objetivismo y considerarla apegada a la literalidad referencial y lanzada a una ruptura radical con el neobarroco (no sin reconocer, de todos modos, alguna influencia de Carrera y Perlongher)". p. 183.

Freidemberg es tajante al marcar la distinción entre "objetivismo" y "noventismo": "Identificar objetivismo con "Poesía de los Noventa" es un lugar común que de tanto repetido naturalizó el malentendido que le dio origen: aunque sea evidente la continuidad entre ambos fenómenos, el objetivismo —hablo de los tres o cuatro primeros libros de Samoilovich, de Bielsa, del Tedesco de *Paisajes*, de Taborda, de Prieto, de Gabriela Saccone, de los primeros tiempos de Vignoli, de la mayor parte de lo que Helder publicó en libro y, en algunos aspectos, de Fondebrider— implica una poética tentativa, incierta, mientras que el noventismo se mueve sobre terreno seguro, con despreocupación". p. 171.

⁵²⁵ Un poeta muchas veces mencionado por Casas y por otros, pero a esta altura, el nivel de endogamia del grupo es tan patente que se hace imposible desentrañar la primera aparición de una idea o de una referencia, es decir, no se sabe si Casas nombra a Montale porque está en el credo objetivista, o si Dobry lo incluye porque se lo escuchó nombrar a Casas. Otro tanto ocurre con Eliot y con Pound.

Y en el ámbito nacional Dobry menciona a L. Lamborghini, Giannuzzi, Bignozzi, en un segundo plano a Gelman, más lírico. El punto en común en esta línea de escrituras estaría dado en el hecho de que "Como ellos hace treinta años, los de hoy ensayan un tono deliberadamente menor: les atraen más las parciales imágenes cotidianas que la metáfora totalizadora, la descripción de lo fútil y provisorio que el verso "memorable"⁵²⁶.

Otra de las diferencias que marca Dobry es la que opone la idea de internacionalismo a la de nacionalismo. Así, se reconoce en el neobarroco a un movimiento que abarcó buena parte de América Latina y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional e incluso lingüístico: su animador esencial fue el cubano radicado en París Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937-París, 1992), quien erigió al argentino Arturo Carrera en "el heredero [...] de *Orígenes*", la revista del grupo de intelectuales nucleados en torno a Lezama Lima. Pero también habría que citar a los uruguayos Roberto Echavarrén (Montevideo, 1944), que por entonces vivía en Nueva York, y a Eduardo Milán (Montevideo, 1952), asentado en México; al cubano José Kozer (La Habana, 1940), también residente en Nueva York, y al argentino Néstor Perlongher (Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, 1949-San Pablo, Brasil, 1992), quien escribió en Brasil gran parte de su obra.⁵²⁷ En tanto, el objetivismo de los noventa, en cambio, tiene un acento marcadamente nacional, cuando no nacionalista. Los poetas reunidos en torno del *Diario de Poesía* difícilmente reivindicán, en el núcleo de su genealogía, a algún autor que no sea argentino; por otra parte casi ninguno de ellos vive fuera del país, y se manifiestan abiertamente, como ya lo hemos señalado, en la línea de la construcción de un lenguaje propio, es más, de un idioma nacional o un registro argentino.

⁵²⁶ p. 281.

⁵²⁷ Otros nombres esenciales del neobarroco en Argentina son Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain y Emeterio Cerro.

Coherentemente con ello en otro artículo, titulado justamente, “Dicción en la poesía argentina”⁵²⁸, y con un rastreo que va desde la ortografía nacionalista de Sarmiento a los poetas de los 90, Dobry ubica como poema emblemático “La zanjita” de Juan Desiderio⁵²⁹, que comienza así:

Meté la mano
sacá lo hueso de poyo
de la zanja
meté la mano
te cortaste lo dedo
por sacar la mitá
de lo cien peso
de la tierra
y tus tendones
se vieron hermosos
bajo el sol

De esta manera, lo emblemático es la búsqueda de ese registro, que Dobry no duda en definir como un realismo casi naturalista en que la cosa a imitar es el habla con sus impregnaciones y mezcla de registros que, en su deseo de deshacerse de lo artificioso de los procedimientos literarios reconoce el lenguaje corriente como la materia prima de la poesía. Por ello para Dobry cuando, por ejemplo, Rubio escribe “Me recontracago en la rechota democracia”⁵³⁰, verso en el cual por el juego de aliteraciones reconoce la presencia de la

⁵²⁸ En: Dobry, Edgardo. (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

⁵²⁹ Desiderio, Juan. “La zanjita”. En: Freidemberg, Daniel (ant.). (1995) *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

⁵³⁰ Rubio, Alejandro. (1999) “Carta abierta”. *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.

función poética de Jakobson, (olvidando que ya Bajtín había dicho que la presencia de la misma era de una pregnancia sorprendente en el lenguaje coloquial, y basaba toda su crítica al formalismo en esta omisión), “no se trata de poesía popular sino de un gesto que, precisamente por lo soez de su registro, se manifiesta como un ejercicio netamente artístico”⁵³¹. Ello le permite a Dobry afirmar al objetivismo como la segunda tendencia permanente de la poesía en lengua hispánica, que se opondría a la otra tendencia, la barroquizante⁵³², con la misma fuerza e importancia, lo que le permite presentar la hipótesis según la cual los poetas contemporáneos buscan su no-lugar entre los eslóganes publicitarios, la lengua de la calle, el rock, las letras de música pop, pero sin intentar elevar esas formas bajas a la altura de la institución literaria.

Sin embargo, hay dos cuestiones importantes que pensar a este respecto: por una parte la distancia que va del habla a la escritura y que Méschonnic conceptualizó bajo el término “oralidad”⁵³³, y por otra, el componente ideológico utópico que alienta tras esta concepción, porque, como lo hiciera notar Tamara Kamenzain⁵³⁴ a propósito de *Argentino hasta la muerte* de César Fernández Moreno, allí se “ataba la argentinidad al estereotipo de un modo de decir” (la cursiva es nuestra), lo que la aleja, por lo que el estereotipo conlleva, de su propia riqueza, para cristalizarla. Dobry entiende que en *Argentino* se hacía uso del lenguaje coloquial como modo de interrogación acerca de la nacionalidad y como cifra

⁵³¹ p. 311.

⁵³² “La rebelión contra el neobarroco, que empieza a mediados de los 80, no era sólo la manifestación de una clásica alternancia generacional, sino el acto de rechazo de una de las tendencias de la poesía en castellano: la barroquizante”. Op. cit. p. 279.

⁵³³ “Encore faut-il commencer par analyser la définition courante, qui confonde l’oralité avec le parlé (...) La question de l’oralité suppose en effet une poétique (...) L’opposition de l’oral à l’écrit confond l’oral et le parlé. Passer de la dualité oral/écrit à une répartition triple entre l’écrit, le parlé et l’oral permet de reconnaître l’oral comme un primat du rythme et de la prosodie, avec sa sémantique propre (...)». Méschonnic, Henri. (2006) *La rime et la vie*. Paris: Viedier. (1989) p. 277-278.

⁵³⁴ Kamenzain, 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: Plebella. Poesía actual. Buenos Aires. año 0, n° 1, abril de 2004. p. 225.

autobiográfica, como una búsqueda acerca de lo que significa "ser argentino": a eso quedaría reducida entonces en la versión de los 90 la tan mentada relación entre poesía y política, en un contexto cultural, el de la posdictadura, en que, como ya señalaran Genovese y Monteleone⁵³⁵, no se puede sino estar alerta frente a los discursos nacionalistas, y los poetas, de hecho, lo están, mucho más que sus críticos.

Por todo ello, la oposición objetivismo/neobarroco requiere algunas importantes matizaciones. En primer lugar, porque el neobarroco abarcó a poetas de una tan amplia variedad estilística y temática, que en muchas ocasiones se tiene la impresión de que el rótulo se refiere antes a un corte generacional o a la contemporaneidad en la publicación de los libros que a cualquier forma de adhesión poética compartida. En segundo lugar, porque es justamente a través de sus resonancias en los poetas de los noventa que figuras esenciales del neobarroco como Arturo Carrera y Néstor Perlongher adquieren su persistencia en la poesía argentina, sus líneas de influencia⁵³⁶.

Por otra parte, si bien en 1987 Samoilovich fundó la revista *Diario de Poesía*, que se convertiría en el foro principal de la difusión de la nueva poética objetivista en Argentina, sus diferencias estéticas son notorias si se lo compara con Daniel García Helder y, aún más, con poetas más jóvenes, como Alejandro Rubio o Santiago Vega. En Samoilovich la realidad todavía incluye al arte (sobre todo a la pintura, referencia esencial en su poesía) y su verso se deja imantar por los ecos de poetas finamente paródicos, como

⁵³⁵ Genovese, Alicia.. (2003) "Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202. Monteleone, Jorge. (2005) "La poesía después de la dictadura". En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre. Dobry afirma en cambio: "El objetivismo de los noventa tiene un acento marcadamente nacional, cuando no nacionalista". Op. cit. p. 284.

⁵³⁶ Como señala acertadamente Dobry "Algunas búsquedas minimalistas, sobre todo en voces femeninas conocidas a través de la editorial Siesta, parecen encontrar en Carrera (y, sólo a través de él, en Pizarnik y Ortiz) su verdadera filiación". p. 287.

Montale o Auden⁵³⁷. Mención aparte merece Ricardo Zelarayán (Paraná, 1927), un auténtico raro, cuya figura adquiere ahora una dimensión nueva: muchos de los jóvenes objetivistas lo invocan como uno de sus maestros.

Según la hipótesis central de Dobry toda la poética objetivista podría leerse como un intento de fundar un sistema de la poesía argentina que excluya por completo la figura de Jorge Luis Borges. Y en este sentido, lo provocativo de los poetas de los noventa, desde la reivindicación de la “poesía peronista” de Lamborghini hasta la visión de un Buenos Aires severamente desmitificado y captado en sus aspectos más brutales y guarangos, sería un gesto de nítida raigambre antiborgeana. La motivación sería doble: por un lado (la parte consciente), la deliberada voluntad de sacarle la lengua a la “cultura oficial” o bienpensante; por el otro (la parte inconsciente), la única forma de quitarse de encima la losa borgeana consiste en mirar completamente para otro lado: llevar la literatura más allá de los límites de la biblioteca, hacerla chocar —sin amortiguación de enciclopedias ni moldes retóricos— con el lunfardo y el choripán.

II.

Hay, en los artículos de Ana Porrúa, una cierta fluctuación con respecto a la ubicación de Daniel García Helder en el campo literario-poético de aquellos años, a pesar de haber sido Helder un defensor abierto del objetivismo y secretario de redacción de *Diario de Poesía*. Porrúa a veces lo incluye entre los poetas de los 90, y a veces lo

⁵³⁷ Escribe Daniel Freidemberg: “El pensamiento, en el sistema objetivista de Samoilovich, es un objeto, tanto como los cascos de los barcos en la bahía, las opiniones de los críticos de Manet o la fijeza de la mirada de la lechucita sorprendida en el espinillo”. Y también, mostrando la singular proximidad de Samoilovich a la generación más joven, pero también la distancia que lo separa de ellos: “Aun conociendo la insalvable grieta entre el lenguaje y las cosas, y con plena conciencia de la imposibilidad de ‘ceñirse’ al objeto o ‘traducirlo’, no conviene soslayar la importancia que en ese entonces [a finales de los años ochenta] comenzaba a tener la presencia de objetos en los poemas de Samoilovich, Luis Tedesco, Daniel García Helder o Martín Prieto.

menciona como antecesor. La cuestión parece estar dirimida en un artículo-entrevista publicado en la revista *Punto de Vista*⁵³⁸, en el que el mismo Helder es presentado por Osvaldo Aguirre adentro y afuera de los 90. Allí la figura de Helder funciona como la conciencia y el lenguaje de un nuevo punto de partida: el objetivismo como mentor de la poesía de los 90 y del realismo, y en el que Helder explicita no sólo su posición como objetivista, junto a Prieto y Taborda, sino su influencia y su diferencia con los poetas de los 90, cuando afirma que “mis poemas son más discursivos que imaginistas”⁵³⁹ (ubicando al parecer en esta constatación su diferencia con las poéticas de los 90, entre cuyos autores es recurrente la mención de Pound y su idea según la cual primero viene el objeto, después el pensamiento), en el sentido de que las referencias a imágenes ópticas y otros datos sensoriales no se presentan aisladas sino articuladas con razonamientos y comentarios, por ejemplo sobre el tiempo, el espacio, la percepción y las apariencias.

La posterioridad de este artículo lo ubica en una situación un tanto engañosa, que permite que se lo lea como un manifiesto *a posteriori*, o como la puesta en escena deliberada de la importancia de un precursor frente a sus seguidores. En este sentido no deja de llamar la atención el hecho de que refiriéndose a su propia obra describa escenas y situaciones que han sido desplegadas por poetas de los 90 en sus textos, por ejemplo cuando se refiere a: un pensador ocioso (Rubio), o el paso del tiempo cuando no pasa nada (Rubio, Gambarotta); la disposición de los objetos de una habitación desde el punto de vista del que está en la cama (exactamente como comienza *Punctum* de Gambarotta) es decir, en términos más generales, esa disposición figurativa al registro de constelaciones de objetos y

⁵³⁸ Aguirre, Osvaldo.(2003) “Daniel García Helder. Episodios de una formación”, en *Punto de vista* Nro. 77. Buenos Aires.

