



Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII

*Anaclara Pugliese, Candelaria Díaz Gavier,
Carla Pessolano, Emilio Jurado Naón,
Fernanda Mugica, Flavia Garione,
Gerardo Jorge, Hernán Vanoli,
Juan Laxagueborde, Julieta Novelli,
Laura Aguirre, Leandro Bohnhoff,
Maia Bradford, Manuel Ignacio Moyano,
Marcelo Bonini, Matías Moscardi,
Melisa Stocco, Renata Defelice,
Santiago Venturini, Victoria Cóccharo*

Edición y prólogo:
Bernardo Orge y Nieves Battistoni

CELA :e(m)r;

2022

**Veinte apuntes para una
literatura argentina del siglo
XXII**

Edición y prólogo: Bernardo Orge y Nieves Battistoni
Compilación: Ariel Aguirre, Bernardo Orge y Nieves Battistoni

Centro de Estudios de Literatura Argentina
Editorial Municipal de Rosario

2022. Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII
Anaclara Pugliese ... [et al.] ; edición de Nieves Battistoni ; Bernardo Orge. - 1a ed. - Rosario :
Editorial Municipal de Rosario ; Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2022. Libro digital,
iBook

Archivo Digital: descarga y online ISBN 978-987-8429-24-3

1. Crítica de la Literatura Argentina. I. Pugliese, Anaclara. CDD 860.9982



Municipalidad
de Rosario

Secretaría de Cultura y Educación
Municipalidad de Rosario



Universidad
Nacional
de Rosario

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes

Año 2022

© AA.VV.

:e(m)r;

© Editorial Municipal de Rosario



© Centro de Estudios de Literatura Argentina

Coordinación editorial: D. G. Helder
Corrección: Ariadna Palos, Felipe Hourcade
Diseño y desarrollo: Juan Manuel Alonso, Lis Mondaini

