

Territorios sonoros. Remixes del objetivismo en la poesía argentina reciente

SOUND TERRITORIES. REMIXES OF OBJETIVISM IN RECENT ARGENTINE POETRY

Matías Moscardi*

Resumen: Se propone un recorrido por *Odio la poesía objetivista* (2016), de Francisco Garamona; “La desafección” (2014), de Bernardo Orge; *El mar y otros poemas* (2018), de Victoria Cóccaro; “La voluntad” (2013), de Miguel Ángel Petrecca; y *iKawabunga!* (2011), de Santiago Pontoni, escritos en la última década, donde es posible observar distintas relaciones activas de odio, tensión afectiva, radicalización y variación formal o tonal con el objetivismo argentino de los años noventa (“Paso a nivel en Chacarita” (1990), “Una oportunidad” (1996), “Meditación” (2003), de Fabián Casas; “Supermercado Makro” (1994), de Daniel García Helder; “Qué es el mar” (2001), de Sergio Raimondi; y *Punctum* (1996), de Martín Gambarotta). En otras palabras, se exploran estos textos a manera de diálogos, expansiones o discusiones que terminan por delimitar un territorio poético diferencial, con sus correspondientes reconfiguraciones sensibles, principalmente asentadas en el oído y la escucha, pero también en la imagen y la desafección.

Palabras clave: literatura contemporánea; literatura latinoamericana; análisis literario; estilo literario; forma y género literario; poesía; Argentina

Abstract: Is proposed a tour of *Odio la poesía objetivista* [I Hate Objectivist Poetry] (2016), by Francisco Garamona; “La desafección” [The disaffection] (2014), by Bernardo Orge; *El mar y otros poemas* [The sea and other poems] (2018), by Victoria Cóccaro; “La voluntad” [The Will] (2013), by Miguel Ángel Petrecca; and *iKawabunga!* [Kawabunga!] (2011), by Santiago Pontoni, written in the last decade, where it is possible to observe different active relations of hate, affective tension, radicalization and formal or tonal variation with the Argentine objectivism of the nineties (“Paso a nivel en Chacarita” [Level crossing in Chacarita] (1990), “Una oportunidad” [An opportunity] (1996), “Meditación” [Meditation] (2003), by Fabián Casas; “Supermercado Makro” [Makro Supermarket] (1994), by Daniel García Helder; “Qué es el mar” [What is the sea] (2001), by Sergio Raimondi; and *Punctum* (1996), by Martin Gambarotta). In other words, these texts are explored as dialogues, expansions or discussions that end up delimiting a differential poetic territory, with its corresponding sensitive reconfigurations, mainly based on hearing and listening, but also on image and disaffection.

Keywords: contemporary literature; Latin American literature; literary analysis; literary style; literary forms and genres; poetry; Argentina

*Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Correo-e: moscardimatias@gmail.com
Recibido: 9 de septiembre de 2021
Aprobado: 8 de julio de 2022



*Lo sonoro es el territorio. El territorio que no se contempla.
El territorio sin paisaje.
El oído es el único sentido donde el ojo no ve.
Pascal Quignard, El odio a la música*

LOS OÍDOS DEL ODIO

En 2016, Francisco Garamona publicó en la editorial rosarina Iván Rosado un título de resonancias polémicas: *Odio la poesía objetivista*. Todos los elementos paratextuales del libro parecen milimétricamente orquestados: la tapa, que emula una naturaleza muerta con pescados, es obra del grupo de artistas plásticos Mondongo. En la interacción entre el título y la tapa, resulta difícil no pensar en el poema de Daniel García Helder “Sobre la corrupción”, cuyos versos finales refieren el “hedor de los pescados exangües / pudriéndose al sol sobre los mostradores / de venta, en la costa” (1990: 43). A esto habría que agregar un detalle no menos importante: Iván Rosado tiene sede en la ciudad de Rosario, asociada especialmente al objetivismo argentino por ser el lugar de residencia del mismo García Helder, pero sobre todo de Martín Prieto, a quien Garamona cita en el epígrafe de su libro, un epígrafe a doble mano, dado que Prieto ya lo utilizaba como apertura de “La música antes” (1995):

No te olvides de la música.
Pero no te olvides tampoco de que la música
[cambia.

Ravel tiene más años que el mar Rojo
y el mundo gira de la locura a la barbarie.
En el jardín nomás hay una flor que está mala:
un pétalo enfermo corrompe el ideal
de los canteros recién regados: un agua igual
lavó la sangre de la pared
donde estalló la cabeza de cualquiera de nosotros.
(Prieto, 2014: 69).

El agua atraviesa todo el poema: el mar Rojo, el agua de riego y la que lava la sangre de la pared;

un agua milenaria, otra que hace crecer la vida y una más que borra la muerte; movimiento musical del agua, que es la misma y cambia, como el río de Heráclito. A su vez, el texto hace foco en el “pétalo enfermo”, en su efecto de corrupción del jardín, como si ese detalle fuera más importante que el todo y bastara una imperfección minúscula para derrumbar una estructura monumental. Estas dos coordenadas —el tratamiento musical de las imágenes fluviales en el encabalgamiento del verso, sumado a la fuerza punzante del detalle, al estilo del *punctum* barthesiano— son reafirmadas en la obra de Garamona. Esto señala, precisamente, Cristian Molina en una de las dos únicas reseñas del libro:

El énfasis en las ‘cosas simples’ es lo que aún une, a pesar del odio aparente, en un verdadero gesto de amor la poesía del presente con el objetivismo, para el cual la simplicidad de un objeto era el motivo de distanciamiento de la oscuridad lingüística de otras poéticas, al tiempo que el motivo de su escritura (2016: s/n).

En este aspecto, la lectura de Juan Laxagueborde coincide con la de Molina:

Si [Garamona] tituló su libro *Odio la poesía objetivista* es un poco para radicarse en el homenaje activo a los propios objetivistas (...) El objetivismo es una tradición extensa en la poesía argentina y aún se está reescribiendo —como en Garamona, que tiene de objetivista el desparpajo de decir sin más las cosas, y de subjetivista la pasión por reírse de ellas—. Entonces el odio es, en Francisco, risa. Es tomar todas sus lecturas de escuela objetivista —Cantón, Gianuzzi, Bignozzi, Helder, Prieto, Cucurto...— para pasar del entendimiento a la comicidad (2016: s/n).

Aunque concuerdo con las lecturas de Molina y Laxagueborde, hay algo de ese odio que queda desligado en ellas, sin objeto: al traducirlo como

amor, su potencia es explicada y anulada en un solo movimiento. En lugar de clausurar el sentido del título, quisiera retener su radicalidad, repensar la exasperación que implica y analizar los efectos que pueden leerse desde ahí.

En *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*, Gabriel Giorgi sostiene que “el odio es siempre una disputa por lo *decible*, por los *pactos de dicción* que definen la posibilidad de la vida democrática —los lugares de enunciación, de interpelación, de lectura—” (2020: 20). Lo que el autor denomina “escrituras performáticas del odio” implica “una redistribución de voces, objetos, tonos y sentidos” (Giorgi y Kiffer, 2020: 34). La pregunta, en definitiva, es “*qué le hace el odio a la escritura*, qué potencias activa en ella, cómo transforma sus circuitos y sus escribas y lectorxs, sus interpelaciones y puntos ciegos” (Giorgi y Kiffer, 2020: 35-36).

En esta dirección quisiera releer el libro de Garamona para redefinir el estatuto del odio. En principio, el lugar del escritor bonaerense es de por sí excéntrico: participa de la poesía de los años noventa y del arco completo de su sistema editorial —edita en Del Diego, Siesta, Belleza y Felicidad, y Vox—,¹ pero a la vez no aparece, desde la crítica del periodo, asociado a esta década. Diría que forma parte de ‘los raros’, entre Carlos Martín Eguía, Gabriel Reches y Verónica Viola Fisher, por mencionar solo algunos. Quizás esta posición singular, casi de bisagra entre una generación y la siguiente, es lo que permite interpretar ese ‘odio’ como hartazgo asociado a un tipo de poesía, síntoma del viraje de una sensibilidad de época. En el título, la *visión* del objetivismo es de inmediato suplantada por la *pasión*. En efecto, el odio, una vez que pasamos por el epígrafe de Prieto sobre la música, se transforma en *oído*. Esto se confirma, de alguna manera, cuando llegamos a la “Nota del autor” incluida al final del libro, donde leemos:

1 Para consultar los catálogos de estas editoriales, véase Moscardi (2020).

Todos los poemas que integran *Odio la poesía objetivista* fueron dictados personalmente o por teléfono [...]. El proyecto surgió de la idea de hacer poemas sin inspiración alguna, dejándome llevar por la corriente propia que generaban las palabras. Fue una especie de experimento, que hice con mis amigos desde octubre de 2015 a febrero de 2016, guiándome bajo la premisa de que la poesía debe ser un acto experimental y colectivo (Garamona, 2016: s/n).