⁵³⁹ p. 25.

acontecimientos ínfimos y anodinos, detrás de la cual uno puede pensar también siempre en Fabián Casas.

Va a ser también acudiendo a un ejercicio de anacronismo deliberado que, como poeta crucial de las estéticas de los 90, será consagrado Sergio Raimondi, con *Poesía civil*, un texto publicado en el año 2001, mediante un subsidio a la creación otorgado por la Fundación Antorchas 2000, por los editores de *Diario de Poesía*⁵⁴⁰ y la revista *Vox*.

La *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto⁵⁴¹ parece querer aportar respecto a la contienda neobarroco-objetivismo el marco académico, teórico e histórico que justificaría la supremacía del objetivismo por sobre su contrincante en la medida en que, por una parte, evalúa que el neobarroco tiene un valor históricamente contradeterminante al irrumpir en la escena literaria argentina en un momento en el cual él juzga como más adecuado a los tiempos el resurgimiento de un nuevo realismo coloquialista, es decir, del objetivismo⁵⁴², al mismo tiempo que son esos los valores que rigen la organización del libro.

En el texto de Prieto una serie de deslizamientos sucesivos hacen que por Romanticismo se comprenda cierto tono devaluado de efusión sentimental y cualquier atisbo de subjetividad, así sea experimental o lúdica⁵⁴³ (asociada también aquí a textos escritos por mujeres, que cuando escapan a ello resultan, en su defecto, “militantes”, o

⁵⁴⁰ En *Diario de Poesía 70* aparece un extenso reportaje a Raimondi, anunciado incluso en tapa.

⁵⁴¹ Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

⁵⁴² Para volver a la cita textual: “un renovado coloquialismo realista y militante, próximo a las enseñanzas de Juan Gelman y entroncado con la tradición emblemáticamente representada por Raúl González Tuñón”. p. 447.

⁵⁴³ Para un ejemplo de la confusión que reina acerca de la idea de Romanticismo, en especial entre algunos de los miembros y allegados de *Diario de Poesía*, cfr. AAVV. (1990) “Romanticismo y neo-romanticismo”. en: *Diario de Poesía, n° 14*. Buenos Aires.

catalogados bajo la rúbrica de una “enunciación de lo femenino”, lo que no hace justicia a la complejidad teórica del concepto⁵⁴⁴).

Por el contrario, 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 narrado⁵⁴⁵), se destaca en González Tuñón (autor de una obra “simultáneamente realista, política e inspirada”⁵⁴⁶) 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.

III.

Alicia Genovese⁵⁴⁷, al articular la producción de los poetas de los 90 con la de sus antecesores, hace notar que los años 80 se caracterizaron por la coexistencia de un sistema de poéticas (neobarroco, neorromanticismo, objetivismo) diferenciado en cuanto a las ideas respecto de la escritura que cada grupo movilizaba y donde aparece como espacio desterritorializado pero igualmente emergente el de la escritura producida por mujeres. El centro de la descripción de Genovese está basado en esta idea de la posibilidad de delimitar poéticas diferenciadas, aunque no se remite para ello a ninguna fragmentación del campo literario por revistas, editoriales o polémicas específicas sino que lo que lee son sobre todo marcas estéticas fuertes en los textos literarios mismos. Sin embargo para ella a partir de los 90 el sistema poético se disgrega y ya está muy lejos de las fronteras poéticas fijas, es

⁵⁴⁴ Se puede ver el capítulo 15 de Prieto, Martín. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

⁵⁴⁵ cap. 4.

⁵⁴⁶ p. 239.

⁵⁴⁷ Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

mucho mayor la tendencia a la mezcla y a la contaminación, a los pasajes, y la emergencia de las pequeñas editoriales y de las ediciones alternativas como la de las páginas web de poesía no será ajena a estos nuevos modos de contaminación estética, a este efecto de circulación de nombres y estéticas por diferentes paisajes.

Aunque Genovese no hace un especial hincapié en las posibles consecuencias estéticas de las nuevas tecnologías más allá de este señalamiento, y no retoma tampoco la idea de algunos poetas-editores según la cual la pequeña edición apunta tanto a eliminar el aura del “libro de poesía”, especialmente de la “primera publicación” al bajar los costos y reducir el impacto de la presencia del libro en grandes librerías, funcionando como un intermedio entre la lectura oral de los poemas en los diversos ciclos y la vieja idea de ver los propios poemas “en letra impresa”⁵⁴⁸, hace notar que algunos textos publicados en la década parecen no haber sido sometidos a una corrección crítica rigurosa, sino que se presentan como borradores o como ideas que no alcanzan a lograr una especificidad poética o una calidad estética determinadas⁵⁴⁹.

Si en un primer momento, el de los 80, la diversidad de poéticas niega la existencia de un único parámetro para ordenar la producción de una época, “que es como decir no hay un solo yo poético con marca registrada sino muchos”⁵⁵⁰, en un segundo momento iniciado en los 90 y en el que estamos inmersos, el quiebre es todavía mayor, como si el “yo” se aceptase múltiple o más flexible: se puede entrar a la poesía por la parodia a la lírica y allí dentro desplazarse hacia una nueva forma de lirismo, se puede entrar por una dicción barroca hasta la napa de un realismo más despojado, se puede entrar por un realismo sucio

⁵⁴⁸ De este modo presentaba Marina Mariasch, como creadora del Sello, el origen del mismo (Centro Cultural Ricardo Rojas, 14 de abril de 1998).

⁵⁴⁹ 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.

⁵⁵⁰ p. 93.

y descubrir a los clásicos. Los 80 y los 90, si pueden en algo relacionarse, y ubicarse dentro de una misma fuerza reactiva, visible como postdictadura, es en el cuestionamiento a una subjetividad totalizadora. Es decir que para Genovese lo fundamental estaría dado por la crítica de una subjetividad totalizante que genera en simultáneo la construcción o redefinición de las subjetividades.

Sin embargo, con anterioridad, en su tesis doctoral, publicada en una versión acortada como libro, *La doble voz*⁵⁵¹, todo su intento marchaba en el sentido de reconocer, deslindar y definir, es decir dar entidad a, otra corriente, importantísima y dejada de lado por la crítica, coexistente con las anteriormente mencionadas en los años 80: la poesía escrita por mujeres. Es entonces éste un tercer factor de tensión, que estableciendo diferentes tipos de relaciones con los otros elementos del sistema literario de los 80, resulta de capital importancia a la hora de evaluar los posicionamientos diferenciadores de los 90, especialmente de la poesía escrita por mujeres, en la medida en que busca, a la vez que una genealogía en esa poetas, correrse de una definición que al parecer tuvo como consecuencia una indeseada “guetificación” de la poesía escrita por mujeres que pasó a ser leída y reconocida sólo por otras mujeres.

Según nuestra hipótesis es en esta distancia, tanto con respecto al neobarroco como al objetivismo como también a la poesía escrita por mujeres (el neorromanticismo sigue su propio camino de manera aislada en su propio sello editorial, *Ultimo Reino*) y en los sentimientos ambiguos que ella produce, que se dibujan algunos de los movimientos que darán lugar a una poesía de los 90 menos polarizada entre “escrito por varones” y “escrito por mujeres”, como una toma de posición importante que excede el terreno del campo

⁵⁵¹ Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

poético para incluir nuevas maneras de considerar el accionar literario, la relación del poeta con la sociedad, la idea de lo político y de lo social.

IV.

Freidemberg⁵⁵², al hacer una evaluación a propósito de la parodia como marca de época y de su valoración moral, observa que la pose cínica y el desdén activo hacia los valores “humanos” en general y especialmente hacia los que tienen que ver con lo político-social no es en absoluto un invento de los “noventistas”, porque ya lo proponían en los ochenta los neobarrocos o narradores como Aira o Guebel—. Va más lejos en su interpretación, que es ya un valoración, al afirmar que “el gesto de suficiencia, la valorización de la frivolidad y el desencanto”⁵⁵³ se esgrimen como marcas de superioridad: el menosprecio a la puesta en juego de la subjetividad en la escritura, en un marco en el cual proponer hacer del texto poético un campo para o de la experiencia ya es toda una apuesta estético-ideológica, se opone a un gesto inerte o desesperanzado.

Así Osvaldo Bossi⁵⁵⁴, en la época en que integraba *18 Whiskys*, buscaba diferenciarse de este modo de los poetas de la década anterior: “Hemos sentido una ausencia de entusiasmo que se manifiesta en una escritura hermética”. Y afirmaba que “Son otras las cosas que nos reflejaron: el *rock*, los *comics*, incluso los programas de televisión. (...) Se ha dicho que algunas generaciones vienen de una derrota. Nosotros ya no sabemos si somos nietos o bisnietos de una derrota”.

⁵⁵² 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.

⁵⁵³ p. 153.

⁵⁵⁴ En: *18 Whiskys*. n° 1-2. 1992.

Llach⁵⁵⁵ reconstruye con más exactitud el contexto cultural e ideológico cuando en su lectura agrupa en un mismo eje causal la situación política y económica con una ideología que sería propia de la década menemista y que estaría marcada culturalmente por una pérdida o derrota de los discursos político-institucionales y los discursos contraculturales como el del rock y la izquierda histórica, a la vez que corre la tradición cultural de los poetas desde el campo estrictamente literario hacia uno que abarca también otros productos, como la lectura y evaluación de la historia del pasado reciente, las letras de rock, etcétera⁵⁵⁶. Es decir que toma en consideración no sólo la banalización social del término “política”, la caída de su sentido fuerte que dio lugar a o que fue consecuencia de una espectacularización o aún farandulización de la vida política del país, sino también la caída de la importancia del rock, o de su dimensión heroica, un rock que había sido oficializado como “rock nacional” a partir de la Guerra de Malvinas, cuando el gobierno militar prohibió la transmisión radial de canciones en inglés. Pero paralelamente a esta entronización el rock nacional pierde su fuerza como discurso de resistencia⁵⁵⁷. La poesía

⁵⁵⁵ 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.

⁵⁵⁶ “No fue el único motivo, pero el inevitable desconcierto de la izquierda intelectual y su provisoria respuesta, la suavización de los límites entre poesía y crítica, entre política y ficción, contribuyó a que en esas obras las lecturas no sistemáticas y el recurso a la vida (que muchos amigos de la reflexión declararían impracticable) potenciaran lo dicho por la poesía. En esos años se asistía también a la muerte del rock como discurso público, y en algunos de esos textos la energía transformadora de la vieja música satánica parecía condensado, dando sus últimos frutos. Es probable que *Tuca* o *Punctum* hayan sido los mejores discos de rock de la época, los libros, quiero decir, que recababan con mejor pericia los efectos de escucha que en su momento podían haber generado en sus oyentes porteños *Abbey Road*, *Never mind the bollocks* o *Artaud*. El mito juvenilista que había embaucado y sacrificado también a los padres genéticos o colectivos de esos autores en su versión más netamente política estaba dando sus últimos frutos, a la vez que se lo sometía a una revisión todavía incipiente”. p. 193. 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.

⁵⁵⁷ Para un estudio detallado del fenómeno llamado rock nacional y sus implicancias ideológico-culturales, se puede consultar Pujol, Sergio. (2005) *Rock y dictadura*. Buenos Aires: Emecé Editores y Marchi, Sergio. (2005) *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Capital Intelectual. Para un

de los 90 se remitiría de alguna manera intertextualmente a ese rock mítico, a sus gestos iniciales cuando era considerado una música hecha por los jóvenes como un medio de expresión de libertad, de disenso, y un modo de vida y de búsqueda del cambio social; como un modo también de escandalizar a los mayores, con lo que no hace sino delimitar su propia posición como escritor emergente en el momento de publicar en el *Sello Siesta* y de presentar su primer libro de poemas en el Centro Cultural Ricardo Rojas en presencia de su padre, Juan Llach, quien fuera Ministro de Educación de la gestión de la Rúa, pero antes viceministro y Jefe de Asesores cuando Domingo Cavallo era el Ministro de Economía del Presidente Carlos Menem. No está de más recordar que el segundo poema del libro comienza con los siguientes versos:

La de pelo violeta, esa chupapija.

La de la tele.