Índice

Bernardo Orge y Nieves Battistoni

Introducción >>

Anaclara Pugliese

Una forma performativa >>

Escrituras del yo desde, en y con internet

ANTOLÍN • CATERINA SCICCHITANO • CECILIA PAVÓN • CUQUI • I ACEVEDO •
MARIANA EVA PEREZ • ROMINA PAULA

Candelaria Díaz Gavier

La restitución de la ficción >>

Narrativa entre realismo y vanguardia

ARIANA HARWICZ • CARLA MALIANDI • CARLOS BUSQUED

Carla Pessolano

Más allá del cuerpo y la escritura >>

Poéticas para una dramaturgia actual

ANDRÉS GALLINA • EUGENIA PÉREZ TOMAS • FABIÁN DÍAZ • MARIANO TENCONI
BLANCO

Emilio Jurado Naón

Qué hacer con la literatura contemporánea >>

Claves a partir de Pablo Katchadjian

PABLO KATCHADJIAN • FISHER • VIOLETA KESSELMAN

Fernanda Mugica

Un lugar para la poesía en tiempos de algoritmos >>

Tecnopoéticas digitales argentinas

CARLOS GRADIN • C0D3 P03TRY • EVA COSTELLO • MATÍAS BUONFRATE • MILTON LÄUFER • VALERIA MUSSIO

Flavia Garione

Modos indios de hacer >>

Poesía, canción y cultura indie

ANTOLÍN • FRANCISCO GARAMONA • PAULA TRAMA • PAULINE FONDEVILA • ROBERTA IANNAMICO

Gerardo Jorge

“¡Este mundo sin manual impreso!” >>

Apuntes sobre poesía, política y epistemología

LUCÍA BIANCO • MARIANA LÓPEZ • MARTÍN RODRÍGUEZ

Hernán Vanoli

Lo que queda del amor por la literatura >>

Hipótesis sobre la cultura literaria reciente

AUTODISEÑO • MERCADO EDITORIAL • PLATAFORMAS DIGITALES • POLÍTICAS CULTURALES

Juan Laxagueborde

Las bases >>

Artes visuales y literatura en el fin de siglo

BELLEZA Y FELICIDAD • CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS • FORMAS DE VIDA • OBRA Y PROCESO

Julieta Novelli

Me refiero a la amistad, a las fiestas, a las muestras y a los poemas >>

Belleza y Felicidad y la llegada del siglo XXI

CECILIA PAVÓN • FERNANDA LAGUNA • GABRIELA BEJERMAN

Laura Aguirre

“Mi casa es una parte del universo” >>

Lo regional como apuesta estética narrativa

FEDERICO FALCO • FRANCISCO BITAR • MARIANO QUIRÓS • MARINA CLOSS • SELVA ALMADA

Leandro Bohnhoff

Escribir la ausencia >>

Apuntes sobre lo biográfico en la literatura argentina actual

MAURO LIBERTELLA • MIGUEL ÁNGEL PETRECCA

Maia Bradford

Variaciones del monstruo >>

Nuevos modos de lo fantástico

LUCIANO LAMBERTI • MARIANA ENRÍQUEZ • SAMANTA SCHWEBLIN

Manuel Ignacio Moyano

Paranoia y mística >>

Hiperescrituras y experimentación en un tiempo sin tiempo

AGUSTÍN CONDE DE BOECK • AGUSTINA PÉREZ • MARMAT • MATÍAS RAIA • PABLO FARRÉS • SILVINA MERCADAL

Marcelo Bonini

“Repeticiones, versiones y perversiones” >>

La literatura argentina del siglo XIX en el siglo XXI

AGUSTINA BAZTERRICA • AGUSTINA PAZ FRONTERA • EMILIO JURADO NAÓN • GABRIELA CABEZÓN CÁMARA • IGNACIO BARTOLONE • OSCAR FARIÑA • PABLO KATCHADJIAN

Matías Moscardi

Huellas de la escucha >>

Audioafectividad en la poesía argentina reciente

ESPACIO ACÚSTICO • INFLEXIONES MELÓDICAS • LECTURAS PÚBLICAS DE POESÍA

Melisa Stocco

Desobediencia al imaginario monolingüe >>

Literatura en lenguas indígenas en Argentina

DOLO TRENZADORA • MAITÉN CAÑICUL QUILALEO • MARIO CASTELLS • SANDRO RODRÍGUEZ • VÍCTOR ZÁRATE

Renata Defelice

Las letras del rap >>

Cultura hip-hop, freestyle y lírica urbana

BLACK DOH • WOS

Santiago Venturini

Una poesía del Litoral >>

Notas a partir de Fernando Callero

ALEJANDRA BENZ • ANALÍA GIORDANINO • ARIEL DELGADO • CECILIA MOSCOVICH
• DAIANA HENDERSON • FERNANDO CALLERO • FRANCISCO BITAR • JULIA ENRÍQUEZ • JULIÁN BEJARANO • SANTIAGO PONTONI • VIRGINIA NEGRI

Victoria Cocco

Fiesta, giladas y algodón >>

Sobre la poesía de Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric

IOSHUA • MARIANO BLATT • MARIE GOUIRIC

Notas biográficas >>

Fiesta, giladas y algodón

Sobre la poesía de Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric

Victoria Cóccaro >>

Ioshua, Mariano Blatt y Marie Gouiric nacieron entre 1977 y 1985, tienen entre 10 y 18 años cuando internet llega a la Argentina y entre 20 y 28 cuando se populariza el uso de plataformas como blogspot o fotolog. Es innegable que las redes sociales impactaron en las formas de circulación y recepción de la poesía. El caso paradigmático quizás sea el de Blatt y su fotolog *Nebraskanevando*, en el que comienza a “publicar” en 2004 sus primeros versos. Para Ioshua fue un blog, *Cumbiagei*, el que le permitió mostrar en 2006, escaneadas, diez viñetas de un cómic que llevaba el mismo nombre. A la acelerada popularización de estas plataformas habría que sumar otros fenómenos, efectos —aunque no exclusivos— de las privatizaciones de la década del 90 y la posterior crisis económica. Ante el cierre de muchas editoriales y la venta de otras a capitales extranjeros —lo cual dificultó a los escritores el acceso a ser publicados—, emergieron sellos pequeños, caseros, artesanales. A Eloísa Cartonera, Deldiego, Siesta, VOX, Belleza y Felicidad, se sumarán, entrados los 2000, Imprenta Argentina de Poesía, El niño Stanton, Colección Chapita, Nulú Bonsai, Milena Cacerola, entre otros que fueron tejiendo redes de circulación y legitimación más allá del mercado, la academia o el periodismo. Ioshua, Blatt y Gouiric publican sus primeros libros en alguno de estos sellos editoriales a la vez que sus poemas y voces se hacen conocidos, además de en blogs, fotologs y, unos años después, YouTube, en ciclos de lectura, ferias del libro autogestionadas, espacios de formación y galerías de arte alternativas. La Web, las editoriales independientes y los ciclos de lectura no solo tienen efectos en los modos de circulación y recepción de los textos, sino que también dan cuenta de una transformación en la escritura de poesía y en el acontecimiento del poema.