Es interesante que Garamona explicita su anacrónica voluntad de escribir “sin inspiración”, ¿por qué habría que aclararlo a esta altura? A la vez, llama la atención ese dejarse llevar por la “corriente” de las palabras: ¿no es eso una forma velada de la musa? En esa corriente —otra vez el agua— hay una clave, porque el objetivismo también impugnó, en su momento, cierta idea de escritura ‘inspirada’. Sin embargo, en este caso, parece evocar, antes que una estética, una metodología, una forma de componer lo poético en oposición a los encuadres estáticos del objetivismo: del texto como puesta en foco de cierto espectro visual al poema como derivación de cierto espectro auditivo. Escribe Garamona:

Odio la poesía objetivista.
Porque siempre pinta una escena
que está predeterminada,
para eso están los pintores hiperrealistas
que además, si tienen suerte,
pueden vivir de su obra (2016: s/n).

A partir de estos versos, surge la pregunta de qué se entiende por poesía objetivista. De acuerdo con Ana Porrúa:

[en la imagen objetiva] la mirada es el soporte de la imagen o la escena; el sujeto (en una poesía que se caracteriza como objetivista) es el soporte de los objetos y ordena la relación de algo que está afuera. En este caso no hay dudas y la figuración tendrá que ver casi

siempre con planos o volúmenes que arman un equilibrio a partir de cierto contraste (de color, de formas), con una caligrafía pictórica. El componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva sino que ajusta, sitúa el objeto, lo exterior. El ajuste, además, tiene que ver con un modo de percibir que es, de hecho, un ejercicio de captación de las formas, de lo constructivo (2011: 45).

El recorte de Porrúa para pensar la idea de ‘imagen objetiva’ parte explícitamente de un texto de Juan Pablo Renzi (1940-1992), artista plástico encargado de las tapas del *Diario de poesía* hasta el número 22, cuando por motivo de su fallecimiento fue sucedido por Eduardo Stupía. En el texto, Porrúa interpreta “la escena de inicio del cuadro como experiencia peculiar de percepción” (2011: 43), esto le permite empezar a delimitar una idea de ‘imagen objetiva’ desde soportes como el cuadro, el marco, el trazo y el ajuste, algo del orden de la precisión. Acá pueden ubicarse, de la generación a medio camino entre los años ochenta y noventa, las poéticas de Daniel García Helder y Martín Prieto, pero también las de Fabián Casas —y su precursor, Joaquín Giannuzzi—, Martín Gambarotta, Sergio Raimondi y Alejandro Rubio. Más adelante, Porrúa habla directamente de un ‘dispositivo objetivista’:

Aquello que hace visible el dispositivo objetivista se presenta como evidencia [...] y a la vez como escamoteo [...]. Hay algo que se sustrae en los objetos mismos, o hay algo que la mirada sustrae. Porque las escrituras de las que hablamos no son un mero registro, un testimonio a secas, aunque su carácter testimonial sea importante. No se trata de fotografías que postulan una verdad, sino de la puesta en suspenso de la relación entre el ojo y el lenguaje (aún desde la convicción de su atadura) [...]. El dispositivo objetivista atraviesa los órdenes de la

visibilidad y de la enunciación, los mezcla, propone articulaciones diversas (2011: 83-86).

En el apartado “Un criterio de objetividad en la nueva poesía argentina”, incluido en *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto lo resume así:

La entonación coloquialista, el léxico llano, cierta tendencia descriptiva y un criterio de objetividad en la representación tanto del mundo físico como del imaginario, que son las notas que precisa García Helder en el análisis de un poema de Samoilovich, sirven para leer buena parte de la obra de Samoilovich, Freidemberg, Aulicino, Fondebrider, Bielsa, los primeros libros del mismo García Helder y de algunos poetas más jóvenes reunidos a principios de los años noventa en la revista *18 whiskys*, como José Villa —director de la publicación—, Fabián Casas, Daniel Durand, Darío Rojo, Laura Wittner y Juan Desiderio (2006: 204).

Ahora bien, lo cierto es que, en el libro de Garamona, el odio no parece alcanzar ni abarcar esta generalidad; por el contrario, se circunscribe a un modo particular de escribir poesía basado en el armado de una escena y construido en la relación interactiva entre lo visible y lo decible como coordenadas privilegiadas del texto: se trata de un *odio procedimental, técnico*. Lo que se impugna en ese breve pasaje que da título a la obra de Garamona es, en definitiva, una forma de organización sensible del poema. Por su parte, el libro propone la suya: pronunciar los textos en voz alta, improvisar un dictado y una escucha habilitados por la amistad, no armar escenas, prescindir del marco y dejar de lado el foco, porque el ojo y la mirada ya no serían los centros gravitatorios de la lectura. La reconfiguración sensible se da principalmente por medio del oído. Pasamos del territorio visual al sonoro, con todo lo que esto

implica: impacto en la materialidad del poema, en su organización, en su lógica sensible.

Y en este punto, la obra de Garamona podría considerarse un enclave para pensar/rastrear derivas del objetivismo en la lírica argentina reciente: poéticas que puedan agruparse bajo la idea de un viraje hacia otro tipo de sensibilidad, a partir de textos que expandan, reformulen o discutan, directa o indirectamente, el objetivismo de los noventa, en el sentido de poner en entredicho un *sensorium* cuyos problemas compositivos están dados por la tensión conflictiva entre ver y decir.

LA EMOCIÓN RECOBRADA

“Paso a nivel en Chacarita”, de Fabián Casas, acaso sea uno de los poemas objetivistas más icónicos de los años noventa:

Los chicos ponen monedas en las vías,
miran pasar el tren que lleva gente
hacia algún lado.
Entonces corren y sacan las monedas
alisadas por las ruedas y el acero;
se ríen, ponen más
sobre las mismas vías
y esperan el paso del próximo tren.
Bueno, eso es todo
(1990: 5).

La última línea podría interpretarse como la base del ‘dispositivo objetivista’, tal y como lo define Porrúa, a la vez que habla de una especie de retraimiento: la idea de que el poema es el producto de una sustracción. De hecho, en varias entrevistas, Casas explica que lo que quitó del texto fue una escena de duelo: “Escribí ‘Paso a nivel en Chacarita’ un día que veníamos con mi hermano en un auto, luego de llevarle flores al cementerio a mi vieja. Yo estaba hecho mierda y escribí una parrafada. Solo quedaron nueve versos”

(2011). En otra conversación, agrega: “Se suele pensar que [...] ‘Paso a nivel en Chacarita’ es un poema objetivista y yo muchas veces conté que se fue dando de casualidad esa forma final, no fue algo programático, sino fue más un trabajo contra la emoción que impregnaba ese poema originalmente” (Fabián Casas, en Yuste, 2015). Ese trabajo declarado es lo que de alguna manera condensa el último verso al ser una especie de límite enunciativo: aquel elemento del poema por fuera de su trama visual que, al mismo tiempo, funciona como marco de la escena, en cuanto designa una parcialidad como totalidad. Está línea también cumple el rol de tester de objetividad, un verso de prueba: podríamos hacer el ejercicio lúdico de constatar qué otras composiciones admiten ese cierre y cuáles no para sacar conclusiones acerca de sus efectos de sentido.

Este poema en particular remite a un concepto de T. S. Eliot: la idea de *correlato objetivo*, que el escritor desarrolla en el ensayo “Hamlet y sus problemas”: “La única manera de expresar una emoción adoptando una forma artística es encontrar un ‘correlato objetivo’; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de eventos que ha de ser la fórmula de una determinada emoción” (2004: 70). De acuerdo con Eliot, el poeta debe proyectar sus emociones sobre un objeto externo para conseguir así una despersonalización eficaz. Hay un texto puntual de Casas, de nombre “Meditación”, que parece ‘ilustrar’ casi programáticamente este concepto:

Sitiado por los cigarrillos y el whisky,
escucho que alguien mete mal un cambio en la
[calle.

La noche es dura y las noticias son malas.
¿Guardo la Elegía en el freezer
para comerla cuando llegue la inspiración?

