

**De los noventa a la actualidad: nuevas apuestas entre la poesía y la prosa.**

**From nineties to the present: new stakes between verse and prose.**

Martín Baigorria  
Investigador del CONICET-UNSAM  
Universidad Nacional Pedagógica (UNIPE), Argentina  
martin.rodriguez@unipe.edu.ar

**Resumen**

Sabemos que la poesía argentina de los noventa puede ser vista como un giro abrupto frente a las concepciones dominantes dentro del género, una serie de gestos dirigidos a poner en cuestión la “idealización del oficio” (García Helder, Prieto [1998], Aguirre 2020). Este es el balance que podemos hacer sobre un conjunto de obras cuyos autores rondan los cincuenta años (Casas, Gambarotta, Wittner, Laguna, Rubio, Durand, etc.). Faltaría echar una mirada a las generaciones posteriores, particularmente los poetas jóvenes de 30 que ya llevan más de un libro publicado. Si bien ese rompecabezas puede armarse de varias maneras, por lo pronto es posible hacer un recorrido por un conjunto de obras que permiten entrever algunas líneas de la literatura argentina más reciente. Escrituras situadas muchas veces entre el verso y la prosa, en esos autores habría varios puntos de contacto que vale la pena señalar, tanto entre sí como en relación con la poesía de los noventa y otros escritores como Leónidas Lamborghini.

**Palabras clave: poesía argentina de los noventa – literatura actual – contactos entre poesía y prosa**

**Abstract:**

We know that nineties argentine poetry could be seen as a radical twist that goes beyond the ruling conceptions among the genre, a number of literary gestures aimed against their most ethereal expressions (García Helder, Prieto 1997, Aguirre 2020). This is the outcome concerning the literary works of a generation with more or less 50 years of age (Casas, Gambarotta, Wittner, Laguna, Rubio, Villa, etc.). It is necessary then to take a look around the new generations, particularly the young authors with 30 years or so with more than one book published. We propose a critical itinerary that may be useful in order to apprehend some of the main tendencies in the most recent argentine literature: Mariano Blatt, Jimena Schere, Gabriel Cortiñas, Violeta Kesselman, etc. More than once located in the mixed realm of prose and verse, within these authors there could be found some interesting contacts, not only between them but also regarding nineties argentine poetry or other writers as Leónidas Lamborghini.

**Keywords:** nineties argentine poetry – contemporary literature – contacts between prose and verse.

## **Después de los noventa**

Sabemos que la poesía argentina de los noventa puede ser vista como un giro abrupto frente a las concepciones dominantes dentro del género, una serie de gestos dirigidos a poner en cuestión la “idealización del oficio” (Aguirre 2020): recuperación del habla y de la perspectiva contemporánea, des-jerarquización de los materiales culturales, indiferencia frente al predominio del discurso lírico, ruptura con la idea de poesía como experiencia visionaria, desnaturalización del verso (García Helder, Prieto 1997). Este es el balance que podemos hacer sobre un conjunto de obras cuyos autores rondan los cincuenta años (García Helder, Casas, Gambarotta, Wittner, Rubio, Laguna, Durand, etc.)<sup>1</sup>. Tal vez el año 2010, con la publicación de *El libro de las formas que se hundan* de Mario Ortiz, haya sido el último momento de los noventa como experiencia estético-generacional; a partir de esa fecha ya no se da tanto la irrupción de nuevos proyectos literarios, sino más bien la continuidad de obras iniciadas diez, quince o veinte años atrás. Faltaría entonces echar una mirada a las generaciones posteriores, particularmente los poetas jóvenes de 30 que ya llevan varios libros publicados. Escrituras situadas muchas veces entre el verso y la prosa, en ese grupo de autores hay ciertos puntos de contacto que vale la pena señalar, tanto entre sí como en relación a la poesía de los noventa y otros escritores como Leónidas Lamborghini.

## **La coyuntura o sus invariantes**

Podría decirse que, después de los noventa, lo performático y la primera persona buscan recuperar un lugar dentro de la escena, invocando una perspectiva diferenciada respecto de la generación precedente que incluya el intimismo o subraye la inquietud frente a la actualidad tecnológica (internet, redes sociales, etc.). La poesía de Mariano Blatt es leída muchas veces desde esta perspectiva; su obra reunida impresa en 2015 ya va por una segunda edición y ha logrado un consenso amplio. Se valora el ritmo de sus versos y su captación del habla juvenil, junto a su capacidad para retratar a un sujeto social –“los pibes” – con una idiosincrasia característica: las drogas recreativas, la música