Más allá de la importancia que tuvo internet en la difusión de sus obras, más allá del lugar más o menos preponderante que tiene en los poemas, más allá de la anécdota, quisiera pensar cómo el uso cotidiano de tecnologías digitales afecta los modos de aparición de la escritura: cómo esta condición material modifica las maneras en que la escritura se hace visible. Por un lado, existe una transformación “temporal” vinculada a cierto solapamiento o sincronía entre el momento de escritura y su aparición pública, su publicación. Por el otro, una “espacial”, que tiene que ver tanto con los materiales en los que se puede leer como con las superficies sobre las que se puede escribir.

En definitiva, ¿dónde se escribe? Ya dijimos, en blogs y fotologs, o bien sobre una foto digital (Blatt), o junto a ilustraciones que luego son escaneadas (Ioshua). Pero también se escribe —y se publica— a mano con birome en un cuaderno de hojas lisas (*El libro negro*, de Ioshua), en posters (*Sarpadit*, de Blatt), en hojas A4 plegadas (*A la espera de que cosas maravillosas sucedan*, ediciones Color Pastel, de Blatt), en plaquetas fotocopiadas y abrochadas (*Pensaba que no había un paisaje pero*, ediciones Belleza y Felicidad, de Gouiric), con pintura y shablonés, en remeras, pañuelos y carteles (como hace Serigrafistas Queer, colectivo que integra Gouiric, para estampar frases simples pero obliteradas de las posibilidades de la lengua: “Estoy gay”, “Amo a mi mamá travesti”).

En los poemas, el sensorio en torno a la escritura también se amplía: se lee y se escribe sobre el plástico del asiento de un tren, arriba de un colectivo (“pinté un corazón con tu nombre en el bondi”), en la puerta de una bailanta, en los muros de un baño público (“mi faca gruñe tu nombre en las paredes chorreadas de la tetera”¹), en un buzo (“de los Minnesota Timberwolves”), en una botella, una etiqueta, un cartel (“de cerveza Santa Fe”), sobre la piel (“en un pecho de seda oscura / moreno, / lampiño de lujos, / tirando a negro, negro azabache, sería”), en la pantalla de un teléfono celular, en el cemento fresco, la cama cucheta, el pasacalles. Estas escrituras afuera de la página son valoradas en detrimento de las que circulan en “catálogos, libros de historia, libreta civil, foto de perfil”, como enumera Gouiric. El libro, además, no solo se lee sino que además *se toca, se siente*, como continúa el poema: “no lo leo, solo lo llevo entre las manos”. Una escritura en las cosas, cuya exterioridad respecto de la página permite que aparezcan —o bien es un procedimiento para hacer que aparezcan— en el poema pedazos de habla que si no quedarían por fuera, en sus márgenes.

Marie, por ejemplo, crea una continuidad con el SMS: “Le mensajeo: / dónde estás, / nos damos un abrazo?”,² mientras los versos devienen, a su vez, agenda telefónica: “había un edificio común / con un aviso de Pepsi / y otro de se alquila este espacio / 11-49318624”. Ese deslizamiento, ese ir y venir, ese patinaje de la escritura sobre diversas superficies, ese estar en migración entre múltiples soportes, materiales y marcos, esa propagación reticular de la escritura —de una *heteroescritura*— parece ser una de las claves de la poesía que se escribe a comienzos del siglo XXI.