Que quede claro:

Esos globos inflados con gas

pegados al techo
 donde hubo una fiesta,
 son mis sentimientos
 (2003: 33).

La forma de escribir el afecto tendría que ver, entonces, con un desplazamiento hacia afuera del sujeto: no hay emoción, salvo en las cosas. Lo cierto es que los textos objetivistas parecen refrenar cualquier despunte de ‘sentimentalismo’, por decirlo de alguno modo. Cuando aparece, la emoción se traslada a los objetos o a una escena determinada. Ahora bien, si leemos “La desafección”, de Bernardo Orge, —un poema que, como el de Casas, aborda el tema del duelo— se observa un tratamiento distinto:

No había forma en el colectivo de que supiera,
 cuando vimos los lapachos de Alberdi florecidos,
 si esa primera noche nuestra era el principio de
 [algo.

Estamos cansados, desayunamos jengibre y
 [porro.

En mayor o en menor medida conocemos la calle
 y es difícil que vayamos a confundir la parada.

No había forma entonces de que yo,
 cuando vos preguntabas podría tu hombro
 sostener mi cabeza, supiera que esa noche
 llamaría la hermana de mi gran amigo
 para avisar que él había muerto y al otro día
 lo iban a velar temprano en Caramuto.

Envejecí en ese colectivo, mirando la avenida,
 cuando Alejandro vivía y aún cabía pensar
 que quien respeta la pureza de las cosas
 busca más bien la desafección que el afecto.
 Envejecíamos pero no había forma de saberlo
 mientras vos decías cada año cuando florecen
 estos árboles me hacen pensar lo mismo,
 no hay más que recuerdos de recuerdos;
 vamos bajando hacia el centro en colectivo,
 sin saber si abrazarnos o si no, apenas
 preocupados por la hora y por las torres
 que impávidas remontan el cielo en la ciudad
 (2014: 7).

“La desafección” incluye un guiño mediante la palabra ‘impávidas’, que hace alusión a “Supermercado Makro”, de Daniel García Helder, también sobre la emoción:

No es cierto que la emoción perdure.
 Más chance de perdurar tiene la decepción,
 pero tampoco. Esto es un puente,
 cuando todavía no es de noche
 de aquel lado parpadea un letrero de neón.
 Hay una playa de estacionamiento,
 unos pocos autos, una cúpula de hierro.
 Se corta el chorro de mucosa que lanzaba
 un canalón desde lo alto a un pozo;
 suena ahora un silbato, ya no suena.
 Las fases de la luna era el tema cuando entramos
 hace un rato a una iglesia que se impone
 por altura y estilo a las barracas del sur;
 bajamos a la cripta donde ardía un mechero
 y en los vitrales tocados por la última luz
 nos pareció ver que un rostro
 a punto de asomar se disipaba.
 Así también, sobre estas negras aguas drogadas
 ningún espíritu puede agitarse
 ni descollar entre nubes el reflejo
 de las siluetas que cruzan el puente.
 No hay, por genuina que sea,
 entre las torres de hormigón que allá en el fondo
 suben al cielo, impávidas, una sola
 que el roce de un ala no pueda derribar
 (1994: 4).

En el caso de García Helder, el primer verso tiene la forma de lo que Bajtin llama una polémica interna o enunciado contestatario: “No es cierto que la emoción perdure” responde necesariamente a su contrario. “Only emotion remains” [Solo la emoción perdura] escribe Ezra Pound en “Epilogue” (1971: 114)² incluido en el libro *Lustra*

2 Epilogue
 O chansons foregoing
 You were a seven days' wonder.
 When you came out in the magazines
 You created considerable stir in Chicago,

(1916-1917). La recusación de Helder parece apuntar a elementos residuales de un trascendentalismo, incluso en una poética materialista como la de Pound. La escena de la cripta es, en este sentido, emblemática: esa aparición del rostro que se disipa a la tenue luz de las velas tiene, también, resonancias poundianas —me refiero al clásico “In a Station of the Metro”, incluido en el mismo *Lustra*, que comienza con la espectral “aparición de estos rostros en la multitud”—.³ En definitiva, García Helder no hace concesiones con nadie: “ningún espíritu puede agitarse”, ni siquiera el de Pound. Finalmente, en el arco opuesto de la emoción, las “torres de hormigón” pueden extinguirse a la velocidad del sonido, en el lapso de una coma: “suena ahora un silbato, ya no suena”; no hay “una sola / que el roce de un ala no pueda derribar”. Por eso, el poeta cierra con la palabra ‘impávidas’, que frente al “chorro de mucosa” y las “aguas drogadas” parece una subida de tono sobre el final del texto. Impávido es lo que no tiene miedo, lo imperturbable, lo que está sustraído de toda emoción. Con esa palabra,

And now you are stale and worn out,
 You're a very depleted fashion,
 A hoop-skirt, a calash,
 An homely, transient antiquity.
 Only emotion remains.
 Your emotions?
 Are those of a maitre-de-café.

Transcribo la traducción de Juan Arabia para Buenos Aires Poetry:

Epílogo
 Oh chansons precedentes
 Ustedes fueron una maravilla de siete días,
 Cuando salieron en las revistas
 Crearon un considerable revuelo en Chicago
 Y ahora están viejas y desgastadas,
 Completamente pasadas de moda,
 Un vestido acampanado, un bonete calea,
 Una antigüedad hogareña y transitoria.
 Solo la emoción perdura.
 ¡Las emociones del lector?
 Son las de un maitre-de-café (Pound, 2016: s/n).

3 “The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black, bough” (Pound, 1971: 109).

García Helder traza el círculo del poema de manera total: no hay nada que zafe, ni la emoción ni el hormigón.

La composición de Orge parece encontrar sus coordenadas en otro lado. Mientras que Casas y García Helder evitan la primera persona y optan por la tercera o el impersonal, Orge asume, sin más, el yo: “Envejecí en ese colectivo, mirando la avenida”. La muerte no puede proyectarse sobre ningún objeto, y es ella, además, lo que transforma una vieja idea: “cuando Alejandro vivía y aún cabía pensar / que quien respeta la pureza de las cosas / busca más bien la desafección que el afecto”. Antes de la pérdida, el desafección, después, queda solo cariño. Lo impávido, concepto sobre el cual recaen los dos poemas, no funciona de la misma manera en uno y otro. La alusión de García Helder por medio de esa palabra en posición de predicativo marca una distancia en su uso: mientras que aquí habla de la desafección de los objetos ante su propia fragilidad y condición perecedera, en el texto de Orge, por el contrario, lo impávido de las torres parece darse como contraste del duelo. Sobre el fondo de esa desafección objetiva aparece la emoción. No se trata, claro, de un sentimiento desenfrenado, sin filtro, o en términos confesionales, sino de su tratamiento en contrapunto con las cosas — los árboles, las torres—. El texto no opera en la misma dirección sustractiva o del correlato objetivo, sino que se abre a una zona de afección que tiene que ver con la inscripción de la voz del otro: “cuando vos preguntabas”, “mientras vos decías”, enfáticamente seguidos de la elisión de nexos subordinantes, a modo de discurso directo, pero a la vez sin marcas o distinciones de otredad —como bastardillas o comillas—.

Dice Jean-Luc Nancy que “la escucha está dispuesta al afecto” (2007: 54), dado que es del orden de lo metéxico, de la proximidad y la participación. Brian Massumi, en su libro *Politics of Affect* (2015), define el afecto como la capacidad de tocar y ser tocado: se trata de una condición relacional e intersticial, que predispone al enlace,

conecta, vincula. De tal intersección emerge la idea de que estamos ante *escuchas afectivas*, en el sentido de que implican una copresencia sensible, una red de remisiones, reenvíos tonales, conmutaciones sonoras que configuran un territorio circundante, envolvente y, como subraya Massumi, *transindividual*. Por su parte, Eugénie Brinkema, en *The Forms of Affects*, acentúa la dimensión formal de la afectividad y propone *afectivizar las formas* (2014: 21). En estas teorías, no se hace referencia a las emociones o sentimientos de una subjetividad individual que se transmite o expresa: el afecto sería, en cambio, el detalle de toda huella o marca material que implica una relación, un pasaje entre distintos cuerpos. Florencia Garramuño, en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, señala que las escrituras del presente son *vulnerables*, en el sentido de que construyen percepciones y sentimientos no como una subjetividad interior sino a partir de un *afuera* que va penetrando en el sujeto (2015: 98) y forma una “red de afectividades” (2015: 104). Lo anterior vuelve posible la emergencia de una palabra poética destituida, desplazada, que se instala en el lugar de una subjetividad ahuecada donde convergen lazos con los otros y con el mundo.