electrónica y una homosexualidad hecha de reflejos cotidianos, entre el fútbol y los viajes en tren por el conurbano. *El pibe de oro* (2006-2007) es una interesante prosa poética donde aparecen muchos de estos elementos. El problema es que los otros textos incluidos en *Mi juventud unida* (2015, 2020) no tardan en convertir esos gestos en lugares comunes; se impone más bien la nota costumbrista y el coloquialismo: “Le digo eh muerti / me dice eh marian / le digo eh capucha todo bien / me dice eh feo qué contás / le digo eh buzito hay faso acá” (Blatt 136)<sup>ii</sup>. La ansiedad juvenil del encuentro, la amistad, el sexo o temas similares, reciben siempre el mismo tratamiento sentimental: “(...) yo escucho la / canción que hizo Nicolás. / se llama Time is over el tiempo se acabó / la letra dice / time is over / time is over / Mar del Plata / Mar del Plata / qué buena onda. / Después tomo mate, llueve y soy feliz” (Blatt 144). Son versos agrupados en unidades sintácticas previsibles, sostenidos en la redundancia rítmica o en guiños fáciles para la tribuna: “(...) trae churros que fuego sobra / (el fuego era él)” (Blatt 127). Ese clima de buena onda que Blatt entrevistó en los jóvenes del conurbano bonaerense también es cansador, por lo repetitivo y por su falta de interés para captar motivos que vayan más allá de la identificación o la calentura resignada.

El caso de *Mi juventud unida* no deja de ser representativo; es un conservadurismo literario que puede encontrarse en otros autores con cierta repercusión en la escena porteña (Marie Gouric, Silvina Giaganti): la crónica urbana, sentimental, la rima con golpe de efecto, la versificación chata son los vehículos de la denuncia y la confesión, eufórica o depresiva según la circunstancia. No puede dejar de reconocerse que, gracias a Perlongher, Fernanda Laguna o Verónica Viola Fisher, la política de género ha pasado a ocupar un lugar cada vez más central en la poesía argentina. Pero en el caso de los autores más recientes aún está por verse qué tipo de innovación estética terminará dinamizando. Ese sería uno de los dilemas dejados por la ruptura noventista: se puede imitar mal la escritura de Casas, Laguna, Durand, etc. o tal vez sea necesario explorar otras posibilidades dentro de esas mismas obras; sea como fuere, hay una lectura muy corta si en esos poetas sólo se distingue costumbrismo o retorno del yo en su variante más autocompasiva y catártica.

## La coyuntura y sus alternativas

¿Hay otras posibilidades? Veamos por ejemplo estos versos de Carolina Rack:

“Carnaval en la calle ancha, no me gustan los pomos,  
la espuma, o si: estar mojada en febrero está bueno  
pero ahí vienen esos rusos que son brutos,  
antes nos gustaban, eran lindos,  
después: el ataque, te agarro la cara, de los pelos  
el pomo se gasta rápido, nunca a los ojos,  
rompemos el aerosol, lo llenamos con agua  
ya van a ver (...)” (Rack 14)

*Rubios naturales* (2012), el libro de Rack, gira en torno a la vida en la localidad bonaerense de Suarez. Sus protagonistas son las comunidades migrantes instaladas desde el siglo pasado; el tema: los restos de esa identidad en el paso de una generación a la otra, vistos desde una perspectiva joven. De esa experiencia surge un universo poblado de “rubios”, “rusos” y otras clases de sub-grupos amenazantes. La poesía de Rack se sostiene en las inflexiones del habla, una noción atractiva del ritmo<sup>iii</sup> y la interpolación ocasional de términos idiosincráticos. Aunque a veces ese impulso se dispersa, en los momentos más interesantes del libro sobrevuela la tensión sexual, la paranoia, el conflicto de género o de clase. Si en Blatt hay reafirmación machacona de la identidad (los pibes con gorrita, buzos con capucha, etc.)<sup>iv</sup>, *Rubios naturales* pareciera abrir una discusión sobre aquello que se hereda: la identidad de clase, familiar e incluso racial, con todas sus mitologías imbricadas; son versos que buscan transformar la “cultura típica” en un elemento extraño.

Pasemos ahora a un experimento como *Toma de corriente* de Triana Leborans. El libro parte de una excusa en apariencia simple: apuntes a modo de

diario íntimo que registran detalles mínimos de la duda cotidiana, el grado cero del pensamiento, ya sea en verso o prosa. El antecedente inevitable sería, por qué no, la poesía de Fernanda Laguna. Pero mientras sus coetáneos leen a esta última en términos de catarsis (o esa otra versión más apocada denominada “literatura del yo”), en este libro se recupera la tensión de la duda trivial con todo lo que ella desencadena a su paso. Más que una narración, estos textos deben leerse como una serie pensada en torno a un eje compositivo; a la manera de un diario que por momentos se convierte en verso, Leborans pone la oreja en esa extraña rumiación cotidiana que rompe la identidad entre el placer y el orden:

“interrumpo la película y comienzo la lectura de un libro  
interrumpo la lectura para ordenar unos papeles  
interrumpo el orden para cocinar  
interrumpo la cocina para barrer el piso  
interrumpo la barrida para bajar a comprar un agua”. (Leborans 17)

Lo interesante es la cualidad de objeto sugerida por la escritura de Leborans; un artefacto tan simple como un cuaderno de notas sirve para poner en cuestión el deseo, el deber social, la rutina o la propiedad de las palabras:

“Fin a los fines de años, ése es decididamente mi fin y además ellos persiguen un fin infinito: que finalmente todos nos concentremos en los fines de un año que si aún no tiene ni siquiera un principio menos todavía tiene un fin.