Tiene puesta

una remerita de Mickey. ("Los Mickey")

Pero la toma de distancia de Santiago Llach, en ese artículo, leído en Córdoba en 2004 y editado en *Tres décadas...*, un año después, pone de manifiesto la modificación de la lectura de los 90 desde los primeros trabajos de crítica y las primeras efusiones, de las cuales formó parte activa como premiado del *Diario de Poesía* y como miembro del jurado del *Primer Premio Siesta* (ocasión en que bregó por las candidaturas exclusivas de Rubio y de Vega), hacia su toma de posición de principios del 2000, con una clara conciencia ya de los factores de la constitución del campo cultural que influyeron en la rápida fama atribuida

estudio de una relación más específica entre el rock y la poesía cfr. Jorge Monteleone. p. e. (2002) "Poesía argentina 1980-2000: del horror mudo al relato social", en *La estafeta del viento*, 2. Madrid.

a ciertos autores y estéticas, entre las cuales se incluye sin duda su primer libro de poemas. Así, afirma: “se ha llegado a hablar de una poesía de los noventa, pero sobre todo para hacer de una serie de textos o prácticas objeto de diatribas no del todo explicadas o, quizás peor, de una leve simpatía periodística”⁵⁵⁸.

Por eso opta por un cambio de preposición: prefiere el “en”, más situacionista y concreto, que el “de”, que en su raíz indefinida parece arrastrar una atadura que prefiere no asumir. Al mismo tiempo hace notar que cuando se ha hablado de “poesía de los noventa”, la referencia eran determinados textos puestos en circulación por autores nacidos en los años sesenta y setenta, principalmente en Buenos Aires, en segundo lugar, por cantidad, quizás en Bahía Blanca, en La Plata, y bajo la figura de autores aparentemente menos “orgánicos” en Córdoba, Rosario y otros lugares más excéntricos para la perspectiva porteña. Desde Buenos Aires, la escena para la circulación de esos textos se configuró de manera preponderante en torno a la revista *Diario de Poesía*, editada por autores nacidos en los cuarenta, los cincuenta y principios de los sesenta.

Frente a esta delimitación del campo literario del momento Llach alerta que “en determinado momento pareció prevalecer la tesis de que la nueva poesía argentina era un conjunto de textos disímiles pero que en su tendencia general inclinaban la poesía hacia lo profano y lo vulgar. El corolario de esta lectura, que parecía pronunciarse por las formas de un nuevo realismo, forzó con ingenio el mapa de los textos sin detenerse a calcular en detalle los riesgos de tal operación, y lo que produjo fue una saludable reconfiguración de la escena”⁵⁵⁹. A lo largo de este trabajo se pondrá en cuestión esa reconfiguración: si es cierto que acabó de desacreditar una serie de cuestiones en torno a las cuales ya nadie se

⁵⁵⁸ p. 187.

⁵⁵⁹ p. 188.

sentía cómodo en tanto poeta (cuestiones contra las cuales ya se habían manifestado, con su particularidades que además los enfrentaban, de una u otra manera objetivistas y neobarrocos) también es cierto que en un primer momento intentó acallar o dejar en segundo plano otras voces que, ya entrados los 2000, terminaron manifestándose como interesantes, y que merecen ser leídas y puestas en valor. Ese haz de cuestiones al que nos referiremos más detalladamente en el momento de analizar los textos poéticos tiene que ver fundamentalmente con la idea de “seriedad” de la poesía (ya atacada por el neobarroco) que cede frente a una actitud más lúdica, la desacralización creciente de la figura del poeta (uno de los puntos centrales del objetivismo) y fundamentalmente de la erudición literaria (otro de los ejes del objetivismo) a favor de una idea de trabajo y de poesía que surge de la observación, de la reflexión distanciadas de la propia experiencia que es, a la vez, una experiencia de la cual se desconfía. De la literatura escrita por mujeres la mayor herencia tiene que ver con una puesta en juego de los estereotipos y de los géneros menores, así como una radicalización de la desobjetivación y otro tipo de apuestas en torno a la disolución del yo poético.

Llach parece reconocer este cambio de configuración de la escena cuando afirma que una vez pasado el momento de efervescencia de los 90, con todo lo que le debe a activos operadores culturales, lo que queda son los textos y las voces que han logrado constituirse como tales, porque “lo radical de la poesía no es su voluntad de destruir sino la de ir a la raíz: esa raíz es la lengua, y la lengua poética se lee en los libros, y la sostienen los autores”⁵⁶⁰. Lo que resta son textos en que sus autores dan cuenta de una sensibilidad, de una elección de vocabulario, de una predisposición sintáctica y de un uso ajustado de los recursos poéticos nuevos y viejos, y en ellos cree Llach reconocer la calidad de poetas, la

⁵⁶⁰ p. 192.

persistencia de una inscripción en la lengua y la forma de darle un cauce preciso a la experiencia de vida y de cultura en que para él consiste la tarea del poeta.

De todos modos, las relaciones de los poetas de los 90 con el neobarroco y el objetivismo han sido cambiantes y están sujetas a reinterpretaciones. Así, en el número 3-4 de *18 Whiskys* se puede observar que conviven una nota dedicada a Giannuzzi y otra a William Carlos Williams, en las que se hace el encomio de la frase sencilla y el giro coloquial, con un reportaje a José Kozer, cuya figura y productividad se festejan, todos ellos acompañados de poemas. En esa revista, dirigida por José Villa, aparecen como integrantes Daniel Durand, Fabián Casas, Laura Wittner. Veinte años después, y tras haber sido no sólo plenamente aceptado sino promocionado y propuesto como una de las voces más importantes de principios de los 90 por *Diario de Poesía*, en un reportaje que le realizan, Fabián Casas se manifiesta como un denostador del neobarroco⁵⁶¹. Allí dice: “*Paisaje de autor*, de Aulicino⁵⁶² y, posteriormente, el libro de Giannuzzi (*Señales de una causa personal*), me alentaron a escribir en una forma que me era natural. Antes, cuando yo me había decidido a escribir poesía, salí a buscar en las librerías qué era lo que se escribía en “argentino”. Un vendedor de Liberarte me dijo: “Este libro es lo que se está leyendo”. Y me pasó *Alambres*, de Perlongher. Lo leí y me dije: “Siamo fuori”, como en la propaganda”⁵⁶³.

V.

Lo que pervive en los 90 entonces es, del lado del neobarroco, la falta de culpa ante la asunción de una poesía que se piensa a sí misma como menor, como juego o

⁵⁶¹ Denuncia allí también lo que considera una complacencia del neobarroco con cierta crítica académica. Sin embargo, el objetivismo, con quien Casas desea filiarse de manera evidente, ha buscado la atención de otro sector de la crítica, y no ha desdeñado sus resultados.

⁵⁶² Quien fuera miembro del Consejo Editor de *Diario de Poesía* durante muchos años.

⁵⁶³ Aguirre, Osvaldo. (2005). Reportaje a Fabián Casas. *Diario de Poesía* 71. Buenos Aires. p. 3.

entreténimiento a veces. Como contrapartida, se da el alejamiento total de la premisa mallarmeana, seguida por los neobarrocos, según la cual lo poético consiste en: “Confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura”⁵⁶⁴, lo que quiere decir eludir minuciosamente la poesía como tema de la poesía, los poemas cuyo tema son la palabra, el lenguaje, lo dicho o lo no dicho, el discurso, la escritura, tanto como eludir rozar los temas de la lingüística y el psicoanálisis.

Se puede considerar como herencia de ambas corrientes la tendencia a adoptar con creciente firmeza la impostura de un rechazo de todo lo que suene a cultura prestigiosa, lenguaje literario y clasificaciones académicas, en una línea en este sentido sí “antipoética y tardovanguardista, acérrima luchadora contra el mito del poeta esotérico poseído por la musa (en cualquiera de sus versiones: amorosa, militante, ensimismada)”⁵⁶⁵.

Esta actitud partiría de una desilusión de todas las doctrinas, desde la izquierda ecuménica de los sesenta y sesenta al lacanismo gongorino de los ochenta: sólo quedan ahora procedimientos, curiosa estetización de la revuelta antiestética, sordos emborronamientos individuales de todos los dinosaurios de las letras⁵⁶⁶ y de la cursilería del *midcult*, de la que abreva el poeta, plenamente asumida ya su falta de lugar en la sociedad (“ni en la cultura, ni en la prensa, ni en la mayor parte de las librerías ni siquiera

⁵⁶⁴ Barthes, Roland. “Literatura y metalenguaje”. En: *Ensayos críticos*.

⁵⁶⁵ Dobry, e. Op. cit. p. 314.

⁵⁶⁶ “De esta arcilla en que se mezcla la parodia implícita del gran escritor por excelencia y la cultura popular con nombre y apellido están hechos casi todos los *zurdos* del continente”, dice Dobry, (p. 315) y parece coincidir, en su momento utópico y no en la realidad de los hechos, claro, con esa petición que lanzaba Tabarovsky (Tabarovsky, Damián. (2004) *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.) y a la que llamaba “literatura de izquierda” (“la literatura de izquierda está escrita por el escritor sin público, por el escritor que escribe para nadie, en nombre de nadie, sin otra red que el deseo loco de la novedad”p. 22), aunque la coincidencia es azarosa, ya que Dobry juega con el título de una antología que epiloga. *ZurDos (última poesía latinoamericana)*. Reproducido en: Dobry, Edgardo. (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, bajo el título “Zeitgeist ZurDo”.

en la institución literaria, en cuya Bolsa sus acciones son prestigiosas pero muy difíciles de vender⁵⁶⁷).

⁵⁶⁷ Dobry, op. cit. p. 318.

5. OTRAS LECTURAS DE LOS 90.

I.

Es fácil advertir en muchas de las posiciones reseñadas una tendencia hacia la lectura “temática” o “referencial” de la poesía (que privilegia los ejes 2 y 4 y 6, por sobre el 1, 3 y 5) como si en una primera instancia el carácter sorpresivo del material hiciera olvidar algunas de las características propias del género lírico en tanto tal. Más matizadas e interesantes resultan, por esto mismo, las lecturas que, alejándose del impacto de lo que se puede percibir como “lo nuevo” de los 90 y de su efecto de *shock*⁵⁶⁸, se centran en otro tipo de cuestiones que tienen en cuenta elementos teóricos y filosóficos relevantes. En su mayor parte estas lecturas provienen de poetas y críticos pertenecientes a otras corrientes poéticas e ideológicas.

Podría no obstante señalarse como intermedia, debido a las sucesivas versiones y variantes a las que la somete, la posición de Daniel Freidemberg⁵⁶⁹, cuya escritura crítica avanza sobre sí misma en el estilo del ensayo, dando cuenta de un itinerario de preguntas, dudas, de un recorrido en que no se desestima el deslizamiento con respecto a las propias posiciones antes asumidas, y sí una visión permanentemente crítica.

Alicia Genovese⁵⁷⁰, Delfina Muschietti⁵⁷¹ y Tamara Kamenzain⁵⁷² (aunque hay también otros nombres, como ya se ha visto) son quienes más han influido en la

⁵⁶⁸ Tal como lo definió Peter Bürger a propósito de las vanguardias. Bürger, Peter. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Madrid: Península.

⁵⁶⁹ Hay un artículo que Freidemberg ha reescrito y completado varias veces cuya versión final se encuentra en: Freidemberg, Daniel. “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.

⁵⁷⁰ La escritura de Alicia Genovese se ha asociado a la vertiente de la “poesía escrita por mujeres”. Como coordinadora de talleres literarios ha trabajado con algunos de los poetas que se destacaron en los 90, entre

constitución de una lectura diferente de los 90, en un contexto en que diferente quiere decir dos cosas: su lectura permite considerar a los poetas cuyos nombres se mencionan habitualmente asociados a los 90 desde otro marco teórico, y al mismo tiempo da la posibilidad de abrir el abanico de nombres y poéticas e incorporar a otros poetas dejados de lado por las lecturas consensuadas.

II.

Mónica Efron⁵⁷³, partiendo de la idea de “lo pequeño”, que reúne el detalle, lo anodino, lo desvalorizado, el fragmento, lo menor, rescata este concepto como un elemento que se vuelve condición provechosa para aislarse de una perspectiva donde no es posible la coherencia, y donde lo que en principio carecía de importancia por miserable, ínfimo, parcial o infantil, remite a restos que no se han astillado por no formar parte de la vieja trama. Así el énfasis está puesto no en la unidad sino en su resquebrajaduras⁵⁷⁴. Es en ese

ellos Martín Rodríguez. Su tesis doctoral sobre poesía argentina de la década del 80 merece especial mención. La misma fue reformulada en el texto: Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Aquí nos referiremos más detalladamente al artículo Genovese, Alicia. (2006) “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez”. En: Fondevbrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.

⁵⁷¹ La ubicación de Delfina Muschietti en el campo literario es particular. Si bien su poesía también ha sido relacionada con la “poesía escrita por mujeres”, su labor ha sido muy amplia: como docente universitaria y como coordinadora de talleres su influencia ha sido fundamental en la iniciación en la lectura y la escritura de poesía de muchos poetas conocidos. También ha trabajado para difundir la obra de muchos poetas argentinos a través de su labor como crítica literaria en la prensa periódica y en la prensa especializada. Pero, sobre todo, fue la creadora y coordinadora del Ciclo de lectura de poesía más importante de la década, La voz del erizo, el que se desarrollaba mensualmente en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Desde ese lugar conoció y dio a conocer a muchísimos autores, consagrados y noveles, en paneles en los que alternaba entre distintos tipos de poetas. El artículo más sobresaliente sobre el tema que aquí nos ocupa es: Muschietti, D. (1998) “Tecnorama: la poesía de los 90”, en *Radar Libros*, 18 de octubre.