En la composición de Orge, lo impávido de los objetos ante la inminencia de la muerte no deja lugar al predominio de lo formal —como ocurría en Casas, que pudo quitar del texto el sustrato afectivo—. Acá, la pérdida no solo es declarada sino que se aborda explícitamente como tensión entre afección y desafección, casi a modo de dilema ante la interrogante de cómo escribir un duelo en clave objetivista, cómo abordar la tristeza ante la muerte de un ser querido sin renunciar por completo al ‘dispositivo’, cómo aspirar a algo que no sea, sencillamente, confesional, o que no se encuentre dentro de los parámetros del discurso solemne o grandilocuente. Lo que quiero decir es que Orge se pregunta en voz alta sobre este problema y eso lo lleva a tantear un tono para el cual la metodología objetiva parece insuficiente;

entonces se interroga sobre la desafección sin renunciar a ella, pero tampoco sin apostar por completo al andamiaje formal de las poéticas objetivistas.

MARES OBJETIVOS, MARES AFECTIVOS

Pienso en dos versiones objetivistas sobre el mar que aparecen en la poesía de los noventa. La primera, de Sergio Raimondi, la segunda, de Fabián Casas:

Qué es el mar

El barrido de una red de arrastre a lo largo del
[lecho,
mallas de apertura máxima, en el tanque
[setecientos mil
litros de gas-oil, en la bodega bolsas de papa y
[cebolla,
jornada de treinta y cinco horas, sueño de cuatro,
[café,
acuerdos pactados en oficinas de Bruselas,
[crecimiento
del calamar illex en relación a la temperatura del
[agua
y las firmas de aprobación de la Corte Suprema,
[circuitos
de canales de acero inoxidable por donde el
[pescado cae,
abadejo, hubbsi, transferencias de permiso
[amparadas
por la Secretaría de Agricultura, Ganadería y
[Pesca; ahí:
atraviesa el fresquero la línea imaginaria del
[paralelo, va
tras una mancha en la pantalla del equipo de
[detección,
ignorante el cardumen de la noción de millas o
[charteo,
de las estadísticas irreales del INIDEP o el
[desfasaje

entre jornal y costo de vida desde el año mil
 [novecientos
 noventa y dos, filet de merluza de cola, SOMU y
 [pez rata,
 cartas de crédito adulteradas, lámparas y asiático
 [pabellón,
 irrupción de brotes de aftosa en rodeos británicos,
 [hoki,
 retorno a lo más hondo de toneladas de pota
 [muerta
 ante la aparición de langostino (valor cinco veces
 [mayor),
 infraestructura de almacenamiento y frío,
 [caladero, eso
 (Raimondi, 2001: 28).

Una oportunidad

Caminás con las manos en los bolsillos,
 por la rambla, rodeando el mar.
 Te acordás de otro tiempo, aquí mismo,
 estabas enfermo de la cabeza
 y no podías sostenerte de pie,
 con elegancia. Sin embargo,
 pudiste salir.
 Hubo una oportunidad en aquella época.
 Ahora mirás el mar, pero no decís nada.
 Ya se han dicho muchas cosas
 sobre ese montón de agua
 (Casas, 1996: 13).

Aunque absolutamente distintos, tanto el poema de Raimondi como el de Casas parecerían coincidir en una misma lógica nominativa que tiende a clausurar la enunciación explícita. En Casas, aún es posible la adición sobre un espacio sobrecodificado por la tradición literaria (“Ya se han dicho muchas cosas”), ya que “ese montón de agua”, en efecto, se agrega como *algo* dicho (en oposición al verso: “pero no decís *nada*”): un resto enunciativo que se predica casi como desprendimiento de esa ausencia. A la vez que clausura la serie, agrega un nuevo desborde: un tipo de designación desencantada, un realismo bajo cero. Los versos

de Casas podrían leerse como freno de mano ante la proliferación hiperbólica que aparece en textos como “Al mar hay que decirlo”, de César Fernández Moreno, por poner un ejemplo concreto.⁴ “Ese montón de agua”, en definitiva, parece desromantizar la imagen del mar,⁵ desmitificarla, y

4 Cito las primeras dos estrofas para tener una referencia comparativa:

al mar hay que decirlo
 el mar es un hecho que el hombre no puede pasar por alto
 hay que volverlo palabras
 hay que hacer del mar un sonido que te salga de la boca
 un dibujo de letras que te parta el corazón
 ahora van a ver qué fácil
 yo les voy a decir
 el mar

uno va por el camino y de pronto el mar
 sale del cielo para abajo
 está duro liso cobrizo vertical
 uno ve el mar y qué
 es algo innecesario rebuscado
 un mero color puro
 con la tierra y el cielo bastaba para envasar la tarde
 pero el camino se derrumba al mar
 y el mar te punza la cara se mete en tus sentidos
 entonces te das cuenta
 lo importante del mar es que viene a la tierra
 hay una fuerza que se apoya en el horizonte y se proyecta
 [hacia aquí
 viene y se rompe en la roca
 la vertical gira como hélice lo liso se eriza lo cobrizo se irisa
 el mar se particulariza se desparrama se deja chupar por la
 [playa

lo duro se fragmenta en un millón de besitos
 aquel mar general resulta ser una cita con vos en la costa
 un hecho neto de tu biografía
 este momento de tu respiración (Fernández Moreno, 1982: 41).

5 En su libro *The Enchafed Flood, Or, The Romantic Iconography of the Sea* (1950), W. H. Auden analiza la poesía inglesa “en un intento por comprender la naturaleza del Romanticismo a través del análisis del tratamiento de un solo tópico, el mar” [La traducción es mía] (1967: 2). Auden sostiene que el mar es “símbolo del flujo primordial indeterminado”, “estado de vaga barbarie y desorden del cual emerge la civilización” [La traducción es mía] (1967: 6). Para el escritor, representa la metaética del Romanticismo: dejar la ciudad y la tierra y emprender el viaje marítimo como realización de la condición humana, el mar es así: “lo salvaje, el lugar sin comunidad, justa o injusta, sin cambios históricos para bien o para mal”; por eso “el individuo es ahí libre tanto del mal

en esto coincide con el gesto de Raimondi que, aunque comparte un mismo objetivo estético, al terminar con el deíctico ‘eso’ reenvía, otra vez, al “Bueno, eso es todo”.

En Raimondi, el mar es una aglutinación de prácticas económicas diversas y en esto el poema articula cierto carácter de verdad al ofrecerse como respuesta afirmativa a la pregunta del título y, sobre todo, al terminar con “eso”, casi a modo de concisión excluyente: el mar no es otra cosa. Hay algo del gesto objetivista del “Bueno, eso es todo”: no decir nada salvo que es “un montón de agua”, o bien clausurar la enunciación retroactivamente con un deíctico. La composición necesita de un marco, una especie de tope enunciativo que permita redondear —como si se tratara de señalar con el dedo— la verdad de una escena en cuanto totalidad abarcable. En el caso de Raimondi, el texto visibiliza, mediante la enumeración acumulativa, las invisibles líneas productivas que convergen en el mar como imagen de un espacio económico productivo: lo constituyen las instituciones que lo explotan, la maquinaria empleada, el tiempo de trabajo invertido, pactos y negociaciones geopolíticos, en suma, toda la infraestructura a su alrededor que el escritor enumera de manera vertiginosa pero que, al final, resume con un contundente “eso”.

A la vez, el deíctico parece funcionar un poco como el mar: sin contexto, su significado está vacío. “Eso” —de tres letras, como la palabra ‘mar’— es casi un símil: porque si refiere algo fuera del discurso, el mar —en cuanto imagen poética— implica una lógica nominativa que apela a una exterioridad para definir su ontología, su objetividad. A su vez, el tipo de deixis que se articula es doble: en un aspecto podría entenderse como exofórica, en tanto que señala el mar como referente visual, y al mismo tiempo anafórica, al señalar discursivamente lo que se acaba de exponer. Lo cierto es que, sin ese cierre, el texto podría seguir en el mismo carril aumentativo

como de las responsabilidades de la vida en comunidad” [La traducción es mía] (Auden, 1967: 15).

de la enumeración, expandirse de manera indefinida. El “eso”, como sucedía en Casas, funciona como barrera: totaliza la parcialidad, recorta y materializa en un acto de concreción. En su desafuero, “Qué es el mar” queda de cara externa al sistema de producción —o al menos entremedio, en una posición intersticial—. Quiero decir: el poema no tiene lugar en esa enumeración —la abismaría al infinito, como un Aleph dentro del Aleph—, funciona solo como soporte de esas relaciones o, en todo caso, como productor de ellas y no como producto. Como sea, el mar y la composición parecen ser cosas completamente distintas, incluso cuando la lógica desde la cual se piensa el mar vale también para la poesía.