Sin un fin me acerco a uno: poner fin.

Con esto del fin temo morir en un rato y que al final alguien encuentre esto y crea que quise ponerme fin y por las dudas aclaro: no, hablo del fin sin fin”. (Leborans 8)

**Manos a la obra**

Otro tipo de tensión entre la poesía y la prosa puede hallarse en el libro de Jimena Schere, *Una antología de la literatura argentina*. Esta obra desmesurada nos presenta la historia de una muy conjetural literatura hispano-rioplatense que recorre en orden cronológico el verso español medieval, el siglo de oro, la gauchesca, el modernismo hasta llegar a una adaptación vernácula del *nouveau roman*. El tema de una conciencia sometida a distintas variantes del encierro –desde el feto en el útero hasta el individuo atrapado en una marcha de protesta pasando por el incesto o la celopatía– se asocia a la imposibilidad de convertirse en individuo autónomo (adulto, ciudadano, etc.). Los momentos más notables del libro surgen cuando los arquetipos lingüísticos de la tradición parecieran irrumpir todos al unísono, junto con distintos momentos de la historia local:

“La masa se abre de pronto y me abrazo fuerte al cadáver. Las olas nos sacuden, pero yo me aferro a mi fuente de alimento. Y luego tropiezo. Mis brazos, vencido, la sueltan y la multitud se la traga. ¡Tal para cual! ¡Ojos azules! ¡Pelo castaño! ¡Estatura mediana! ¡Convivencia! ¡Total! ¡Madam! ¡Ti! ¡Ajo! ¡a! *En la noche del 13 y 14 de julio una banda de entre 8 y 12 personas armadas, derribaron la puerta de mi departamento e irrumpieron* ¡Consenso! Sacados de la casa y se nos hizo entrar a la fuerza ¡Civil! ¡Adelante! ¡Cómo! ¡Shalom! ¡Demasiado tarde! ¡Aravi in mare! ¡Fatherland or people! ¡Bah! ¡Unido! ¡Vencido! ¡Nada! ¡Jamás! ¡Sabemos! ¡Cincuenta! ¡Dolce far niente! ¡With de sword! ¡Avec la parole! ¡Camino de hierro! ¡Calfucurá! ¡Nueva Troya! ¡Cielito, cielo que sí! ¡Fusilemos! ¡Ñandú! ¡Don't cry! ¡Nec victores! ¡Pueden sepultar a un buey! ¡Bravo! ¡YO! ¡Unos por sí! ¡Otros por no! ¡Bah! *y nos subieron a la fuerza* ¡De espaldas! ¡Los! ¡La torta entera! ¡Pica!” (Schere 123-124)<sup>v</sup>.

Esa enunciación dramática desestabilizando el espacio de la prosa, el uso de una unidad sintáctica mínima (la frase unimembre) convertida en un extraño eco de cámara, la mezcla resultante de lo individual y lo colectivo; todos estos son aspectos cercanos a la poética de Leónidas Lamborghini. Tanto para este último como para Schere, la tradición es una herencia deforme, representada en

esta obra por las desventuras de Claudio, futuro príncipe y feto irredento. O también por qué no: una manera de leer a contrapelo la identidad cultural argentina; esa que se imagina como “crisol de razas”, venturoso receptor de toda la cultura universal, no sería aún más que un proyecto no-nato, una lengua inarticulada o, como hubiera dicho Gombrowicz, condenada a la inmadurez<sup>vi</sup>.

¿Y no puede reconocerse algo de esta perspectiva en los libros de Gabriel Cortiñas? Tanto *Pujato* (2013) como *La recidiva* (2019) conforman una interesante apuesta centrada en el vínculo entre lengua y política<sup>vii</sup>. Esa preocupación se halla presente en otros autores que podrían ser vistos como influencias importantes en la poesía de Cortiñas: Martín Gambarotta, Alejandro Rubio y Martín Rodríguez, por mencionar algunos nombres representativos de la poesía de los noventa. *Pujato* se sitúa en la primera expedición a la Antártida hecha por un coronel con ese mismo nombre, olvidado por la historia (oficial o no); lengua y territorio, identidad y soberanía, constituyen las preocupaciones centrales del libro. *La recidiva* toma su nombre del vocabulario oncológico: se trata de una extensa variación en torno a la metáfora del cáncer, que posee una larga trayectoria en la historia política argentina. El primer libro asumía una tarea propia del revisionismo histórico: contar la historia no contada, *Pujato* como sinécdoque del peronismo y aquello que sería su proyecto histórico. Solo que en el caso de Cortiñas, la perspectiva documental es una excusa para jugar con un cronotopo –el espacio blanco de la Antártida– y sus posibles connotaciones a través de un discurso que combina la instrucción administrativa, el diario de expediciones, las alusiones históricas o las referencias locales, siempre movidas de lugar: “AL MEDIODÍA LLEGÓ LA COMANDA: “Traslado de operación. / Pintura casa de gobierno. Anilina / con sangre de foca” (Cortiñas 2013: 19). Los elementos del territorio son materias primas, insumos para la producción artesanal o para la infraestructura edilicia; preocupación también reconocible en su particular léxico: “(...) porque hubo / tres formas de soldar en la escuela / en la misma en la que nadie firma lo que hace / la autógena / por exudación o con fundantes” (Cortiñas 2013: 58). Este es el vocabulario de la escuela industrial<sup>viii</sup>: por medio de él asoman las esquirlas de los proyectos técnico-productivos