⁵⁷² La escritura de Tamara Kamenszain ha sido relacionada con el neobarroco y también con la poesía escrita por mujeres. Ha acompañado su trabajo poético con una intensa labor ensayística. En su último texto da una versión definitiva de lo que había publicado previamente en diversas revistas sobre el tema de los 90: Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma.

⁵⁷³ Efron, Mónica. (1999) “La estrategia de lo pequeño (una aproximación a la poesía argentina de los 90)”, en *El desierto* Nro. 5. Buenos Aires.

⁵⁷⁴ Propone así “otra” lectura, más formal si se quiere, de la trillada temática de la presencia de desperdicios y personajes marginales en las poéticas de los 90, una lectura que permite ver en conjunto esta tendencia con

contexto que se lee lo menos elaborado, lo más sórdido y desviado de aquellas vivencias que no se prestan a virtud ni a vericuetos conceptuales, y que pueden incluso calificarse como mezquinas, feas, ridículas, bizarras. El único refugio se encuentra en el coloquialismo extremo, el uso de idiolectos o jergas particulares, pero que Efron considera asociados al desinterés por comunicar un sentido unívoco, es decir que considera lo que presenta el eje 2 en relación con el 1 y el 3). Paradójicamente eso puede dar como resultado una nueva infancia del lenguaje que renace también con la perversidad y la crueldad infantil⁵⁷⁵. Efron encuentra así en su categoría un punto de contacto entre dos vertientes poéticas que aparecían como muy alejadas en sus lenguajes y concepciones generales, pero que se tocan en la medida en que cada una de ellas parece querer hacerse cargo de algo “menor”.

Por un lado hay un léxico prosaico, un tono impersonal en los apenas retocados lugares comunes del sentido común y de la sostenida estupidez de los personajes representados, en el borde de la desposesión, que se vuelve una desposesión incluso de lenguaje, como cuando Fernando Molle afirma “hay muy pocas cosas que decir por empezar porque a nadie le importa”⁵⁷⁶.

Sin embargo, por otro lado, esa poesía desencantada de los 90, una poesía que parece no poder creer en nada, según Efron, se produce con un inesperado rebrote lírico (que aquí tampoco se define), a través de un deslizamiento del lenguaje y de sí mismo hacia el vacío. Lo pequeño adquiere inmensidad, y un yo empequeñecido por palabras equívocas se reduce a partículas y desde allí crece, hasta la próxima desintegración. Este proceso

otras, en que hay también restos (restos de la familia burguesa, restos de un amor desencantado, restos de infancia, etcétera). Logra así sortear la tendencia de la crítica contenidista a pasar directamente, es decir sin mediaciones, del eje 2 al 5, por un merodeo que reúne el 1, el 2, el 4. Si bien, por lo breve del artículo, no ahonda Efron en este trabajo, la línea de lectura, como estética del fragmento, está marcada, y Kamenszain extraerá de ella el máximo provecho.

⁵⁷⁵ Se refiere aquí Efron a la importancia del tópico de la infancia en los poetas de los 90.

⁵⁷⁶ Citado en Efron, op. cit. p.20.

puede leerse como testimonial⁵⁷⁷, en la medida en cuando este sujeto se descompone “exhibe nuestra miseria como especie”⁵⁷⁸.

Puede hablarse entonces de una verdadera estrategia de lo pequeño: infiltrarse bajo la superficie, dar con tonalidades mínimas, íntimas, imperfectas, oscuras que permiten encontrar nuevos sonidos. Una economía minimal⁵⁷⁹ atraviesa forma y fondo de las prosodias reconocidas para deshacerlas y rehacerlas, lo que implica una exigencia renovada hacia el lector y la necesidad de estar atento y no dejarse engañar por los golpes de efecto de la primera lectura.

III.

Jorge Monteleone⁵⁸⁰, que por lo general centra sus análisis en los ejes 1 (la concepción acerca del lenguaje poético) y 4 (la concepción del sujeto del enunciado), para pasar después al 3 (las poéticas que se ponen en juego), 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

⁵⁷⁷ Ya veremos la importancia de este género en su relación con los 90 en la elaboración de Kamenzain.

⁵⁷⁸ p. 22.

⁵⁷⁹ Tampoco en este caso se hace mención directa de lo que la teoría del arte y/o a su práctica han propuesto a este respecto. De todos modos se dejan oír como trasfondo algunas de las concepciones principales del minimalismo. En este sentido dice Pérez Carreño: “Arte minimal” suele designar un tipo de obras abstractas, normalmente esculturas, de estructura geométrica regular, realizadas con materiales industriales, sin contenido representacional y poco expresivas”p. 25. El término empezó a ser utilizado en alusión a la obra de escultores americanos de los años sesenta como Carl Andre, Robert Bladen, Den Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, John Mac Cracken, Robert Mangold, Agnes Martin, Robert Morris, Tony Smith o Anne Truitt. La existencia de una sensibilidad propiamente minimalista se entiende como la búsqueda y la preferencia por la sencillez formal y el distanciamiento afectivo, surgidos en el rechazo de la sensibilidad propia del expresionismo abstracto, en especial de la *action-painting*. La idea es proponer un objeto a la interpretación, incluso cuando el absurdo, el azar o la falta de forma formaran parte del sentido de la obra. Pérez Carreño, Francisca. (2003) *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.

⁵⁸⁰ Monteleone, Jorge. (2005) “La poesía después de la dictadura”. En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.

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 populosa⁵⁸¹. Porque para los poetas de los 90 el imperativo parece ser “reconstruir el idioma social contaminado por el discurso punitivo de la dictadura militar”. 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 social⁵⁸². En este sentido, en la medida en que los poetas recuperan estos relatos sociales en el seno de lo individual, este trabajo con las hablas disuelve tanto los polos entre lo imaginario y lo real como entre lo social y lo individual: la dictadura, para Monteleone, fue también una violencia del lenguaje, una violencia del lenguaje que vuelta sobre los cuerpos y sobre el lenguaje mismo afectó a la sociedad toda, y en esa misma medida, la lucha contra los lugares comunes de los 90, en las diversas modalidades en que se presenta, y que no son siempre obvias, reclamaria una postura de resistencia, o de renacimiento incierto del decir, de la apropiación del lenguaje percibido como ajeno⁵⁸³.

También hay modos nuevos de mirar, y modos nuevos de construir experiencias íntimas. En ese trabajo los poetas para Monteleone⁵⁸⁴ tendieron hacia dos polos: o “irisaron

⁵⁸¹ Se puede notar aquí un punto de contacto con el tipo de sujeto que planteará Kamenzain para los 90, tipo de sujeto que sirve para referirlo a algunas poéticas (Kamenzain habla concretamente de Gambarotta, Iannamico y Cucurto) pero no para otras.

⁵⁸² En nota anterior ya remitimos al libro de Mariana Caviglia. (2006) *Vivir a oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*. Buenos Aires: Aguilar, pero existe más bibliografía al respecto.

⁵⁸³ Monteleone, Jorge. (2001/2) “La “poesía joven” es un oxímoron”. En: *Diario de Poesía* Nro.60. Buenos Aires-Rosario.

⁵⁸⁴ Monteleone, Jorge. (2005) “La poesía después de la dictadura”. En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.

la lengua con hermetismo” o “la aguzaron en la recuperación de los objetos”⁵⁸⁵. En ambos casos la intención político-poética sería hacer circular el poema por vías alternativas a lo mercantil de modos específicos: en un caso mimando, en otro sustrayéndose al uso mercantil de la palabra: estas tendencias, que a fines de los ochenta marcan la diferencia entre neobarroco y objetivismo, serán vueltas a evaluar en los 90, en el contexto de la economía globalizada del menemismo.

En cuanto a la subjetividad, también las actitudes se polarizan, porque o se retorna al yo “como a un buen salvaje” o se disuelve “en un sabio ejercicio de lo banal”. La exploración de estos registros, orales, coloquiales o banales, permitió hallar otra retórica lejana de los viejos coloquialismos, llevando a la lengua y al poema hasta la convicción de que “no hay crisis, no hay crimen, no hay creencia que la poesía no pueda nombrar”⁵⁸⁶, como si estos modos oblicuos de no hablar directamente de la dictadura fueran los modos más adecuados para dar cuenta de ella: un retorcimiento del lenguaje por el lado de la simpleza, una desconfianza que no permite al poema alejarse más allá de los elementos más palpables de lo cotidiano, o una sumersión en lo banal, lo repetido, para hacer explotar el sinsentido por la insignificancia.

IV.

En la lectura de Alicia Genovese⁵⁸⁷ la violencia está también en la base del nuevo modo de hacer poesía, bajo la forma de una violencia nueva que rebota en el tejido sensible, en la huella dejada por la violencia anterior⁵⁸⁸.

⁵⁸⁵ lo que, aunque Monteleone no lo señala, nos retrotrae otra vez a la doble herencia neobarroco-objetivismo, porque cada una de estas posibilidades parece una definición respectiva de estas corrientes.

⁵⁸⁶ p. 9.

⁵⁸⁷ Genovese, Alicia.. (2003) "Marcas de *graffiti* en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202.

⁵⁸⁸ Ya se dio cuenta, en nota anterior, del modo en que Susana Romano Sued, que conoce bien los modos de la violencia con respecto a la palabra y a la lengua natal porque es poeta ella misma, marca la continuidad de

Una de las características sobresalientes de la nueva poesía es la producción poética como discurso híbrido que niega o restringe cada vez más la poesía como discurso puro, cerrado. La interrelación de materiales provenientes del cine, del cómic, de las series televisivas conviven entremezclando y anulando la tradicional distinción entre lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo⁵⁸⁹. Hay un forzar y naturalizar el discurso poético en un registro que incluye las marcas de productos y hasta el contexto publicitario que las caracteriza, una acumulación de elementos aparentemente disgregados y dispersos, aparentemente intrascendentes que en determinado momento se muestran reunidos por una tensión cotidiana y doméstica. Los poemas crean una zona tensa desde donde los datos, los cortes de realidad, acumulados por el poema empiezan a "hacer foco".

Hay en ello una clara relectura⁵⁹⁰ de algunas de las apuestas de los 60 en las cuales el arte era atravesado por el lenguaje de la publicidad y el cine, pero en ese momento en general en la recuperación de materiales provenientes de los mass media "había una clara motivación iconoclasta, de forzamiento de los límites artísticos o de aquello que era considerado "lo literario" con un concepto restringido"⁵⁹¹. Este arte bregaba por concepciones teóricas menos elitistas y producía nuevos abordajes. La diferencia de los entrecruzamientos y la contaminación discursiva en los 90 es que "parece orientarse hacia

la misma en la democracia bajo las leyes de obediencia debida y punto final, los indultos presidenciales y el tratamiento por parte de los medios de los discursos de los "arrepentidos" y que, para ella, dan su sello específico a la década del 90 Romano Sued, Susana. (2005) "¿Los Noventa?" En: Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: epoké ediciones.

⁵⁸⁹ Genovese no incurre en el error en que sí caen otros críticos que confunden lo popular y la cultura de masas, dos conceptos que se preocuparon bien en deslindar T. Adorno y M. Horkheimer en su *Dialéctica del Iluminismo*. Para un trabajo detallado con estos conceptos y su diferencia, cfr. Grignon, Cl. y Passeron, J.-Cl. (1997) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

⁵⁹⁰ 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.

⁵⁹¹ p. 201. Genovese, Alicia.. (2003) "Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202.

otros objetivos, la funcionalidad dentro de los textos es diferente, la utilización, por ejemplo, de la cultura de los mass media muestra y pone en evidencia más que las condiciones de construcción del objeto de arte, las condiciones de construcción de lo real⁵⁹². La cultura de los media ofrece lentes coloreados y permisivos para mirar la realidad ya no de la manera simplificada que aquellos ponen en práctica, sino de manera más compleja. La mirada se vuelve impiadosa.

Para Genovese es la época como tal la que reacciona contra una subjetividad totalizadora, por eso “no hay un solo graffiti que pueda construir el gran relato de la época. Pero cada graffiti tiene su pequeño relato, su pequeño diálogo interno donde se gesta, se sigue gestando la poesía”⁵⁹³, en una concepción que hace sobresalir la potencia creativa de la poesía en contextos considerados adversos, porque aunque presente paisajes desoladores o se pretenda insignificante, su presencia, su proliferación, algo dice.