La palabra clave del texto es, entonces, el deíctico, que funciona casi como una banda de Moebius, entre el afuera de las referencias y el adentro de las relaciones, palabra marco, que como en Casas, sirve para puntuar la escena, ceñirla sobre sí misma, volverla total. Y en este sentido, podríamos anexas otra característica del dispositivo objetivista: sus escenas no admiten réplica, como si no se pudiera agregar ni quitar nada. Hay algo del orden de lo concluyente en estos versos: “mirás el mar, pero no decís nada. / Ya se han dicho muchas cosas / sobre ese montón de agua”. ¿Qué sumar a lo dicho? ¿Cómo añadir elementos a un espacio simbólico saturado y de marcos cerrados?

El mar es un lugar común de la poesía. Como tal, constituye también un espacio vacío de disputa simbólica. El texto que describe las relaciones económicas que convergen en el espacio marítimo se olvida de sí mismo, se omite en una especie omnisciencia: “eso” es también el sitio donde la poesía discute acerca de lo decible y sus modalidades. Afirma Didi-Huberman:

no dejar que los lugares comunes debiliten o incluso destruyan las figuras de lo común. Hay que revestir a nuestra mirada, nuestra *voluntad de mirada*, de la responsabilidad política elemental consistente en no dejar languidecer

el lugar de lo común en cuanto cuestión abierta en el *lugar común* como solución prefabricada (2014: 99).

El mar sería, en este sentido, no tanto una imagen poética como un cuadrilátero estético y político donde se disputa “eso”: la poesía, un modo de mirar, de decir, ciertas relaciones entre lo visible y lo decible. En esta serie podríamos incluir *El mar y otros poemas*, de Victoria Cocco, para pensar contrapuntos con las versiones objetivistas previas:

el mar se mueve parecido al
pensamiento
pensamiento
cuando se piensa algo debajo del agua

leer es escuchar
el mar
convence a unas olas
después otras olas
se borran y

escribir es borrar
(2018: 10).

Lo excluido en Raimondi —el poema mismo como parte del sistema productivo— es precisamente el punto de partida del libro de Victoria Cocco: el mar como escritura, ritmo y materialidad. Los versos de Cocco van y vienen en el espacio de la página como una marea, oscilan en un vaivén gráfico como el lengüetazo de las olas en la orilla. Por otro lado, si “escribir es borrar” —como el mar desvanece las huellas en la playa— el texto es un borrón y cuenta nueva en la serie: ni el mar imponente, pomposo e hiperbólico de Fernández Moreno, ni “el montón de agua” desencantado de Casas, ni el sistema económico de Raimondi. Aquí es movimiento, pulso, un ir y venir de la escritura, marea que sube y baja, se expande y contrae, se dilata y pliega en un poema largo cuyo procedimiento imita el de la pesca,

el de la extracción en red, como escribe Cocco en otro poema del libro, llamado “La red del pescador”:

marinero o equilibrista
hacen el mismo gesto uno lanza
para arriba otro despliega
por abajo y sobreviven
uno en agua
otro en aire cuando tiran
una grafía va de líneas
a rombos el trazo
es la soga y los nudos
los puntos se marcan
en cada nueva tirada
(2018: 35).

La escritura encuentra su punto de equilibrio compositivo en el mar y sus ritmos, “la grafía blanda sobre la arena”, es decir, sus marcas — las que se efectúan y las que se borran—. Por eso, aparecen mencionadas al comienzo esas dos prácticas: leer y escribir, la interpretación y el trazo, afectados en el sentido de una puesta en relación, porque el poema-mar de Cocco podría leerse como rastreo de las superposiciones rítmicas, una mirada sensible a las coincidencias formales de la materia:

la vida era ahí
una forma de mirar
imágenes en celuloide
y la vida iba al futuro
si aprendíamos a ver esas imágenes
o si alguien interpretaba esas imágenes
a contraluz con más
o
menos
árboles
si te ponés a pensar
el parecido entre un cerebro y un árbol

o entre un cerebro y el fondo del mar
 pero no está en las imágenes
 ni en los resultados de los análisis los lunes
 ni siquiera en la cara larga de los médicos
 o la compasión transparente de los mozos del bar
 no no está en los demás
 que esperan en la sala de espera una espera sin
 [nombre
 esperar nada

nada es lo que pasa en un cerebro
 nada es una tormenta eléctrica
 cuando la ecuación no está escrita

escribir no es escribir una espera sin nombre
 escribir es a lo sumo esperar
 ver el parecido
 entre un cerebro y la
 [copa de un árbol

el movimiento de un árbol
 cada movimiento
 si uno quiere
 tiene un nombre

el nombre es una posibilidad
 y una forma de interpretar
 la forma en que esa imagen
 vuelve a la vida
 (2018: 13-14).

El de Cóccharo es, de hecho, un poema sobre la lectura y la escritura antes que sobre el mar, ese lugar común que hay que redefinir como práctica. Por eso, aparece también la mirada, que ya no es la del objetivismo, principalmente porque acá no hay cámara fija ni trípode visual, sino oscilaciones, vaivenes, saltos: se trata de nombrar el movimiento —no la quietud— y, en este sentido, es más una poética del devenir que del ente, del objeto o de las cosas. Imposible decir “eso”, porque no hay un punto fijo de detención para señalar —incluso cuando implica procesos económicos complejos, “eso” apuntala, acota,

abrevia una verdad casi en forma de sentencia—, sino desplazamientos a la deriva que boyan en la superficie del texto.

Resulta pertinente retomar la distinción entre espacio liso y estriado que realizan Deleuze y Guattari en el último capítulo de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, para pensar las diferencias entre el tipo de espacialidad que se construye en los poemas de Raimondi y Cóccharo. Escriben Deleuze y Guattari:

El espacio liso está ocupado por acontecimientos o haecceidades, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. *Spatium* intenso en lugar de *Extensio*. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos (2002: 487).

Deleuze y Guattari ponen el foco en “el problema muy especial del mar” en cuanto “espacio liso por excelencia” y, a la vez, como aquel que “más pronto se ha visto confrontado con las exigencias de un estiaje cada vez más estricto” (2002: 488). Y agregan:

Es como si el mar no solo hubiese sido el arquetipo de todos los espacios lisos, sino el primero de esos espacios en sufrir un estriado que lo dominaba progresivamente y lo cuadrículaba aquí o allá, por un lado, luego por el otro. Las ciudades comerciantes han participado en ese estiaje, y con frecuencia innovado,

pero solo los Estados podían generalizarlo, elevarlo al nivel global de una ‘política de la ciencia’ (Deleuze y Guattari, 2002: 488).

En otras palabras, podríamos decir que la versión de Raimondi es la del mar estriado mientras que para Coccoaro se trata de un espacio liso en los términos en que lo definen Deleuze y Guattari. Si en Raimondi predomina la dirección vectorial que atraviesa el mar en cada una de sus instancias organizativas de producción, en Coccoaro encontramos un territorio de afectos, sintomático en el sentido de esos ‘parecidos’ que el poema enlaza en un espacio intensivo, háptico y rítmico antes que óptico y estático.

El espacio liso, háptico y de visión próxima tiene una primera característica: la variación continua de sus orientaciones, de sus referencias y de sus conexiones; actúa de vecino a vecino; por ejemplo, el desierto, la estepa, el hielo o el mar, espacio local de pura conexión. Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se lo ve de lejos, nunca se está ‘de frente’, ni tampoco se está ‘dentro’, se está ‘en’ (Deleuze y Guattari, 2002: 500).