imaginados a mediados del siglo XX. Desarrollados e interrumpidos en varios momentos de la historia; se entiende entonces que ellos aparezcan a través de esa enunciación paratáctica llena de encabalgamientos abruptos, sobre los cuales se sostiene el ritmo entrecortado del verso.

Como puede verse, en todos estos niveles temáticos y formales la construcción se halla vinculada a la problemática de la lengua colectiva. Por eso el territorio virgen, la página en blanco, llevan a una reflexión muchas veces delirante sobre la elaboración material del símbolo o la propia institución de la lengua:

“quiero que talles el abecedario en el hielo de la plaza /  
es para saber  
si lo sabes escribir: ‘No voy a estar  
diez años encerrado en un monte de hielo  
para pensar lo que tengo que decir’ (único fragmento conservado de la  
Segunda Guayaquil)” (Cortiñas 2013: 33)

Suspendido entre el pasado y el futuro, la poesía de Cortiñas se propone recuperar ese “fragmento” de la “Segunda Guayaquil” tallando en el hielo de ese discurso paratáctico. En esa revisión del revisionismo, el habla es el terreno de la experimentación formal, una lengua a la vez histórica e irreal que permite escenificar ciertos aspectos de la organización colectiva con los gestos del juego vanguardista. Aunque no cualquier aspecto: la épica de este texto, cuando asoma, gira en torno a tentativas, momentos frustrados que no dejan de ser constantemente evocados como si fueran una escena olvidada, casi invisible para la épica del pensamiento nacional. Hay también ahí un debate estético con la corriente ideológica dentro de la cual esta poética se inscribe; un balance crítico que se convierte en un cambio de perspectiva.

Así podrían sintetizarse algunas obsesiones importantes de esta poética profundizadas en *La recidiva*. Como es sabido, ese término significa la reaparición del tumor maligno tras un periodo más o menos largo de ausencia de enfermedad; Cortiñas explota de todas las maneras posibles esa metáfora legada por la retórica anti-peronista. En principio, podría decirse que esta sería una forma de dar un paso más en el gesto contra-cultural que se apropia de un término peyorativo para convertirlo en parte de la propia identidad. Pero en este libro no se trataría tanto de darle dignidad a una palabra despectiva (“negro”, “las patas en las fuentes”, etc.); si el estigma es una marca de identidad, la poesía de Cortiñas indaga en el interior de ese concepto explorando sus connotaciones negativas: ¿qué significa para una identidad política estar atravesada por la exclusión?

El cáncer como síntoma de la identidad, el cuerpo como síntoma de la lengua: asociación metafórica permanente, esta poesía no es ajena a ese aspecto de la experiencia lingüística, pero antes de evocar un símbolo sublime se asiste a un diálogo oblicuo en torno a su elaboración, desplegado a través de hipálages, neologismos bizarros o juegos de palabras. La metáfora se presenta “estallada”, solo se ven sus connotaciones revolotear por el aire enganchando una serie de *leitmotifs* dispares: el cáncer, Chernobyl, los iraníes, nombres de la historia argentina, etc. El habla se convierte así en discurso asociativo con una tendencia marcadamente anti-referencial; eliminada la puntuación, la sintaxis queda librada a toda clase de torsiones, dictados por el juego permanente de la hilación visual, léxica, semántica o fonética:

“es que en esta familia sureña todos tenemos  
de colon de mama mediastino  
en forma de red la metástasis  
es una sed que crece en el cuerpo puerto  
pescamos con una red en sangre que bautizaron centellograma  
los focos de infección son chispazos diminutos  
adentro del organismo y por eso

para estarnos más seguros del fuego carbonatado de los huesos le sacamos una foto". (Cortiñas 2019: 6)

Hay una re-instrumentalización constante de las palabras frente a las cuales esa "familia sureña" se contempla como en un espejo: de la referencia clínica se pasa por contigüidad sonora y léxica a la imaginería de la pesca, donde asoma también la horda primigenia buscando su identidad en el "fuego carbonatado de los huesos". En algunos casos se juega también con el espacio visual de la página, en otros se pasa a la prosa poética un poco a la manera de Pablo de Rohka:

"Corren los días mientras cumplimos tres décadas en un gulag literal el valor es tensión aunque corran los días mientras cumplimos tres décadas poniendo sellos en una falsa silla industrial que se resuelve de forma momentánea no nos une el amor profe cuándo dejaron de existir los telegramas nos une el cobalto en la mente del receptor la primera impresión de la comarca es un fuerte olor a kerosén o combustible mal quemado será porque ponen sus fichas en el Bando de la Pasión sarmientina tenemos que sos tener una lucha o porque a veces las ponen en el Banco de la Inacción Menonita mientras siguen pegando nosotras las cirujanas y el hombre con veintidós ponemos todo en el Manto de la Nación Conflictiva aunque quieran o sigan pegando con una Espuela Mecánica Desarmada el valor es tensión que se resuelve en la mente del que recibe el siguiente mensaje (...)" (Cortiñas 2019: 27)

La asociación permanente, la capacidad de un discurso autogenerado sin otro eje más que si mismo, es una ambición de las vanguardias que se remonta al simbolismo e incluso al romanticismo; en la Argentina el último capítulo de esa utopía fue el neobarroco (Carrera, Perlongher). El libro de Cortiñas vendría a retomar ese desideratum dándole un giro particular. Así, el hecho de que la metáfora predilecta de esta utopía lingüística sea el cáncer no deja de ser pura ironía; la promesa de infinitud del lenguaje termina siendo condensada a través de la finitud más estricta, la enfermedad mortal. Esas insistentes asociaciones morbosas celebran más bien la negatividad inscripta en la lengua, entendida

como una premisa clave en la articulación de la propia identidad: “la mugre / flotante es nuestro plancton americano”, “con todos los hijos de Urquiza flotando en una ría de formol”, “el cauce de las cadenas cruzadas de Obligado / pegando la vuelta con una cadena orgánica / de nódulos podridos”. (Cortiñas 2019: 31, 46, 62). De ahí la necesidad de una lengua nueva que surja de la descomposición del organismo muerto, o como dicen unos versos de Alejandro Rubio: “La piel vieja tiene que / caer, caer, caer” (Rubio 2004: 18).

La versión positiva del pasado –la tradición– postula una continuidad de símbolos y figuras que pasan de una generación a la otra; eso es lo que hoy en día se denomina “archivo”, al cual siempre se puede volver para recuperar tal o cual versión de la historia. La literatura cumple un rol clave en la invención de esas imágenes que de una manera u otra terminan adheridas a la identidad social, a un punto tal que incluso hasta la propia literatura supone que debe rendirles un tributo, sometiéndose a ellas. Pero a *La recidiva* de Cortiñas no le interesa nada de esto: más cercana a Scalabrini Ortiz o, de nuevo, Leónidas Lamborghini, para esta poética la identidad y la memoria histórica son una acumulación de restos en estado de ebullición permanente; si hay una señal para transmitir a través de la poesía, ella debe surgir de un gesto extremo: la lengua común –sus metáforas históricas, sus posibles símbolos– pasada por el tamiz de una trituradora. Por eso los significantes prestigiosos aparecen deformados (“Victorria”, “Ulisas”, “Frrrancia”); lo cual no deja de ser paradójico: si bien esta es una poesía que apuesta fuerte a los símbolos, que reflexiona en torno a sus posibilidades de enunciación, ellos son concebidos contra toda connotación cultural respetada –“porque el crucificado nunca fue jefe de Estado / pero si su primo iraní” (Cortiñas 2019: 38)–.

Para terminar este provisorio repaso generacional volvamos al eje poesía-prosa. *Intercambio sobre una organización* (2013) y *Morris* (2019), los dos primeros libros de Violeta Kesselman exploran las posibilidades literarias que ofrecen los puntos de contacto entre esos dos géneros. *Intercambio...* podría ser leído como un libro de relatos donde se repasan distintas experiencias militantes:

“Con nada. Con tuco con orégano y cebolla. Con salsa blanca muy cada tanto. Con queso rallado la vez que apareció un queso no se sabía de dónde, de una donación, de un camión, de que había bajado mercadería y entre eso, queso. Con agua y hierven, y se hace una sopa en la que flotan. Con forma de buñuelos, si están viejos. Con una cuchara sacada de un mueble de madera que al abrirlo salen mosquitos de adentro. Con un tenedor hacen lanzamiento de una mesa a la otra y se comen varios gritos. Con lluvia o con truenos siempre estamos acá, ja ja, con esfuerzo todo se puede, con la ayuda de los demás se hace cualquier cosa, con buena voluntad no hay tormenta que tumbe, con la plata del ministerio se iba a cambiar la hornalla que perdía gas y hacía que todos se rieran de cualquier cosa, también a ponerle piso de cerámica al salón y plásticos a las ventanas. Con una carcaza de termotanque que el cuñado de una trajo de la obra en la que trabajaba iban a armar una salamandra, si no iba a terminar en medio del relleno sanitario, no, nunca iba a llegar porque antes de eso iba a ser reconvertida en algo vendible previo pesado en una balanza a tres cincuenta el kilo... Con eso, con un tubo blanco al que se le cala un cuadrado y se le saca un tubo retorcido y se le prende un fuego adentro. Eso llegó a pasar” (Kesselman 2013: 79).