Para Karina Maccio⁵⁹⁴ resulta problemática la afirmación de una existencia rotunda de algo diferente, porque la mayoría de los que escriben tienen absoluta conciencia de la

⁵⁹² p. 202. Lo real, como referente o como construcción, es un concepto que, nunca explicitado, reaparece en distintos críticos y distintos contextos, con una fluctuación que abarca desde su uso de sentido común (Helder, Freidemberg) a un uso que lo pone en relación dialéctica con lo imaginario (Monteleone) a concepciones que se acercan más a la idea lacaniana de lo real (Kamenzain). En este caso parece referirse al horizonte de experiencias sancionadas como reales en una cultura determinada en un cierto momento histórico: lo que está ahí y se incorpora al poema como materia a poetizar. Debido a esta presencia central, deberá ser definido o criticado en cada caso, lo que se hará en el capítulo referido a los escritores de la “poesía chabona”. Por el momento es necesario recordar que a sus tempranas formulaciones sobre lo simbólico y lo imaginario Lacan añade la categoría de lo real, que será reformulada por él a lo largo de toda su enseñanza. En 1953, lo real es simplemente lo que no es simbolizado, lo que es excluido del orden simbólico, “lo que se resiste absolutamente a la simbolización”. Lo que comúnmente llamamos realidad, de acuerdo con los tres registros de la realidad humana según Lacan, debería definirse como una amalgama de lo simbólico y lo imaginario: el yo está situado en el registro especular y las cosas que lo rodean tienen un sentido para el sujeto. En este sentido, lo real sólo aparece bajo la forma de fallidos, sueños, lapsus, chistes, o el wirtz, de modo que no podría darse en el poema como tal. Lo que sí puede aparecer en el poema es la impronta de la fuerza con que eso golpea, y es a éste sentido que se refiere, creemos, Kamenzain.

⁵⁹³ Genovese, Alicia. (2003) “Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura”, en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202, p. 203.

⁵⁹⁴ Maccio, Karina. (2004) “I hear voices and Poetry is all around”. En: *Plebella. Poesía actual*. Buenos Aires. año 0, n° 1.

fragilidad de esa categoría de lo “nuevo”, de la dificultad de proponer una novedad frente a una poesía, la del siglo XX, que se ha caracterizado por su poder experimental.

Maccio ve a la poesía como un espacio de resistencia para “ese yo, teóricamente tan vapuleado y arrasado hoy, pero realmente tan presente todos los días cuando decimos yo”⁵⁹⁵, lo que se haría palpable en el intento de creación de un lenguaje absolutamente personal, con una lógica propia que sería el equivalente de una búsqueda de identidad, o de un “real”. En esa búsqueda nada es desechado a priori como material “no pertinente” para hacer poesía y la que triunfa es una voz simple, la menos artificiosa⁵⁹⁶.

Al tratar de establecer un elemento común a las diversas poéticas propone el reciclaje textual de los más diversos discursos (nada queda afuera, al menos potencialmente), el distanciamiento y la ironía, cuya contracara es la irrupción de lo aparentemente naif, a veces en versiones extremas.

V.

Freidemberg⁵⁹⁷, una vez distanciado de sus primeras tomas de posición, reconoce que en estos poemas se da de manera destacada la “provisión de elementos para una profusa y pintoresca coloración referencial en la que los poemas parecen encontrar su

⁵⁹⁵ p. 19. Marca así Maccio ese espacio ambivalente en que se mueve la poesía de los 90: consciente de las formulaciones teóricas, pero también de la definición cotidiana de las palabras. Así, la disolución del yo, choca con el uso cotidiano de esa primera persona, omnipresente. Este juego con la primera persona y sus posibilidades, que, puede decirse, fue explotado hasta el hartazgo por Pizarnik, encontrará nuevas posibilidades, ahora lúdicas, cuando se juegan los juegos de una falsa plenitud (como en un discurso publicitario) y sus resquebrajamientos, o como cuando se lo usa como una máscara.

⁵⁹⁶ Como hizo notar Freidemberg apenas un poco después, no tardará mucho en convertirse ella misma en un artificio.

⁵⁹⁷ 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.

principal sostén —“Arnaut en Cachaca”⁵⁹⁸ es un ejemplo claro—, y que incluye tanto a políticos, personajes sociales y figuras históricas como a estrellas de TV, futbolistas y, muy notoriamente, nombres de integrantes de la comunidad literaria local, incluidos los propios compañeros de promoción noventista, a la manera de guiños a la complicidad de un cierto público”⁵⁹⁹. Lo que genera en él una serie de preguntas, que apuntan oblicuamente a las lecturas, ahora vistas como simplistas en la forma en que efectúan el paso del poema al contexto socio-político y al nivel de la referencia, de Prieto, Helder, Porrúa: “¿Se trata de “penetrar el bloque de la actualidad, como si constituyera un fin en sí mismo? ¿Son, efectivamente, guiños generacionales y/o para la corporación? Si lo fueran, ¿a qué responde la cortedad de miras que estarían indicando? ¿Obediencia a un programa? ¿Tentativa de probar qué pasa cuando el proyecto se extrema? ¿Dejar sentado que aspirar a otra cosa es —o se ha vuelto— imposible, vano, ilusorio, dadas las condiciones de la época?”⁶⁰⁰. El hecho de que estas preguntas no obtengan aún en el cuerpo de su ensayística una respuesta definitiva no hace sino aumentar su potencia interrogativa y su calidad crítica.

Con cierta distancia también es posible reconocer la vinculación de estas poéticas con estéticas provenientes de las artes plásticas, en la medida en que lo monstruoso y lo espectacular, el obligar a ver no lo invisible sino lo que está muy a la vista, el dispositivo de saturación que impide el ensueño o la extrañeza y hasta quizá un ejercicio de violencia

⁵⁹⁸ Poema de Santiago Llach, en que toma el nombre de un poeta provenzal, Arnaut Daniel, que ya había sido usado como personaje por Martín Gambarotta.

⁵⁹⁹ p. 170. Al parecer Freidemberg aquí se refiere concretamente al poema “El jardín de los poetas” del bahiense Sebastián Morfes, en que se nombra humorísticamente a toda la tribu. Sin embargo, el procedimiento es recurrente. En los mejores casos, lo que se explota es el componente musical de los nombres, tensándolos hacia el significante puro. En otros, sólo se trata de una intervención en el más puro estilo de las luchas por el prestigio en el campo literario que tan bien ha descrito Bourdieu. En todos los casos, han logrado el objetivo a corto plazo de llamar la atención del mundillo literario y de sus personajes relevantes, homenajeados u ofendidos por la mención. Un trabajo aparte es el que hace Cucurto con Zelarrayán en su poemario *Zela*, del cual nos ocuparemos más adelante.

⁶⁰⁰ p. 152.

sobre el espectador, son elementos constitutivos de una franja importante de las artes plásticas desde el *pop art* en adelante (con antecedentes ya en Duchamp). Se llega así en nuestros 90 a una intervención *shockeante* por mostración, o a una estetización mediante una mirada y un pensamiento libres de drama existencial⁶⁰¹.

Por eso resulta particularmente agudo el breve artículo de Muschietti⁶⁰², que reúne las cuestiones de la historia del arte con la novedades técnicas y con la poesía bajo el concepto de lo tecno (y condensa así casi todos los ejes que se vienen analizando) donde lo tecno y sus variaciones (tecno-kitsch, tecno-frívolo, tecno-pop, etc, ¿podríamos decir tecno-neobarroco, tecno-escritura femenina?) actúan como una pantalla distanciadora en relación con la lengua que refracta los otros discursos, y también designa una experiencia que conecta el cuerpo a la máquina (incluida la máquina del lenguaje o la máquina del poema). Lo tecno es la pérdida de la ingenuidad, es la escritura desde la desconfianza radical. Lo tecno delata el gesto seudo (título de un poemario, posterior al artículo de Muschietti, de Martín Gambarotta) o lo similar o falso: "Similar-realista, similar-naif, el poema tecno noventa expone la superficie y se escatima al subterfugio del sentimiento" y reúne así su doble herencia: el gesto de superficie del neobarroco y la distancia desafectada del objetivismo.

Freidemberg⁶⁰³ se extiende más adelante explícitamente en su crítica al artículo de Helder y Prieto. Después de conceder que la estética de Rubio podría ser el signo del advenimiento de una libertad sin límites, de una desprejuiciada capacidad de hacer lo que se les dé la gana que habrían conquistado, según varios críticos, los Noventa (aunque esta

⁶⁰¹ Hay dos críticos de arte que se han dedicado en especial a ello. Sus teorías serán reseñadas cuando nos ocupemos de los autores en particular. cfr. Danto, Arthur C. (2002) *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ediciones Paidós. (1981); Danto, Arthur C. (2003) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós; y Foster, Hal. (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.

⁶⁰² Muschietti, D. (1998) "Tecnorama: la poesía de los 90", en *Radar Libros*, 18 de octubre.

⁶⁰³ op. cit.

definición en cuanto tal difícilmente podría usarse como categoría, a menos que se la remita más específicamente a la “imagen de autor” o a la “ideología sobre la literatura”, que en este contexto aparecen como definitivamente desacralizadas), y de conceder que hay poetas que ven la actualidad como una propiedad a explotar, no un problema ni un enigma, subsiste un interrogante: ¿qué se pierde al mirar las cosas desde el absoluto presente, o, más aun, desde la creencia de que eso es posible?. Prieto y Helder⁶⁰⁴ habían afirmado: “En las (poéticas) de ahora no hay, previsiblemente, ningún tipo de idealismo: la piedad y el pudor no cuentan para nada. Se los sabe por lo demás agentes de restricción en todos los niveles”⁶⁰⁵. Freidemberg pregunta: “¿Piedad y pudor equivalen a idealismo? ¿Y únicamente como agentes de restricción se los puede ver? Y aunque lo fueran, ¿no saben Prieto y Helder —sé que lo saben— que no hay escritura poética que para desencadenarse no necesite de una restricción?”⁶⁰⁶.

Por eso Freidemberg cree que se debe dar lugar a una segunda posibilidad: al lado de una nueva conciencia radicalmente antilírica (que ya ha sido a la vez que reconocida consensuadamente impuesta como la corriente dominante de los 90 por la universidad y el periodismo, aunque nunca definida como tal con precisión, lo más que puede decirse es que esta idea de antilirismo remite vagamente a la poesía de Nicanor Parra, y más específicamente a la ausencia de un yo lírico entendido a la manera romántica o maldita, una caída de la idea del poeta visionario a favor de la de un poeta proletarizado en su trabajo, o un poeta cuyo trabajo es inútil, una tensión hacia la narratividad en los versos y su cadencia, pero también en la aparición de personajes, escenas, microrrelatos, un

⁶⁰⁴ 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.

⁶⁰⁵ 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. p. 15.

⁶⁰⁶ op. cit. p. 153.

descrédito de la metáfora y del poder sugestivo del poema a favor de un trabajo más denotativo), se afirma la presencia de un asentado lirismo que se niega a desaparecer, disimulado en una resistencia poco menos que secreta, lirismo que quedaría por descubrir (y que Helder y Prieto resumían en la poesía de Bárbara Belloc como una voz aislada). Con este gesto, sin dar nombres ni apuntar definiciones, lo que hace Freidemberg finalizados los 90, antes de alejarse del *Diario de Poesía*, es tomar una distancia con respecto a lo que fuera la lectura canónica de la década, dejando abierta una fisura ahora en su propio discurso para que por ella puedan, a posteriori, dejarse oír como voces legítimas de los 90 otras voces, otros nombres, otras poéticas distintas de la chabona y de la pop⁶⁰⁷.

Finalmente Freidemberg arriba a una crítica tan radical que casi niega sus propios términos: la crítica sobre los 90 debería replantarse el encuadre para poder dar cuenta de lo diverso, para poder mostrarlo, para presentar las cosas de manera de dar visibilidad al conjunto. De otro modo “los Noventa” terminan por ser “una lista, una manera de imponer un tema en las agendas”⁶⁰⁸. Habría que apoyarse en este nuevo encuadre -propone- para encarar distintas cuestiones que no carecen de interés: “Si, en tanto poética, el noventismo no existe, más productivo que anunciar la buena nueva que nos traerían los jóvenes —que ya no lo son tanto—, y muchísimo más que creer en ella, sería —es— atender a los juegos de coincidencias, fricciones, divergencias, oposiciones, contrastes y parecidos que se pueden ir detectando, entre lo escrito por

⁶⁰⁷ Dobry había reducido los 90 sólo a la vertiente objetivista. Helder y Prieto incluyen, en un segundo plano, la pop, así como Porrúa, con una visión muy crítica de la misma. Kamenszain, Muschieeti, Efron, Mattoni, Llach y el mismo Freidemberg incluyen más poetas y más poéticas.

⁶⁰⁸ p. 183.

ellos, los noventistas, y con la poesía de otros momentos, incluidos tanto el objetivismo y el neobarroco como el coloquialismo de los sesenta”⁶⁰⁹.

De todos modos la necesidad de esta reconstrucción genealógica y hasta cartográfica no impide reconocer aún en los 90 una característica intrínseca, para definir la cual Freidemberg se remite a lo enunciado por Tamara Kamenszain⁶¹⁰ como “epifanía de lo real”.