Esa condición de proximidad se percibe en el libro de Coccoaro, puesto que, de entrada, el mar, la lectura y la escritura confluyen en movimientos y ritmos semejantes. Por eso, decía que no se trata tanto de un poema ‘sobre’ sino más bien ‘en’ el mar, ya que su función de objeto parece ser fusionar internamente el escribir con un pulso fluvial. Si en Raimondi predomina una mirada analítica donde la imagen del mar desaparece casi por completo o queda diluida en la enumeración proliferante de prácticas económicas, en la composición de Coccoaro no hay, tampoco, imagen —en un sentido, si se quiere, descriptivo, ya sea asociado a la idea del poema fotográfico⁶ o como

6 Afirma Santiago Perednik: “La mirada es uno de los trípodes en que se asienta la construcción de estos poemas. Su característica principal es lo que procura una visión instan-

producto de una posición del observador frente al objeto—, por el contrario se apela a desplazarla de su lugar estático para restituir su potencia: “el nombre es una posibilidad / y una forma de interpretar / la forma en que esa imagen / vuelve a la vida”. En el libro de Coccoaro, en definitiva, nombrar implica un grado de fusión afectiva con el objeto, la incorporación de su motricidad y materialidad como parte de la escritura poética.

UN CUARTO EN CUATRO CUARTOS

En 1996, y como resultado de un concurso latinoamericano organizado por Diario de poesía, la editorial Tierra Firme, dirigida por José Luis Mangieri, publica *Punctum*, de Martín Gambarotta, rápidamente asociado a la estética objetivista —aunque, en este caso, los nombres de referencia fueron otros: Louis Zukofsky, Carl Rakosi, Charles Reznikoff y George Oppen, principalmente—. El libro comienza así:

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,

tánea, el testimonio de la captación de un instante, como la fotografía. Sea que el poema equivalga a una fotografía, sea que el poema dé cuenta de una fotografía, surge un problema de diferencia de lenguajes, de presunta incompatibilidad. La fotografía, en tanto percepción de un instante, anula el tiempo. El poema, por el contrario, es un desarrollo en el tiempo, una sucesión de palabras. La cuestión para el poema fotográfico, entonces, es cómo dar cuenta de lo instantáneo mediante la duración” (1988: 3).

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
(Gambarotta, 1996: 7)

Diecisiete años después de la aparición de esta
obra, en 2013, la editorial Bajo la luna publica
La voluntad, de Miguel Ángel Petrecca, libro que
incluye una serie de cuatro sonetos sin rima ni
métrica regulares que reescriben el comienzo de
Punctum:

CUATRO CUARTOS

1

El espacio del techo de una pieza
que al espacio del piso es idéntico
idéntico a su vez al de los muros
señalando un lugar sobre la calle.

La bruma se desplaza por su mente,
vacía todavía hasta que surge
un primer pensamiento de esa bruma:
no es un perro quien sabe que es un perro.

La idea, como vino, se las toma

y él regresa a la bruma de su sueño.
En la pava abollada plantas mustias,

sobre dos caballetes una tabla.
Despierto una vez más, una vez más
se duerme, se despierta, se despierta.

2

El cuadrado del techo de este cuarto
que al cuadrado del piso se asemeja
idéntico a su vez al de esta mesa,
el centro de un feliz concubinato.

La bruma se desplaza por su mente,
la mente se desplaza por el cuarto,
girando como gira antes de un parto
en un pasillo de hospital el impaciente.

La bruma pasa de la mente al cuarto,
la mente pasa de brumosa a clara,
el cuarto en cambio ahora está brumoso.

Una idea se desplaza por el cuarto,
por el cuarto brumoso va sin rumbo
y la mente vacía la presente.

3

El cuadrado del techo de este cuarto
y el cuadrado del piso de este cuarto,
más los otros cuadrados que los unen
forman un cubo, sí, forman un cubo.

El cubo perfecto de este cuarto
con el cubo aproximado de aquel otro
y el rectángulo perfecto del pasillo
se suman y hacen un departamento.

El cuadro del techo de la mente,
y el cuadrado del piso de la mente
más las cuatro paredes que los unen

forman un cubo también, pero vacío:
poco a poco lo llena a la mañana
la bruma, y poco a poco lo vacía.

El cuadrado del techo de una casa
es el cuadrado del techo de una casa
es el cuadrado del piso de otra cosa
de otro cubo idéntico al de abajo.

La mente, acá vacía, allá rebalsa;
el cubo, acá y allá, está brumoso;
y el perro, que arriba es solamente perro,
abajo es perro con conciencia de perro:

Una mente que cree que es un perro
es igual a un perro sin conciencia de perro,
igual a un cubo con o sin conciencia de cubo.

Un perro con conciencia de perro
es un perro que se muerde la mente
es una mente con conciencia de cubo
(2013: 39-42).

La propuesta de Petrecca llama la atención por varias razones. En principio, la proximidad histórica del texto original —*Punctum* puede considerarse un libro todavía actual; de hecho, fue reeditado en 2017 por Mansalva y Vox—. Quiero decir: hay una intención de no reescribir lo ya cristalizado sino lo que sigue vigente, un poeta vivo y no uno muerto, de la tradición. En este sentido, resuena algo de lo que Santiago Llach declara en la antología *Monstruos*, de Arturo Carrera: “leo, amo y copio a los clásicos: mis contemporáneos” (Santiago Llach, en Carrera, 2001: 80). El gesto es legitimador: reescribir a Gambarotta, tempranamente, es otorgarle el estatuto de clásico contemporáneo. A su vez, la composición se hace en clave de soneto, lo cual refuerza esta idea al tiempo que interroga sobre su lugar en el presente: dicho así, *Punctum* ya empezaría a sonar viejo. En la medida en que Petrecca enfatiza el carácter tradicional de la obra de Gambarotta también la desplaza, mínimamente, de lo moderno por medio de su reinterpretación en clave métrica. “*Cuatro cuartos*” pone a resonar, por

otro lado, los *Cuatro cuartetos*, de T. S. Eliot, y en tanto estamos ante una reescritura, resulta difícil no pensar en su ensayo “La tradición y el talento individual”, donde el escritor esboza la idea de que el pasado puede ser alterado por el presente, sobre todo porque esa es precisamente la operatoria del argentino.

Los sonetos de Petrecca repiten algunas palabras del texto de Gambarotta: ‘pieza’, ‘espacio’, ‘techo’, ‘calle’, ‘mente’, ‘bruma’, ‘perro’, ‘pava abollada’; digamos, reaparecen los objetos del primer poema, casi intactos. También encontramos vocablos que se derivan del original pero que no están de forma literal: ‘cuadrado’, ‘cubo’, ‘idea’, y también codificaciones de ese espacio, como ‘departamento’ o ‘casa’. Lo cierto es que estos sonetos constituyen, en sí mismos, una escena de escritura o más bien de bloqueo escritural, divagación alrededor de una idea que no termina de formarse.

A la vez, ya no hay una única pieza sino cuatro, pero también el mismo número de habitaciones y de cuartos, literalmente, en alusión al compás característico del punk: 4/4. Y en este punto, la variación visual surge como efecto de la variación musical: se trata de componer cuatro canciones distintas utilizando los mismos cuatro acordes —algunos versos simulan la letra de un tema: “forman un cubo, sí, forman un cubo”—.

En otras palabras, Petrecca le da vueltas al comienzo de *Punctum* casi como una manera de desmontar esa apertura desde un sonido afianzado en la música del soneto, aunque con una palabra nueva: lo idéntico vuelve una y otra vez en la serie bajo la idea de repetición, como si los cubos fueran agrupándose uno arriba del otro, en forma de edificio, duplicados del poema de Gambarotta.

Y en esto se reactiva también el problema del ensayo de Eliot: la pregunta de cómo escribir después de esta época, sobre todo si tenemos en cuenta la declaración que Mirta Rosenberg realizó el mismo año de la publicación del libro de

Petrecca, con motivo de una breve reseña de la antología *30.30*: “en la poesía argentina, nunca una década demoró tanto en terminar como la de los noventa” (2013).

Pienso en ese ‘cuelgue’ o ‘tilde’ de Petrecca en el cubo: casi un metaobjeto, un objeto de objetos o el más simple de ver, como diría Didi-Huberman.⁷ Todo sucede como si la serie de poemas escenificara un darle vueltas al cubo del objetivismo para sacarle la ficha, una línea de fuga que permita escribir más allá de esas cuatro paredes que recortan un territorio estético.

Creo que hay una pregunta en estos textos cuya respuesta provisoria está dada en la idea de que, incluso bajo las restricciones de la métrica, encerrado en un cubo, el objetivismo puede sonar distinto.

REMIX DEL OBJETIVISMO

En el libro *iKowabungu!*, de Santiago Pontoni, leemos:

El viento cálido casca las peras
inyectadas de jugo sobre el mantel.
Tanto puterío de lombrices culonas
amplexadas en un tetrabrick serruchado al
[medio.