Las posibles variaciones gramaticales ofrecidas por la preposición “con” – descripción de ingredientes, frase condicional, ráfagas de indirecto libre, etc.– sirven para recorrer una dispar serie de eventos imantados por la acción colectiva; de un menú raquítrico se pasa a los adultos que reniegan con los chicos, sin omitir la interacción con las resoluciones de un ministerio o el porvenir que aguarda al caparazón de un termotanque (salamandra, relleno sanitario o venta por kilo). No se trata entonces de conocer los “laberintos de la trama” ni tampoco de una preocupación por “la construcción de los personajes”, sino más bien de prestar atención a la frase, agudizando al máximo sus posibilidades estilísticas<sup>ix</sup>. Kesselman no se conforma con una serie de sintagmas lógicamente previsibles, más bien tiende a oponer estructuras gramaticales con el mismo énfasis que podrían hacerlo una sucesión elaborada de versos.

En *Morris* el tema vuelve a ser la organización política; la peripecia se resume casi completamente en las meditaciones y sensaciones físicas que atraviesan a un militante mientras recorre en auto la provincia de Buenos Aires. Más que una reflexión teórica, hay una serie de pensamientos mascullados que remiten implícitamente al fin de los gobiernos kirchneristas y la situación de su militancia. En términos estéticos vale un paralelo con los libros de Cortiñas: en ambos autores el discurso asociativo gana considerable terreno como eje de exploración formal y eso tal vez no sea mera casualidad.

A la manera de cierta literatura política, *Morris* puede ser leído como una intervención dentro de esa coyuntura. Quedan sin embargo completamente a un lado las convenciones usuales en dicho género: como ya se insinuaba en *Intercambio...* no hay protagonistas ni tampoco escenas típicas (actos, discursos, marchas, asambleas, etc.), así como tampoco denuncias, ni crónica social a la usanza del periodismo. Menos que menos hay referencias, símbolos o nombres inmediatamente reconocibles (salvo el título del libro que puede asociarse a un episodio de la lucha política de los años setenta). Ese planteo realista que esquiva la tipificación y el lugar común surge de la lectura que Kesselman hace del objetivismo y la “poesía de los noventa” (García Helder, Gambarotta, Rubio, Raimondi) como puede verse en la arriesgada combinación de narración, ensayo e imágenes que ofrece el libro. La reflexión en torno a la militancia es un “objeto” presentado a partir de impresiones puntuales y fragmentarias, con un léxico que no le teme a los tecnicismos, la oralidad o los adjetivos de la discusión ideológica; la puntuación saereana puede ser así utilizada para describir la guerra de posiciones del lenguaje político sin recurrir a la melancolía o el misticismo, basta más bien con el registro de sus vaivenes, tan sutil como el cambio de luz a un costado de la ruta:

“Se escuchaba una jerga política discontinua, hablada por otros miles, que se interfería con todas las otras jergas, a las que por momentos aquella contrarrestaba hasta anular, para luego, en un oleaje retrógrado, volver a ser disminuida, casi verse anulada ella misma, infinitésima, discontinuada ahora sí en apariencia definitivamente, para luego, en el oleaje retrógrado, comenzar a

revitalizarse, interfiriendo de manera necesaria con las jergas ajenas; y así como el sol sale o cae a una velocidad imperceptibilísima para el ojo pero no para la mente, no se lo ve salir o caer pero efectivamente sale o cae y efectivamente finalmente es de día o de noche, había un repechaje, el zumbido crecía victorioso, martillando a todas la otras jergas, triunfalmente continuado, ensordeciente. Con la misma fe del Evangelio pero disputando con él la conducción de las almas” (Kesselman 2019: 14, 15).

Como en Cortiñas, vuelve a aparecer la cuestión de la lengua política. En particular, la situación del discurso perteneciente a esa “secta verticalista”, desde la perspectiva de un sujeto que pertenece a esa organización. La pregunta del libro sería: por qué el discurso militante debe ser una “jerga” semi-oculta, a priori des-autorizada, si a fin de cuentas se trata simplemente de otra variante del lenguaje político, una manera de referirse a los asuntos vinculados al “bien común”. ¿Por qué el debate social, su versión hegemónica, prefiere disfrazarse con la jerga de los expertos (jurídica, económica, religiosa, etc.)? Este es el problema de fondo planteado por el libro y eso explica en parte también los distintos tonos a los que recurre: rumiación, bronca intermitente, polémica, delirio visual surgido de objetos cotidianos. Esto último es otro punto de contacto con el objetivismo: como en *Intercambio...* también en *Morris* Kesselman se destaca por la descripción de las imágenes (écfrasis): ya sean los trazos de un dibujo infantil colgado en la pared, la foto de un empresario argentino en el desierto, o la historia de la Segunda Guerra Mundial en las líneas de una calza de lycra.