Porque si no, al final, denuncia Freidemberg: “aparecer como realista, rebelde, conversacional y hasta politizado queda bien y puede ser una nueva vía para ser aceptado en los estudios de literatura argentina y en la institución literatura, pero no se podría llegar a eso sin estetizar, sin impostar, exactamente al revés de lo que suponen las interpretaciones que más circulan”⁶¹¹, operación que según él habría sido denunciada por Rodolfo Edwards en su poema “Los pichones de Morrison”.

Ese lugar crítico permitiría pensar en los autores que no entran en la serie “sesentismo-neorrománticos-neobarroco-objetivismo-poesía de los noventa”, y el resultado de ese canon alternativo es interesante, sobre todo si se lo piensa en diálogo con la línea dominante. Es justamente sobre ese canon, que opta por Girondo, Juan L. Ortiz, Pizarnik,

⁶⁰⁹ p. 180. Como se ha visto, esto es lo que intentó hacer Dobry, aunque en una lectura muy sesgada. Dobry, Edgardo. (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

⁶¹⁰ Kamenszain, Tamara. (2006) “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”. 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. año 0, n° 1, abril de 2004.

⁶¹¹ p. 154. Esta cita muestra el punto máximo del desacuerdo consigo mismo de Freidemberg, en la medida en que actualmente se siente un poco responsable del estado de la crítica, por haber sido el prologador y anrologador de la primera colección de poemas de los 90. Así, decía recientemente en una entrevista que dio a la revista *La Guacha*: “Ante las cosas interesantes que veía en alguna gente que estaba surgiendo escribí ahí que, si la novedad en los 80 había sido la conciencia de que la poesía es trabajo con el lenguaje, esa conciencia estaba ya tan arraigada que había dejado de ser necesario mostrarla en los poemas. Después eso se convirtió en una receta y cagamos, pero era una buena idea. Ahora, mirando hacia atrás, me pregunto si me interesaban tanto los poemas como la idea que intentaba explicarlos. Al perder el efecto de la novedad no sé hasta dónde muchos de esos poemas aguantan”. Freidemberg, Daniel. (2007) “Reportaje a Daniel Freidemberg”. En: *La Guacha*. n° 27. Buenos Aires.

Oswaldo Lamborghini, (frente al otro que escribe Tuñón, Urondo, Gelman, Leónidas Lamborghini) que trabajan Genovese, Muschiatti y Kamenzain.

La hipótesis final de Freidemberg no deja de ser curiosa porque, contrariamente al consenso existente sobre el distanciamiento irrenunciable del poeta con respecto a su propia producción, una distancia que en los 90 a veces llega a ser chocante, cuando no es lúdica o incluso implica algo de burla con respecto al lector, reivindica esa distancia como particularidad del neobarroco y del objetivismo, y propone que la misma habría sido sustituida por cierto "vitalismo" en los 90: "De muy distintas maneras, con el objetivismo y el neobarroco deja de existir compromiso emotivo entre el poeta —el poeta de carne y hueso o el implícito en el poema— y el lector, la lectura es experiencia estética y/o intelectual, mucho más que vital. Eso, "lo vital", es lo que queda desplazado en los ochenta, porque ni para Samoilovich ni para Carrera ni para mí existía la posibilidad de escribir si no era a partir de un distanciamiento, dado todo lo que había pasado en la poesía y fuera de la poesía, y eso —lo vital, la vibración existencial, la conmoción del contacto con lo que convoca la letra— es lo que recuperan, porque ya tienen otra historia, los primeros poetas de los noventa"⁶¹². Arriba así a una suerte de vitalismo (categoría por lo demás difícil de definir y circunscribir y de muy problemática aplicación en muchos de los poetas de los 90) lo que resulta extraño si se piensa en aquellos poetas (y son muchos, y son, de hecho, los que obtuvieron mayor repercusión) cuyas poéticas se despliegan como un desarrollo de posiciones fóbicas, apáticas, escépticas o aún cínicas de poeta, pero es más apropiado si se le atribuye a la segunda camada de noventistas, aquellos que, influidos por Aira, hacen de

⁶¹² p. 182.

la poesía un lugar de juego, o incluso, de irrisión, como Cucurto, Mariasch, *Belleza y Felicidad* (Bejerman, Pavón, Laguna)⁶¹³.

VI.

Tamara Kamenzain⁶¹⁴, con un estilo ensayístico en que se entrelazan lo teórico, un fino trabajo de crítica literaria y una escritura marcada por el uso de las mismas palabras en diferentes contextos, un uso que a la vez que explota todos sus sentidos posibles busca nuevos sentidos en esos nuevos contextos, y que resulta por momentos difícil de extrapolar a otros autores⁶¹⁵, contextos o situaciones, creando un efecto especial de “necesidad” entre lo que se dice, aquello de lo cual se habla, y el modo en que se dice, es decir, haciendo del ensayo una poética que habrá que desandar en cada caso para llegar a sus últimas consecuencias, va a dar distintas definiciones de los 90, breves, condensadas, que disparan lentamente hacia lo que subyace en ellas como pensamiento que trenza lenguaje, sujeto y mundo⁶¹⁶.

En su lectura el trasfondo teórico está enraizado en un conocimiento detallado de los textos de Lacan, del posestructuralismo (Derrida y Deleuze) y de los llamados posfilósofos, entre los que destacan Milner, Agamben y Badiou, a lo que se suma un conocimiento

⁶¹³ Eso si se considera al juego como una actividad afirmativa de la vida, lo que no es siempre el caso si lo que el juego pretende llenar el horror vacui producido por la omnipresencia de la muerte, como aparece a veces en los poemas de Arturo Carrera. Tal vez esta diferencia en la forma de usar al juego pueda marcar un límite entre el neobarroco y el neopop de lapoesía de los 90.

⁶¹⁴ Kamenzain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma. Kamenzain, Tamara. (2006) “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”. 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. año 0, n° 1, abril de 2004.

⁶¹⁵ En la medida en que, aún atravesada por la teoría, lo que se explora es la particularidad de cada poética y es, por lo tanto, un trabajo de crítica literaria.

⁶¹⁶ Tamara Kamenzain será quien tendrá especial cuidado en mantener siempre anudados en sus análisis los ejes que hemos deslindado con anterioridad.

también preciso de la poesía, en especial de la tradición hispanoamericana⁶¹⁷ de la que dan testimonio sus numerosos ensayos⁶¹⁸, y a partir de allí se configura un modo de leer en que el lenguaje que se usa está siempre asentado sobre una teoría, explícita o implícita del lenguaje, que es a la vez una teoría sobre el sujeto y sobre el modo de relación entre el sujeto, el lenguaje y el mundo, o lo real. Lo que por momentos resta como interrogante, una vez confrontados los ensayos de Kamenszain acerca de los 90 con los textos mismos que toma como referencia es si la brillantez del registro ensayístico no termina por otorgar a los textos mismos una densidad teórica de la cual carecen, es decir, como si incurriera por momentos en una suerte de hiperlectura que rebasaría en mucho las propuestas y los efectos estéticos de los textos.

Kamenszain afirma que la de los 90 es una “poesía que está después de la literatura”⁶¹⁹: lo que quiere decir que es una poesía que está después de la Literatura con mayúsculas (la literatura como canon y como institución, la literaturización de la literatura y de las imágenes de autor, le necesidad de validarse en un trasfondo de una tradición ya aceptada y consagrada⁶²⁰), pero que no excluye otra literatura con minúsculas. Así, aunque algunos críticos creen que estos jóvenes escriben sin haber leído nada, en realidad en sus

⁶¹⁷ Conocimiento que comparte con Freidemberg, aunque sus modos de leer difieran hasta polarizarse a veces, así como sus preferencias estéticas.

⁶¹⁸ Kamenszain, Tamara (1983). *El texto silencioso*. México: UNAM y (1996) *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo.

⁶¹⁹ Kamenszain, Tamara. (2007) “ Testimoniar sin metáfora. Los casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico”. En: Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma. p. 122. “Como si no hubiera tradición literaria. O como si los datos de esa tradición pasaran, descarnadamente, a tener otra función”. Recuérdese la ya citada frase de Llach: “Yo leo a los clásicos: mis contemporáneos.” Sigue Kamenszain: “Así, los nombres de algunos escritores que precedieron a estos poetas dejan de operar como un guiño de complicidad literaria y adquieren, sobre la página, un valor de uso”. Si bien es cierto que en el contexto de ciertas enumeraciones como las que engarza Cucurto por momentos la impresión que se puede tener es ésta, no hay ninguna inocencia: el guiño es innegable. Kamenszain ve allí cumplida la tarea política que Agamben le reclamaba a las generaciones futuras: la profanación de lo improfanable, en la medida en que el trabajo profanatorio implica empezar siempre desde cero. Agamben, Giorgio. (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

⁶²⁰ En lo que se deja escuchar un eco blanchotiano.

escrituras “la literatura está digerida y naturalizada hasta quedar transformada en una más de esas cosas sencillas”⁶²¹.

Si se proponen como valores la escasez, la poquedad, la pobreza, la reducción, esa aridez no tiene nada que ver con la elipsis intencional que operaba el blanco mallarmeano⁶²², y se produce así un medio propicio para la “irrupción violenta de lo real como acontecimiento”⁶²³: esta concepción es la que le permitirá considerar al poema del lado del testimonio. El testimoniar estaría dado para Kamenszain, lejos de toda estereotipada poesía de denuncia, de protesta, poesía social o tradición de poesía política, por una cierta posibilidad de comunicación que persiste aún en la poesía que más parece alejarse de la simple nominación y de la referencialidad como meta. En la poesía vallejiana, por ejemplo, el testimonio estará por una parte del lado de “un saber de la vida que persiste en transmitirse”⁶²⁴ y por la otra por una reducción a mínimo de los elementos lingüísticos puestos en juego, en un “empezar a escribir con lo que hay”. Pizarnik se sitúa en el lugar de

⁶²¹ p. 127. Este concepto, que es sin duda interesante, debería ser confrontado con cada texto en particular. En algunos autores hay un regodeo en su supuesta falta de cultura general y cultura literaria, lo que no es sino una impostura (por ejemplo en Llach, Rubio y Cucurto, pero también en Fernanda Laguna). Hay otros, que sí manejan los materiales literarios con sencillez, en los que la cita, si la hay, no es erudita, y cuyos poemas se dejan leer perfectamente aunque el lector no pueda reconstruir el contexto de origen del concepto, frase o personaje. Así ocurre con Walter Cassara, Osvaldo Bossi, Silvio Mattoni. En otros casos, la falta de reflexión, sobre todo teórica, puede echarse de menos.

⁶²² Lee y responde así oblicuamente a Dobry. op. cit.

⁶²³ Esta irrupción de lo real, este hacer aparecer algo (o acontecer algo) es el núcleo de la hipótesis de Kamenszain. Participa, por supuesto, de una dimensión utópica: sólo se da en los poemas logrados, pero cuando sucede, es exacta, con los debidos recaudos. Para Lacan, cuyas huella sigue Kamenszain, lo real no es sólo lo no simbolizable, y lo no imaginable (lo no caoturable en ninguna de estas dos dimensiones) sino también aquello cuya presencia se hace insostenible. Por eso sólo se daría de manera disruptiva. Creo que a este efecto de apertura y cierre, con el que Lacan grafica el movimiento del inconsciente pero también el trabajo del analista (*Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*), es al que se refiere Kamenszain con “lo real como acontecimiento” (pero con un significado de “lo real” ampliado en el que no podría afirmarse que “la realidad del inconsciente es la realidad sexual”), por eso su mejor ejemplo es el “punctum” de Gambarotta: lo que se devela en el inconsciente maquínico (según Barthes) y que permanece en una primera instancia por fuera de la interpretación. En el caso de la poesía de los 90 es característica esta renuencia a dar una interpretación o un sentido por parte del sujeto del enunciado, y aún del de la enunciación. El paso interpretativo queda totalmente del lado del lector, cuando no queda invalidado también. Volveremos sobre ello.

⁶²⁴ Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma. p. 17.

la que habla "por boca de la lengua que no tiene"⁶²⁵. Poetizar se instaura en un espacio de lucha constante, no sólo contra "lo poético" sino también contra los banalizados tonos de la oralidad argentina. Una oralidad que se horada en los 90 por los decires inmigratorios en unos registros en los que ya no se deja afirmar una identidad de la lengua argentina, ni una unicidad de los tonos o de las entonaciones.

Esta atención centrada en la carencia de lengua, notoria en los poetas más recientes como carencia y extranjería que no puede inscribirse sino siempre y cada vez de un modo diferenciado a nivel del sujeto (desde un sujeto que dice "juntos" o "pueblo" o "humano" pero no "yo" porque el "yo" no sabe si no es junto a los otros, al desfazaje del sujeto en Pizarnik entre "no querer dejar fijado un yo y la fijeza de no poder abandonarlo"⁶²⁶, a la subjetividad colectivizada, o anónima, de los 90), es la que le permite, a la poesía, pero sobre todo a la lectura de Kamenszain, dar cuenta de la realidad sin apelar a los realismos. Esa construcción rebasa la vieja e irreconciliable disyuntiva vida-literatura que caracterizó a la modernidad: "En medio del desierto, ese desierto de la abstracción posmoderna que Toni Negri considera un pasaje ineludible para lo que vendrá, ellos ya parecen haber encontrado vida y esto implica, por cierto, que ya están viviendo para la literatura"⁶²⁷.