Los cogoyitos apiñados
dentro del manubrio de la balón,

7 En *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997), Didi-Huberman parte de las obras producidas por el minimalismo estadounidense en la década de los años sesenta para centrarse fundamentalmente en el famoso cubo negro de Tony Smith, *Die*. El ensayista observa, en este contexto, que los manifestos minimalistas pretenden crear cierta ilusión de objetividad atravesada por una tautología rectora: lo que ves es lo que ves. Estaríamos ante objetos transparentes, sin juego de significaciones, que no ocultan nada, estables, sustraídos de cualquier ambigüedad, connotación e incluso emoción, instalados en un presente irrefutable, los más simples de ver. Lo que esta lectura explora es, precisamente, esa idea de simplicidad, de cualquier garantía de objetividad de la mirada.

la suela desmorrugándose
de tanto frenar con la gamba.

Las crenchas de musgo balanceándose
[polirítmicas
como si les hubiesen rallado un remanso encima,
engominadas por el continuum semiótico del
[meo.

Restos de lanzada
entre las falanges nudosas de un árbol
que cada tanto rezonga
y descarta piñas por el camino.
Algunos se quedan holgazaneando
sobre un soufflé de yuyos
bajo el cumshot chuceante del sol.

Los que están a taba suben el terraplén
pivoteando la bosta
que hace tartamudear el trayecto.

Hay dos que se vuelven en una Fiorenza
devenida en bicimotor
con la etiqueta de Schneider roleada en el caño:

«¡Suerte
con los cospeles, giles!»

La luna se va envergando por el noroeste,
varios comenzamos a experimentar la fisura.

La camioneta arranca
casi raspando, por el peso,
sus ubres metálicas.

Somos nueve monos sudoríparos
dentro de una atmósfera
de terror físico y telepático.

El peso de la vuelta
es un carrusel fantasma
que gira en el plexo solar,
mientras a la derecha ya se ven las torres

de barrio El Pozo pasadas de rosca
y, pese a todo esto, no tuvimos mejor idea
que amansar el garrón remixando un poema:

“Me manduqué
los hongos
que había
en la conservadora
y que probablemente
los muchachos
reservaban para merendar
Perdónenme,
estaban deliciosos
tan rubios y tan frescos”
(2011: 14-16).

El gesto de reescritura es completamente distinto al de Petrecca. En este caso, Pontoni apela a la lógica musical de manera más explícita y contemporánea: el *remix* del poema “Solo para decirte que”, de William Carlos Williams (1985). Pienso en la actividad del *DJ*, que describe Nicolas Bourriaud:

Durante su set, un DJ toca discos, es decir, productos. Su trabajo consiste a la vez en proponer un recorrido personal por el universo musical (su *playlist*) y enlaza dichos elementos en un determinado orden, cuidando sus enlaces al igual que la construcción de un ambiente (actúa en caliente sobre la multitud de bailarines y puede reaccionar ante sus movimientos). Además, puede intervenir físicamente el objeto que utiliza, practicando *scratching* o por medio de toda una serie de acciones (filtros, regulación de los parámetros de la consola de mezcla, ajustes sonoros, etc.) (...) Así se percibiría el estilo de un DJ por su capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido) (2009: 43).

Precisamente, se trata de una intervención física del objeto en varios sentidos: porque para terminar de comprender el sentido de esa reescritura

hay que *escuchar* a Pontoni leer el poema en voz alta. Sin esa escucha, apenas podríamos decir, en relación a la dimensión textual del poema, que Pontoni procede por elecciones léxicas informales o contrastantes —“manducar” en lugar de “comer”, “hongos” en lugar de “ciruelas”— y aun así conserva las comillas, como si estuviera ejecutando sus arreglos con la versión original de fondo, todavía audible. A la vez, mientras que el poema de Williams es una nota personal dirigida a una segunda persona del singular —perdóname—, en el poema de Pontoni aparece una segunda persona del plural —perdónenme— que parece abarcar simultáneamente a “los muchachos” y a los lectores.

Pero es en la puesta en voz del texto de Pontoni que aparece otra cosa: su flexión vocal es casi declamatoria, solemne, paródicamente entonada, busca el efecto de lo clásico a partir de materiales degradados: “Las crenchas de musgo balanceándose polirítmicas / como si les hubiesen rallado un remanso encima, / engominadas por el continuum semiótico del meo”. El léxico exógeno —‘polirítmicas’, ‘continuum semiótico’— opera como referencia tónica de contraste con la escena que describe: se produce, de este modo, una fricción entre tono y sentido, entre lo que el poeta vuelve audible y lo que dice.

Es el oído el sensorio que termina de definir la clave fundamental de la parodia: no se trata, en este sentido, de una intertextualidad, lo que presenciamos es una intervocalidad. Pontoni no reescribe a Williams sino que retoma la poética monocorde del objetivismo estadounidense para *remixar* su ecualización clásica, para buscar, ya no otro poema ni otra versión, sino una forma nueva de hacer escuchar ese texto. Esto equivaldría a leer “La carretilla roja”, de Williams, como se haría, imaginariamente, con un poema de Rubén Darío, o incluso —por poner un ejemplo radicalmente opuesto— con un texto neobarroco, como “Cadáveres”, de Néstor Perlongher (Desperdigar La Idea, 2011). En otras palabras, el procedimiento consiste en hacer escuchar un poema

objetivista en otra escala, decididamente afectada por la declamación, estilizada y hasta exagerada. La escucha funciona, entonces, como un elemento que no puede suprimirse a la hora de pensar la operatoria de reescritura.

Por supuesto, no es lo mismo *leer* el poema de Pontoni que *oírlo*. La escucha viene a acoplarse al poema ya no como una exterioridad o un suplemento sino como un elemento que define la direccionalidad fundamental de su sentido, una clave sin la cual sería insuficiente leerlo. Dicho de otra manera: la lectura textualista nos dicta que Pontoni reescribe a Williams pero no nos deja oír en qué escala se encuentra afinada dicha operación. Distinto sería, por ejemplo, si Pontoni reescribiera y leyera en vivo la composición de un modo monocrorde, imitando el estilo de Williams.⁸

En la versión que analizamos acá, por el contrario, la reescritura convoca, necesariamente, una revocalización, como si no existiera la posibilidad de una intertextualidad sin su correlato vocal. Por otro lado, Pontoni, en efecto, no lee sus poemas sino que los recita⁹ en el sentido clásico, incluso en los movimientos de la mano. De este modo, podemos ver el gesto de independizarse de la preponderancia de la letra impresa. La atención es puramente teatral: la escenificación misma pone el acento en la escucha y no en la reposición imaginaria de un texto que está siendo leído. Algo en la irrupción excéntrica del viejo recitado genera el efecto de la improvisación: la idea de que el poema no existe como elemento determinante de lo que oímos o bien lo hace de un modo flexible, franqueable.

8 Algunas de las lecturas en vivo de William Carlos Williams se pueden consultar en el sitio web: <http://www.ubu.com/sound/wcw.html>

9 Es importante señalar que el recitado de memoria es muy frecuente en las lecturas de poesía en vivo en Argentina: Daiana Henderson, Mariano Blatt, Milton López, Tálata Rodríguez, Alejandra Saguí, Bernardo Orge, entre muchos otros escritores jóvenes, suelen llevar a cabo esta práctica.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Devenir *oído* del odio es estar a la escucha de cómo, en los textos analizados, el objetivismo se expande, se remezcla, o bien, es discutido para pensar otras organizaciones posibles de lo poético y sus materiales.

En Bernardo Orge, vemos cómo el poema parece debatirse entre la afección y la desafección, la retención de la emoción en los términos de un correlato objetivo y el desborde, el contrapunto y el contraste, lo afectivo y el interdicto del duelo. Ahí hay un trabajo de concesión: cierto tono objetivista sigue operando como forma de abordar el afecto sin necesidad de borrarlo por completo.