Y si bien el texto puede ser leído como en elogio de la percepción agudizada, de la de-subjetivación propia de los deberes diarios asociados a la organización política, ese registro perceptivo no sugiere una comprensión superior; por momentos pareciera mantenerse al nivel de las sensaciones corporales más inmediatas (somnolencia, hambre, digestión, etc.). Incluso ciertas redundancias muy buscadas parecieran sugerir ese estado mental: “una forma transformada de escuchar con el resto de atención restante”; también en esos sintagmas reside el riesgo de una escritura que puede elegir entre la

elaboración visual más sofisticada o el ripio chocante según sus necesidades expresivas.

No habría así saber al alcance de la praxis más allá de las limitaciones de toda conciencia; se trata más bien de incorporar la experiencia actual de la militancia al discurso literario sin apoyarse en una teoría dada de antemano. Pero si puede detectarse un diagnóstico histórico:

“Se ríen de que la jerga era ininteligible, más un resabio que una lengua. Después de 1930. Después de 1950. Después de 1967. Después de 1974. Después de 1995. Se había vuelto un código morse balbuceado en un sótano por quince refugiados que tenían cada quince años una derrota. Eso decía la tos liberal, ahora con gotas de flujo” (Kesselman 2019: 49).

Esta es la lengua estallada a la que se alude también en el libro de Cortiñas, la lengua de una “secta verticalista”, marginal en términos culturales aunque aún activa, no completamente derrotada<sup>x</sup>. La lengua de una experiencia histórica que se interrumpe y comienza de nuevo: como hemos visto, es algo que en distintos niveles temáticos y formales puede reconocerse en la escritura de Schere, Cortiñas y Kesselman. Esas preocupaciones ponen en diálogo a estos libros con varios textos de la poesía argentina de los noventa: *Punctum* de Gambarotta, *Rosario* de Rubio, *Lampiño* de Martín Rodríguez o *Poesía civil* de Sergio Raimondi, por nombrar algunos. Lo interesante además es que, más allá de los puntos en común, las obras acá comentadas ofrecen alternativas estéticas muy diferentes, lo cual evidencia las distintas posibilidades de la ruptura noventista, no reductibles a una concepción cerrada de la escritura.

## **Discusión y conclusiones**

Recapitemos esta conjetural situación del gusto en la Argentina del siglo XXI: ¿qué habría más allá del pelotón de novelistas que buscan el apoyo de las editoriales multinacionales con fórmulas olvidables, ajenas a cualquier riesgo literario?<sup>xi</sup> En el ámbito de la poesía puede notarse una nueva oleada de voces jóvenes, muchas veces identificadas con la política de género, cuyos textos aún



no llegan a ofrecer innovaciones más allá de la influencia de algunos poetas claves: pareciera que se lee a Fernanda Laguna con una linealidad algo cómoda, como una variante de la “literatura del yo”, asumiendo acríticamente los lastres de esa corriente (catarsis, confesionalismo, etc.). Por eso al nivel de la escritura podría retomarse la tesis de Habermas, aggiornada al contexto actual por Bruno Latour: la modernidad siempre es un proyecto inconcluso; las apuestas vanguardistas más arriesgadas, sea el caso de Leónidas Lamboghini o la “poesía de los noventa”, siempre tardan en ser comprendidas y puestas en práctica; como si las posibilidades abiertas por esas rupturas fueran una especie de amenaza o herencia demasiado pesada que de una manera u otra convendría dejar atrás. Pero, como hemos visto, frente a esa situación consuetudinaria los libros de Schere, Cortiñas y Kesselman ofrecen varias alternativas; la literatura –poesía, prosa o ambas cosas a la vez– podría consistir en ese tipo de rebeliones.

## Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo. "A los Millenials De Ayer." La Agenda – Ideas y Cultura En La Ciudad, 4 Feb. 2020, [laagenda.buenosaires.gob.ar/post/190624724905/a-los-millennials-de-ayer](http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/190624724905/a-los-millennials-de-ayer).
- Cortiñas, Gabriel. *Hospital de campaña*. Madrid: Fundación Centro de Poesía José Hierro, 2011. Impreso.
- Cortiñas, Gabriel. *Pujato*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2013. Impreso.
- Cortiñas, Gabriel. *La recidiva*. Segovia: Ediciones La uña RoTa, 2019. Impreso.
- Cortiñas, Gabriel. *Cuaderno del poema*. Buenos Aires: Palabras amarillas, 2017. Impreso.
- Kesselman, Violeta. *Intercambio sobre una organización*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2013. Impreso.
- Kesselman, Violeta. *Morris*. Buenos Aires: Palabras amarillas, 2019. Impreso.
- Leborans, Triana. *Toma de corriente*. Buenos Aires: Socios Fundadores, 2016.
- Prieto, Martín, G. Helder, Daniel. "Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual". *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006, 101-116 [1998].
- Rack, Carolina. *Rubios naturales*. Bahía Blanca: Ediciones Vox, 2012. Impreso.
- Rubio, Alejandro. *Novela elegíaca en cuatro tomos: tomo uno*. Bahía Blanca: Ediciones Vox, 2004. Impreso.
- Rubio, Alejandro. *La garchofa esmeralda*. Buenos Aires: Mansalva, 2010. Impreso.
- Rubio, Alejandro. *Iron Mountain*. Rosario: Iván Rosado, 2018. Impreso.
- Schere, Jimena. *Gorgona*. Buenos Aires: Paradiso, 2016. Impreso.