Kamenszain toma el modo en que Cucurto refine su trabajo como "realismo atolondrado": eso es lo que acontece⁶²⁸, porque se trata de un acontecimiento que nunca

⁶²⁵ op. cit. p. 67.

⁶²⁶ p. 87. Dice Kamenszain, a contrapelo de casi toda la crítica sobre Pizarnik, "Jamás, a lo largo de toda esa obra, puede decirse que "yo" haya encarnado a alguien".

⁶²⁷ p. 120.

⁶²⁸ En este sentido, hay que aclarar que Kamenszain sigue la reformulación que hace Badiou del concepto, quien dice: "La nominación de un acontecimiento, en el sentido en que yo le doy —o sea lo que, suplementación indecidible, debe ser nombrado para advenir a un ser-fiel, y por lo tanto a una verdad-, tal nominación es siempre poética, para nombrar un suplemento, un azar, un incalculable, hay que abreviar en el vacío del sentido, en la carencia de significaciones establecidas, en el peligro de la lengua. Hay por

nace recortado en los límites de una subjetividad, sino que prospera, como por agenciamientos que ocurren en forma “atolondrada”: no quiere con esto atraer ninguna connotación de torpeza o siquiera de aleatoriedad en el trabajo del poema, sino más vale una idea de prevalencia de lo fluctuante de los posicionamientos subjetivos.

Este modo corresponde a una subjetividad característica: una especie de “post-yo” que surge después de la pesadez autoral pero después también de la anemia enunciativa. Este yo, que puede aparecer como uno en la multitud, ya no tiene la cualidad del célebre “yo es otro” de Rimbaud que suponía una resta, una reducción por descentramiento. Lo que hay es un nuevo tipo de yo, más otro de sí que nunca, que aparece como fortalecido sin que ello implique una vuelta atrás o un resurgimiento de aquel yo autoral. Y refiriéndose a la poética de Cucurto: “Lo que aparece fuertemente, ahora, es una pulsión de vida que se instala como presencia en medio de la nada. Esta pulsión nueva se apropia de un lugar ajeno y compartido al mismo tiempo”⁶²⁹. De este modo Kamenzain da un sustento teórico, desde el marco del psicoanálisis y su cruce con los posfilósofos ya mencionados, a algunas de las ideas que en Freidemberg quedaban enunciadas como intuiciones⁶³⁰, lo que no deja de ser curioso en la medida en que Kamenzain es una poeta a la que se clasifica por lo general como neobarroca, pero lee desde allí de manera consistente el sustrato teórico que

consiguiente que poetizar; y el nombre poético del acontecimiento es lo que nos lanza fuera de nosotros mismos, a través del aro encendido de las previsiones”. Badiou, Alain. (2003) *Condiciones*. Buenos Aires-México: Siglo XXI. p. 90.

⁶²⁹ p. 134.

⁶³⁰ En especial, esa idea acerca de “lo vital” que Freidemberg no terminaba de explicar satisfactoriamente. Lo que es indudable es que la poética de Cucurto es una poética inclusiva, no sólo porque da cuenta de los nuevos actores sociales, como la inmigración proveniente de los países limítrofes, con sus registros lingüísticos, su música, sus valores, sino porque todo entra dentro de la máquina cucurtiana: la sociedad de mercado, la literatura, la vida cotidiana, los detalles biográficos ficticios y verdaderos, y todo entra con el mismo estatuto, en una adición, de clara raigambre neobarroca, de tipo festivo.

permitiría valorar de alguna manera a los poetas alentados desde *Diario de Poesía* y desde la poética objetivista, y el resultado es interesante⁶³¹.

La lectura desde otro lugar llevada a cabo por Kamenzain le permite invertir los términos de la discusión, por ejemplo entre política e intimismo, entre realismo y lirismo, o entre narrativización y lirismo. Si la crítica ha insistido en que todos estos jóvenes de la nueva poesía argentina incursionan, dentro del poema, en formas narrativas, para Kamenzain esta afirmación no parece hacer otra cosa que suturar el fenómeno encasillándolo en tecnicismos clasificatorios. Para ella no se trata de que estos jóvenes introduzcan técnicas narrativas en el poema, sino que “ellos parecen recortar, de esa narrativa usurpada en la que viven inmersos, un pedazo que llaman poema”⁶³².

Esta lectura, que es, como se dijo, una lectura del lugar de la junción entre sujeto, lenguaje y mundo, pero no en un sentido teórico general sino referida concretamente a las modalidades de la subjetividad, de la lingüisticidad y del mundo contemporáneos, le permiten a Kamenzain leer en el poema, con él y a través de él, lo que aparecía disgregado en otros críticos (es decir que en la lectura de Kamenzain los ejes parecen relacionados o anudados entre sí: los elementos del poema, el modo de decir, la figura del poeta, el sujeto lírico y la relación con la tradición dan como resultado un lenguaje y una poética determinadas, de los 90, con matices en diferentes autores): la visión del poeta, no como referencial sino como un accionar sobre la lengua, la actitud del poeta frente al poema y frente al mundo, y la forma en que imagina la naturaleza de su lazo social. Así en los 90

⁶³¹ Lo que no es recíproco: éstos últimos en sus escritos críticos no alcanzan ese poder explicativo cuando intentan justificar de algún modo sus elecciones estéticas e ideológicas.

⁶³² Kamenzain, Tamara. (2006) “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”. 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. año 0, n° 1, abril de 2004. p. 225. Iannamico había dicho: “Yo le digo poesía no al género literario sino a lo que está atrás de eso, antes que se convierta en palabras. Una forma de ser-ver-sentir-ver pasar”. En: www.poesia.com/n16.

“poesía sería un modo de estar adentro del relato del mundo recortando poemas. Y allí, en esa anterioridad respecto del género literario, vive una especie nueva de yo lírico, un yo acentuado por la presencia de los otros”⁶³³. Porque el poeta no es un autor, ni siquiera un narrador. Ninguna ficción depende de él sino que él, en su calidad de nadie, depende de las ficciones que lo traspasan.

Desde este vacío, que se revela así pleno de posibilidades, se escribe la poesía de los 90. Perdido el tono nostálgico, asumido el hecho de que algo, irremediablemente, está perdido para la poesía, porque la noche no puede ser más una experiencia intimista de un yo, el poema “no es más que una ventanita que se abre dentro del acontecer narrativo de un televisor”⁶³⁴. En ese contexto no podemos esperar ver otra cosa que lo que está a la vista. Y de ese gesto se desprende una sutil pulsión lírica que es lo que da sostén a poemas que parecen un hilo a punto de cortarse por lo más delgado. “Es que todo está a la vista, ninguna experiencia subjetiva parece querer darse a conocer aquí. Las capas de lo real son todas una misma capa: la desnudez. Ninguna esconde nada, no hay una intimidad oculta”⁶³⁵. Esta última formulación resultará de suma relevancia en el momento de confrontar estas caracterizaciones generales con los autores en particular, porque permite desplegar a partir de ella muchas otras con las cuales se relaciona: la intemperie, el vacío, la superficie, la desubjetivación, la ausencia de juicio o de compromiso ético con respecto a lo que se enuncia, entre otras.

⁶³³ p. 226.

⁶³⁴ p. 227. Este es el modo, cree Kamenszain, que tienen los poetas de los 90 de poner en circulación la literatura, porque “sólo así puede quedar garantizada la supervivencia de la literatura en el mundo del *reality show*”. Kamenszain, Tamara. (2007) “Testimoniar sin metáfora. Los casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico”. En: Kamenszain, Tamara. (2007) *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma. p. 158.

⁶³⁵ p. 230.

Por eso no se trata de oponer intimismo y coloquialismo, tampoco hay un autor que utilice técnicas narrativas ni lenguajes televisivos o rockeros. Estos jóvenes del nuevo milenio “no escriben, si por escritura se entiende una operación meramente formal. Lo que hacen es forzar el punto de cese de la lengua (esa que se escribía toda junta) hasta hacer aparecer lo real. Y eso, sólo eso, es lo que ellos testimonian en sus minilibritos”⁶³⁶. De este modo, por su modo de ser y de operar en ese espacio, más allá y más acá de referencias explícitas, de tensiones entre versos largos y cortos, escribir como hombre o como mujer, etc, poéticas tan disímiles como las de Gambarotta, Cucurto y Iannamico hallan en Kamenszain un punto de intersección, que da consistencia a esos 90 como experiencia y como escritura, es decir, como corresponde a un poeta, como experiencia de escritura.

⁶³⁶ p. 232-233.

6. FINALMENTE QUEDAN RESONANDO LAS VIEJAS PREGUNTAS.

Tal vez se pueda afirmar de la poesía de los 90, de los libros editados en esa época, de las antologías, de las palabras de prologuistas, poetas, críticos, periodistas, lo que se afirmó del llamado “nuevo cine argentino”⁶³⁷ por esa misma época:

“Sin embargo, uno de los grandes logros de la generación de nuevos cineastas fue imponer la idea de que, en los años noventa, se produjo un corte y una renovación. Es decir, que *existe* un nuevo cine argentino, lo que no supone aceptar que este fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común. La pertinencia de esta denominación se hizo indudable, básicamente, por la continuidad en la producción de películas (muchos de los realizadores del nuevo cine llegaron a hacer dos o más films, aun en tiempos de devastadoras crisis económicas)”, para concluir que esta actitud revela con justeza cómo, en realidad, esa denominación tiene el carácter de una marca de identificación útil en ese sentido.

De este estado de la cuestión se desprende claramente que, aún a partir de la premisa de tomar “la poesía joven de los 90” como un dato de hecho, y después de aclarar algunos de los detalles de la constitución del campo literario que le dan las características que aparecen como recurrentes, los puntos de controversia giran en torno a la valoración del realismo, del lirismo, de la figura o el gesto autoral, de la relación real o supuesta del poeta con la sociedad, entre otras. En todos los casos se impone una reflexión teórica de los términos de la contienda, un análisis detallado acerca de lo que se entiende por “realismo”,

⁶³⁷ Aguilar, Gonzalo. (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

por "lirismo", por "sujeto lírico", por "objeto" de la poesía, para pasar, en una última instancia, a la lectura de los poetas en cuestión, lectura que no puede pasar por alto sin analizar, como a veces ocurre, la especificidad de la poesía como discurso, con todo lo que ello implica.

Los puntos problemáticos o a tener en cuenta son los siguientes:

- el juicio ético, en tanto la postura abúlica o la falta de juicio ético no sólo de los personajes sino del mismo autor, producen justamente un efecto reactivo en el público, y ése puede ser su quantum de provocación o tal vez al menos de novedad, y porque si hay algo que puede hacerse con ese estado de ánimo, hay allí una ardua tarea, sin duda, para la poesía, en la medida en que el mismo es dado por muchos sociólogos como el "mood" específico de los 90 en el que el desencanto de los jóvenes ya forma parte ineludible del paisaje.

- la acción que se realiza a través de la creación de un nuevo sello editorial, de una revista, de una serie de plaquetas, de un ciclo de lecturas, de una antología, leída como reterritorialización. Se trata de abrir el circuito y diversificarlo, descentrarlo.

- el retorno de la subjetividad (pero una subjetividad otra) en el género lírico, que convive con la reapertura de la representación verosímil.

- la relación con la historia literaria (que no será una relación orgánica y de largo alcance, sino una corta, intensa, heterodoxa, no predeterminada, esporádica).

- si lo que se ofrece es una estética realista pero que no pretende estar reflejando lo que se ve, lo que queda sin responder es ¿qué es lo que pretende entonces esa estética?

- ¿cómo se construye ese lenguaje que se describe como antipoético?

· si la concepción del sujeto de la enunciación se retoma insistentemente como la figura de autor habría que ver qué relación guarda esta figura autoral con la que tradicionalmente se perfilaba en la poesía política.

· los mecanismos retóricos de la literalidad aparente, en tanto parecen ir un poco más allá: cuanto más explícito el sentido, tanto o más equívoco resulta.

· la pretensión política que se pone en juego cuando se habla de la identidad del cuerpo y de la sexualidad.

Todo ello a partir de los ejes problemáticos ya definidos: 1. la concepción acerca del lenguaje poético; 2. los temas a los que los poemas se refieren, o los materiales extralingüísticos 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 anteriores.

Finalmente Freidemberg⁶³⁸ arriba a una crítica tan radical que casi niega sus propios términos: la crítica sobre los 90 debería replantearse el encuadre para poder dar cuenta de lo diverso, para poder mostrarlo, para presentar las cosas de manera de dar visibilidad al conjunto. De otro modo “los Noventa” terminan por ser una lista, una manera de imponer un tema en las agendas. Más que creer en ella, lo productivo sería atender a los juegos de coincidencias, fricciones, divergencias, oposiciones, contrastes y parecidos que se pueden ir detectando, entre lo escrito por ellos, los noventistas, y con la poesía de otros momentos, incluidos tanto el objetivismo y el neobarroco como el coloquialismo de los sesenta.