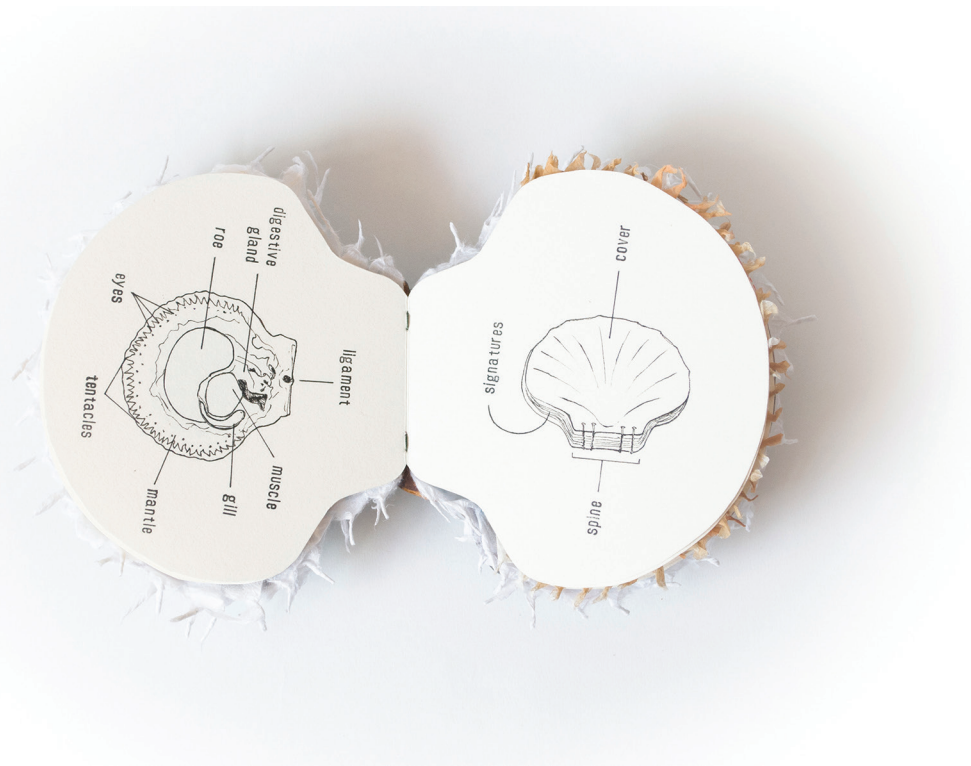
Por su parte, *El mar y otros poemas*, de Victoria Cóccharo, aborda explícitamente la escritura y la lectura de la imagen —y en ese gesto podríamos pensar en un diálogo con el objetivismo—, pero descartando cualquier posición frontal: ni escena ni focos posibles, sino disolución e incorporación de cierta motricidad del objeto, ritmos, movimientos, vaivenes, dilataciones y contracciones que el texto parece adoptar de manera camaleónica.

En cambio, Petrecca propone darle vueltas al asunto del cubo: ese acotado espacio estético donde, sin embargo, todavía es posible encontrar un sonido distinto para ventilar la pieza del objetivismo. Por último, Pontoni directamente introduce la voz y la escucha como parte esencial de las operatorias de reescritura, anexa líneas sensibles que antes ni siquiera entraban en consideración para pensar el andamiaje estético del poema.

Todos los casos analizados tienen en común el asentamiento, me parece, en algún tipo de materialidad asociada a lo sonoro: a la escucha, a las voces de los otros y a la propia entonación, al sonido del texto o del verso como plataformas compositivas que reorganizan la configuración de un territorio sensible para el hacer poético.

REFERENCIAS

- Auden, Wystan Hugh (1967), *The Enchafed Flood, Or, the Romantic Iconography of the Sea*, Nueva York, Vintage Books.
- Bourriaud, Nicolas (2009), *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Brinkema, Eugenie (2014), *The Forms of the Affects*, Durham, Duke University Press.
- Carrera, Arturo (2001), *Monstruos*, Buenos Aires, FCE.
- Casas, Fabián (1990), *Tuca*, Buenos Aires, Tierra Firme.
- Casas, Fabián (1996), *El salmón*, Buenos Aires, Tierra Firme.
- Casas, Fabián (2003), *El spleen de Boedo*, Bahía Blanca, Vox.
- Casas, Fabián (16 de enero de 2011), “Fabián Casas y las maneras de mirar un cuervo” [Mensaje en un blog], Poesía y política, disponible en: <http://poesiaypolitica.blogspot.com/2011/01/fabian-casas-y-las-maneras-de-mirar-un.html>
- Cóccaro, Victoria (2018), *El mar y otros poemas*, Buenos Aires, Lomo.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Desperdigar La Idea (29 de abril de 2011), *Néstor Perlongher-Cadáveres (Lado A)* [video], YouTube, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=di_IbckdtHw
- Didi-Huberman, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014), *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial.
- Eliot, T. S. (2004), *El bosque sagrado*, Madrid, Cuadernos de Langre.
- Fernández Moreno, César (1982), *Argentino hasta la muerte*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Festín Mutante (10 de octubre de 2016), *Santiago Pontoni* [video], YouTube, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xsIGdTqHiUO>
- Gambarotta, Martín (1996), *Punctum*, Buenos Aires, Tierra Firme.
- Garamona, Francisco (2016), *Odio la poesía objetivista*, Rosario, Iván Rosado.
- García Helder, Daniel (1990), *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Tierra Firme.
- García Helder, Daniel (1994), *El guadal*, Buenos Aires, Tierra Firme.
- Garramuño, Florencia (2015), *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, FCE.
- Giorgi, Gabriel y Ana Kiffer (2020), *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Laxagueborde, Juan (2016), “Odio la poesía objetivista. Francisco Garamona”, en *Otra Parte*, 3 de noviembre de 2016, Buenos Aires.
- Massumi, Brian (2015), *Politics of Affect*, Hoboken, Nueva Jersey, Wiley.
- Molina, Cristian J. (2016), “Odiar la poesía objetivista”, *Bazar Americano*, noviembre-diciembre, disponible en: <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=660&pdf=si>
- Moscardi, Matías (2020), *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, Córdoba, Argentina, Editorial Universitaria de Villa María.
- Nancy, Jean-Luc (2007), *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Orge, Bernardo (2014), *Folk*, Rosario, EMR.
- Perednik, Santiago (ed.) (1988), *William Carlos Williams. La música del desierto y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Pettreca, Miguel Ángel (2013), *La voluntad*, Buenos Aires, Bajo la luna.
- Pontoni, Santiago (2011), *iKowabunga!*, Santa Fe, Diatriba.
- Porrúa, Ana (2011), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.
- Pound, Ezra (1971), *Personae. Collected Shorter Poems*, Nueva York, New Directions.
- Pound, Ezra (2016), “Epílogo”, trad. y notas de Juan Arabia, en *Buenos Aires Poetry*, 8 de marzo de 2016, Buenos Aires.
- Prieto, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Prieto, Martín (2014), *Natural*, Bahía Blanca, Vox.
- Raimondi, Sergio (2001), *Poesía civil*, Bahía Blanca, Vox.
- Rosenberg, Mirta (2013), “30.30. Varios autores”, en *Otra Parte*, núm. 29, disponible en: <http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-argentina/30-30/>
- Williams, William Carlos (1985), “Solo para decirte que”, en *Selected Poems*, Nueva York, New Directions.
- Yuste, Gustavo (2015), “Fabián Casas. ¿Qué es la poesía?” en *La Primera Piedra*, 27 de mayo de 2015, Buenos Aires, disponible en: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2015/05/que-es-la-poesia-1-fabian-casas-la-mejor-poesia-esta-siempre-en-estado-de-incertidumbre/>



Detalle del libro de artista, *The Scallop's Spine, a Book With Eyes* (2022). Cerámica, acuarela, collage, pop-up, sellos: Kena Kitchengs. Prohibida su reproducción en obras derivadas.

MATÍAS MOSCARDI. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), Argentina, donde trabaja como docente de la cátedra Taller de oralidad y escritura. Su tesis *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, fue premiada en 2015 por el Fondo Nacional de las Artes. Publicó los libros de poesía *Los círculos del agua* (2006), *Pluvia* (2007), *Una, dos comadreja* (2010), *Los sapos* (2011), *El ansia* (2012), *Bruma* (2012), *Los misterios del punk rock* (2015) y *Strobel Street* (2016). Participó en la antología *30.30. Poesía argentina del siglo XXI* (2013). Compiló y prologó el volumen *Las olas y el viento. Antología de poesía argentina contemporánea en Mar del Plata* (2015). En narrativa, publicó las novelas *Mediopelo* (2013), *Las Cosas* (2014) y *Las palabras* (2016). Coescribió, junto a Andrés Gallina, el *Diccionario de separación. De Amor a Zombie* (2016). Tradujo los libros *Kora en el infierno*, de William Carlos Williams (2014) y *El libro de las pesadillas*, de Galway Kinnell (2016). Es uno de los organizadores del Festival Independiente de Poesía, de Acá, que se lleva a cabo todos los años en la ciudad de Mar del Plata.