---

<sup>i</sup> Algunos textos representativos de esa ruptura, mencionados en orden cronológico: *Barrio trucho* (Desiderio, 1990), *Tuca* (Casas, 1990), *La zanjita* (Desiderio, 1992), *Segovia* (Durand, 1993), *40 watt* (Taborda, 1993), *El guadal* (García Helder, 1994), *Tres poemas dramáticos* (Mattoni, 1995), *Hacer sapito* (Vera Fisher, 1995), *El despertador y el sordo* (Molle, 1995), *El salmón* (Casas, 1996), *Punctum* (Gambarotta, 1996), *Música mala* (Rubio, 1997), Zelarayán (Cucurto, 1998), *Agua negra* (Rodríguez, 1998) *Seudo* (Gambarotta, 2000), *Basura pert* (Méndez, 2000), *Poesía civil* (Raimondi, 2001), *El cielo de Boedo* (Durand, 2004), *Hatuchay* (Cucurto, 2004), *dp canta el alma* (Katchadjian, 2004), *Lampión* (Rodríguez, 2004), La tomadora de café (Wittner, 2005), *Rosario* (Rubio, 2005), *Diario de exploración afuera del cantero* (Bianco, 2006), *Camino de vacas* (Villa, 2007), *El libro de las formas que se hunden* (Ortiz, 2010), *La princesa de mis sueños. Poesía 1994-2003?* (Laguna, 2018), etc.

<sup>ii</sup> Otro ejemplo: “todo piola? / todo piola, vos? / piola también, q hacías? / nada, acá, tranca, vos? / piola, acá, también, tranca / piola / sí, qemamos uno? / dale / te prendés? / sí, más vale, de una” (Blatt 157).

<sup>iii</sup> “robar chicos, secuestrar comida, usurpar / violar a las rubias, rayar los pisos, / desparramar las piedritas, arrastrar macetas / romper los jardines y las verjas pintadas” (Rack 10).

<sup>iv</sup> Una versión más interesante del tópico puede hallarse en Alejandro Rubio: “Los que como en sueños llevamos / astas en las sienas queremos asimismo / un monumento al Chico de la Calle / así como lo muestran y para vos es: / morocho, gorrita al vesre, desdentado, / enclenque, Nike, un hilo de sangre / desde una fosa nasal, y rendirle homenaje / cada aniversario / del fusilamiento de Patrón Costas” (Rubio 2018: 11).

<sup>v</sup> Schere publicó también la mejor novela sobre la crisis del 2001, *Gorgona* (Schere 2016).

<sup>vi</sup> Sobre esto, ver el ensayo de Alejandro Rubio, “La literatura argentina es el mal” (Rubio 2010: 107-120).

<sup>vii</sup> Cortiñas también ha publicado *Hospital de campaña* y *Cuaderno del poema*.

<sup>viii</sup> Debo esta observación a Joaquín Díaz.

<sup>ix</sup> Sobre los debates actuales en torno al porvenir del trabajo, este pasaje no deja de brindar una perspectiva interesante: “Al revés, el microemprendimiento de Higinio empezó de atrás para adelante: primero estuvo el puente y la necesidad de cubrir una partida de anotadores, después, yendo hacia adelante, se podía empezar a encuadernar, a ponerle tapas a cualquier cosa que hiciera falta: si había un informe sobre la relación percepción de planes sociales/tasa de escolarización, zap, si había un librito de cuentos para chicos de nueve a once de los talleres que se hacían, zap, zap, si un lo que se llama instructivo para procedimientos internos, zapzapzap, todo por imposición de máquinas se iba encuadernando” (Kesselman 2013: 42).

<sup>x</sup> “(...) el dormir soñando capaz nada, un sueño sin imagen y sin mensaje, una frase en una lengua inexistente, indecodificable o, al revés, un sueño lleno de sentido, que resolvía el conflicto presente y el conflicto futuro de la vida de alguien. Un fragmento para absorber cosas escritas por otros, concentrados o desconcentrados, queriendo u obligados, atentos al primer ruido de la puerta, con tanto sueño que las letras comienzan a ablandarse delante de los ojos. Un fragmento para viajar en la línea del Oeste con comida en las muelas, pensando en lo bien hecho y en lo mal hecho... Lo único que se podía dejar de tener era lo único que verdaderamente se tenía” (Kesselman 2019: 22).

<sup>xi</sup> Una de las pocas excepciones sería Carlos Busqued con su novela *Bajo este sol tremendo* (2009).