⁶³⁸ 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.

Estos son los problemas a considerar, y también las trampas a sortear, para salir de la definición cristalizada de los 90: aquella postura para la cual “ser realista, rebelde, conversacional y hasta politizado queda bien y puede ser una nueva vía para ser aceptado en los estudios de literatura argentina y en la institución literatura”, pero, como señala Freidemberg, “no se puede llegar a eso sin estetizar, sin impostar, exactamente al revés de lo que suponen las interpretaciones que más circulan”⁶³⁹.

Lo que queda como certeza es la afirmación de los 90 como actitud, según la cual, en palabras de Llach⁶⁴⁰ “la poesía se recuesta sobre la seguridad que le otorga su gratuidad, pero ya no puede colocarse en la posición de que cualquier cosa puede ser dicha, sino mejor en la sabia elección de las palabras que ya han sido puestas en acto, pero que en su nueva aparición dejan la huella del balbuceo (...) que encuentra su mayor fecundidad en el relato sentido, en el uso inteligente y levemente desplazado del sentido común metafórico”.

Por eso, para Llach, los panoramas tienen su razón de ser sólo en tanto reflejan una disposición original, y siempre que la celebración o el encono sepan que hallarán el reposo de la condescendencia, sí, pero también la fascinación de la mirada que se apasiona cuando lee”.

El punto de partida de la lectura estará dado entonces por este marco, y por las preguntas que quedan resonando a partir de los trabajos críticos compulsados.

⁶³⁹ p. 154.

⁶⁴⁰ Llach, Santiago. “Poesía en los noventa: una aproximación”. En: Autores varios (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.

Por ejemplo Karina Macció⁶⁴¹ se pregunta por lo que se dice fuera del circuito: la poesía contemporánea no se entiende, o también: ¿esto es poesía? y Freidemberg⁶⁴² (en *Ñ*): ¿por qué algo que no era poesía pasa a serlo?

Si algo sucede cuando a un texto, cualquier texto, lo ampara el prestigiado rótulo de “poético”, algo se le propone al lector ¿qué es eso que se le propone? ¿qué es en concreto lo que estos poetas de los 90 proponen? Si es como afirma Freidemberg la posibilidad de ejercer una tensión distinta ¿cuál es esa tensión?, ¿cómo se la ejerce? ¿qué la distingue de otras?, ¿para qué se la ejerce?. Y más aún, como pregunta Marcelo Díaz⁶⁴³, “¿qué desplazamientos estratégicos debería realizar la crítica para sorprender a la poesía en esa efervescencia, en plena fiesta? ¿Y cómo podría sumarse a ella?”

Y si la poesía de los 90 no renuncia a una vieja tarea de la poesía: hacer percibir de otra manera las palabras, como quien no las conoce aunque las conozca, como si cada palabra estuviera ahí por una razón importante, esto, que a veces funciona, a veces, muchísimas, no, nos deja el trabajo de averiguar, cuando funciona, cómo: como simple entretenimiento, como ocasión para apreciar la audacia o la pericia del autor o como una experiencia en la que el lector deja de ser lo que es, trastoca sus vínculos con el lenguaje, consigo mismo y con el mundo, al menos por un rato.

⁶⁴¹ Macció, Karina. (2004) “I hear voices and Poetry is all around”. En: *Plebella. Poesía actual*. Buenos Aires, año 0, n° 1.

⁶⁴² Freidemberg, Daniel. (2005) “Qué ampara ese prestigioso rótulo”. En: *Ñ. Revista de cultura*. n 117. Sábado 24 de diciembre.

⁶⁴³ Díaz, Marcelo. (1998) “¿Por qué la poesía argentina se ha vuelto tan africana?”, en *Extra Proun*. Bahía Blanca.



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

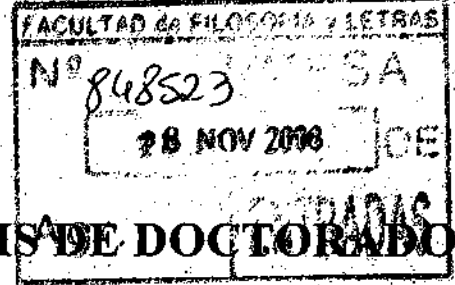
FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
3-2-6.2

Universidad Nacional de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Letras. Expediente nº 826.952/06



TESIS DE DOCTORADO

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 legitimarian 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 lúmpenes 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 provisorias 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 recontractago 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 inerte 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 Médusa. 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 cuele

a través de una rendija de la persiana entrecerrada

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

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

país, mundo, etcétera, el ruido

de una alarma de auto, o un perro minimalista

llorando bajo, lejos, sin hueso. 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 edifiqué/ 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*.

Voces 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, enséñame 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/está 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 religación 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 transformándolo 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 clima⁷⁵¹. 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 caribañea, 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 Aira 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 desdobra, 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 ruïnosa y poscapitalista, es, (y es lo que da la medida de la distancia que se abre entre el objetivismo y la poesía de fines de los 90) un juego de prestidigitación en el que el poeta se sabe, más allá de toda ilusión, no perdido en la multitud, ni parte de ella, sino jugando su posibilidad de ser, de ser sujeto, sólo haciéndose cuerpo con una violencia: un golpe o una distancia cruel. Espacio entonces de una nueva poesía, nueva subjetividad y nuevo realismo, en que lo real emerge como *puncta*, y se muestra como siempre fue: intolerable. Convocado y rehuido al mismo tiempo, en los coqueteos entre el objetivismo y el consuelo lúdico del neobarroco, ambos funcionando como usinas detrás de estos poetas, no se trata de dar una nueva definición de lo real, ni de hacer una versión 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 aquéllos 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 anñadas, 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*. Cornell, 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 añorada" 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 añejados 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 litote, 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 Muschiatti, donde leyó a Pizarnik, Marosa de Giorgi, 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 XXX⁸²², 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 debe 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 lannamico en su escritura cualquier posible asimilación con una postura estereotipada.

No es inocente la mirada, y por esa grieta se cuele 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 deslíz, 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 carnúa”, 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) *tropico 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 imaginaria 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 pastar⁸³⁴. Desde ahí, consciente de ese néctar peligroso de algunas plantas que atrae a las fieras, a todo lo diferente, en su hálito, séduce, 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 huida 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, discutiéndose, 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 autómatas de Pizarnik que se canta y se encanta, se cuenta casos y cosas, ésta se consuela, se cura las heridas, se propone o se desea “dejar que durante el sueño vuelva a mí todo lo perdido”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...

Martin 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, parecè, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez”, hay que pensar que 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 *Eloisa 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 reimmersion 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: Fondevbrider, 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 Eliff-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 Piznik 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 tinte 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 Piznik, 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 taumúrgica 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 Uviana"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 burlesco 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 incommensurable 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 Maccio, 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 anís*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

⁹³¹ Pavón, Cecilia. (2004) *caramelos de anís*. 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 hipérbaton (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 oraq 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 tendido 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 (ésa 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 secreto 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 Gruner, 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 baluceo 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 féminine. 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 definiera 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-conjuro, 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 merte e merme 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 definiera 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 circularán 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 algunas 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 emerge 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 agoghica, o sea esas pequeñas reducciones o expansiones de las que es susceptible la normal duración de una unidad sin que desaparezca la conciencia de la medida básica; 5. la articulación sonora (el legato, el staccato, etc); 6. la pausa final; 7. la melodía, con sus intervalos significantes y sus conclusiones; 8. el texto que, mediante las reparticiones sintácticas y la alternancia de sílabas acentuadas y no acentuadas, contribuye de modo sustancial a la formación de los grupos rítmicos; 9. los valores eufónicos del texto, rima, aliteración, etc, que están también en la base del ritmo.

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 (ótriedad) y desarma la verdad, la evidencia, con que la retórica instituye (domestica) 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, Delfina. (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 si 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 cotidianidad¹⁰⁷⁵. 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 arregló 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 aun, 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 sigilo 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 porteña.

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

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.

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

Fuera de cuadro. Vos
corrés entre los árboles.
Que tu perro

no se escape, las voces

de todos en la noche.

Grito yo también,

un nombre

de perro, nombre tonto.

Pero a tu voz

la desesperación

le da prestigio, ese

de las cosas

que no entiendo.

Como una vez que sentada

y sin querer moverte

dijiste:

me duele la cabeza y yo

sólo entendí:

aburrimiento.

¿Dolerle

a alguien la cabeza?,

sofisticaciones

de las que en casa

no se habla.

Cómo quisiera

ser yo la que te ayuda

y lo encuentra para vos,

heroína
diciéndote por dónde.
No esta voz
que se confunde
esta voz altisonante
de niña
que debería callarse.

Mattoni escribe así su biografía, no sin ironía:

Mi madre jovencísima lloraba, desgarrada
y sin poder moverse. Mi padre no podía
mostrarse destrozado. Iban a terminar
las grandes esperanzas, la política
tenía que terminar. Vine al mundo
esquivando espinas, desvalido, rollizo,
dando los gritos necesarios. Mientras
me debatía en las manos de un padre adolescente,
luchando contra mi ropa de goma,
apenado, pensé que era mejor
enojarme con el pecho materno.
Y cuando vi que el rencor era inútil
y que nada se gana gritando, traté
de tranquilizarme, sonreír. Día tras día,
se extinguían los humos de los años sesenta,

ardían otros hierros, y aprendí
a gatear. Todas las noches, sin falta,
simulaba una sonrisa sólo en busca
del placer y del sueño. Vi después
brillando frente a mí racimos dulces
de la vida que pasa. Atrás, un arbolito
lleno de flores pálidas. Pero llegó
la edad disciplinaria, los libros sagrados
y las órdenes de guardapolvos blancos.
Algún tipo disfrazado de atleta
barato y resentido pronunció su ramo
de amenazas: chau, flores, chau, racimos.
En la oscuridad me fue a buscar
aunque lo vi de lejos lamiendo un tajo
en la corteza del arbolito. Otra vez
se acostó el verdugo a dormir la siesta.
Mis padres todavía no crecían, pero
ya estaban bastante asustados. La política
no había terminado, era un invierno
de crematorio clandestino. Como una víbora
el miedo se acostó bajo mi cama,
como un camaleón se confundía en la luz
con el follaje tímido del arbolito.
Le pegué en la cabeza y su sangre

fría ensució las raíces de mi infancia.

Pero ya se acabó la juventud, ahora

tengo canas, me debilito y espero

las muertes sucesivas que me tocará ver. ("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 incomprendibilidad de Byron y Keats y proporciona a la poesía, por humilde que sea, un lugar en la vida de la casa, y la convierte en uno de los ritos habituales de la vida.

No, no es la poesía un alegato, ¿cómo podría? Es, parafraseando el modo en que Heaney describe cierto tipo de poesía que conoció en su infancia, un tercer tipo que no está constituido ni por las coplas soeces transmitidas de boca en boca en el grupo de amigos del barrio, ni por la poesía de la escuela: 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 (Tijianov) 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 desgano, 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 displacencia 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 periodo. 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 sí 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 Calimaco 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 Zelarayán, 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). Gianuzzi, Osvaldo Lamborghini y Pizarnik estarían primeros en mi lista. Leónidas me gusta en algunos libros, Perlongher me cansa y Zelarayán 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 faubtasia, 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 hiede. 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 desafortado 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 inmúta 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 volteo 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 pequeños 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 ínfima línea
la materia
de sus palabras?
Si las palabras
derivan de las cosas,
si las letras
-como signos helados-
provienen de una pluma

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
raptá, 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 Eloisa 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
porteñitas, 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 salteñito 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 salteñito
 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 retorcia 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 Puerro.

¡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 alelies, 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 dedentífico
CLOSE UP a la pregunta
To be or not to be

Martin 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 perecida 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 fusilarios
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 espiralés. 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 tigres
ya los conocíamos de las películas
pero sí un caballito enano
qué 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 cuchetas,
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 "vernós"
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 ciernen
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 hagás
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 Paez 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 embrazó 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:
mé 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
irremediablemente 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 insomnio

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
revólvelo
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

Rodríguez, 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

Rodriguez, 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

Rodriguez, 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
Ibárola, 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, WWWTTT
(con carteles explicativos: Queremos Más
Tradicición), 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
¡¡!

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 ventanas,
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 predilección 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, Nº 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, nº 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 structurelle 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 Trimboli, 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-guaraní-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 bazaramericano.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, Nº 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, Nº 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) *Tanguedes 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, Kate. (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: *Plebella. 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: *Confinés*, 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 Saïtta (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 Echavarrén", 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 Carréño, 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.
- Riffaterre, Michel. (1979) *La production du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Riffaterre, 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) *Ciudadanas 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.
- Lagrecá, 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.qi.fcen.uba.ar

www.elinterpretador.com

www.lainfanciadelprocedimiento.com

www.laseleccionesafectivas.blogspot.com

www.zapatosrojos.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.