Una transformación en los medios técnicos impacta sobre los modos en los que la palabra circula y da cuenta de que el poema, entonces, participa en un discurso público amplio. Esta participación se pone de manifiesto en la preponderancia de la segunda persona en poemas que pueden pensarse como una conversación imaginada, no tanto con el lector como con un tercero (como en Blatt: “Eras el Pibe de Oro. Brillabas todo el tiempo en todo lo que hacías y decías”), en un diálogo en el que el lector participaría de modo vicario, incluso cuando quien escribe habla consigo mismo, como en “loma Hermosa” de Ioshua: “Todo piola, posta, todo bien. Sí, pero hacete cargo. Vos te re encajetaste de un pibe de Loma Hermosa. Pero cuidado guachín [...]. Yo te aviso, vos fijate, ese pibe de Loma Hermosa nunca te va a dar cabida. [...] Posta, deberías verlo. Es así, ya sabés...”. De allí, quizás, el efecto de cercanía e intimidad que producen los textos. Esa cercanía está enfatizada porque el recurso a inflexiones propias de la oralidad presupone códigos en común, en definitiva, persigue una inclusión, no es una irrupción. Mimar cómo habla un grupo de amigos en verano (Blatt), un taxi boy del conurbano (Ioshua), una niña ingeniosa (Gouiric) e incluso las referencias populares, “antipoéticas”, no implican gestos rupturistas o desafiantes a una idea modernista, elevada, depurada, de poesía: el poeta no crea una palabra ni única ni pura, no talla con cincel la piedra de la lengua —esa dimensión material, como decía, se condensa en la multiplicidad de superficies de aparición de la escritura—, sino que vuelve transparente la palabra, la exhibe, de ahí la *legibilidad* o facilidad de lectura que caracteriza a estos poemas y, de nuevo, esa atmósfera de afectividad que generan: “pensaba que todos los que me escucharan iban a pensar que también eran mis amigos”, escribe Blatt.

Por un lado, las múltiples y variadas apariciones impresas de los poemas son “performances textuales”, ninguna de las cuales tiene más autoridad sobre la otra.³ Por otro, a esa serie se suman las lecturas orales, fenómenos

escriturales no impresos, que son versiones del poema tan legítimas como las del papel. Si bien no me voy a detener especialmente a analizar registros audiovisuales, sin dudas estos han gravitado sobre las lecturas —las escuchas— de los textos que propongo.⁴ Como sugiere Charles Bernstein en *Close Listening*, la escritura es un acontecimiento plural, un “evento performativo” y no solo una entidad textual ni un documento impreso. Es necesario expandir la noción de poema de la letra al *evento*, del papel a la *pista*, del texto a la voz.

Eventos, pistas de baile, música, hablar como cuando se habla entre amigxs. Música y amistad podrían condensar lo que es una fiesta. La fiesta, independiente y autogestionada, fue otro de los modos en que se tejió la cultura *under* de los primeros años 2000, en la que se mezclaban poetas, músicos, editores, diseñadores, artistas. Fiesta Jevi, Rudamacho, +160, Hi Fidelity; en El Dorado, en Brandon, en clubes de barrio; recitales en el sótano de Belleza y Felicidad, donde Ioshua hizo sus primeras lecturas en vivo. Tanto las fiestas, las ferias y las lecturas de poesía —fenómenos que acontecieron en todos los centros urbanos del país: Buenos Aires, Rosario, Bahía Blanca, Mar del Plata, Misiones, Tucumán, Córdoba, etc.— como los blogs o fotologs fueron dispositivos —o bien, contradispositivos— sociales en los que la afectividad (antes de que fuera retorcida en “alegría”, en imperativo de emocionalidad, en “felicidad obligada”) jugaba un rol fundamental en el vínculo entre poetas, editorxs y lectorxs, y, de modo amplio, en el lazo social. Eran espacios de cruce, de difusión y de formación.

Sigo la pista de la pista. La presencia de la música en los trabajos de Ioshua, Blatt y Gouiric es, en principio, temática: cumbia, música electrónica, forró brasileiro. Ioshua, además, produjo y editó un disco, *Cumbiagei*, en el que se lo puede escuchar leyendo sus poemas junto a *mashups* de canciones procesadas e intervenidas. En sus performances, solía disparar bases y recitar sus textos arriba.⁵ Pero la música —popular, melódica, radial— pareciera entregar, también, un modelo para componer “una que sepamos todos”. La frase pegadiza, el estribillo memorable que en el poema deviene repetición de palabras, versos o estrofas enteras, estructuras rítmicas regulares en las que resuenan “cantitos de cancha” o melodías pop. Porque ni siquiera la música electrónica presiona sobre los versos en su condición de síntesis de frecuencias, en su cercanía al ruido.⁶ No hay en los textos disonancia, la función comunicativa no está

problematizada ni retorcida, al menos a primera vista la organicidad y la transparencia de las palabras están naturalizadas: nítidas, legibles, enteras.⁷ La lengua parece ser una pista de baile en la que ritmos pegadizos y consumos en común, tanto de drogas como de la cultura global —pastillas, merca, birra, Michael Jordan, Bart Simpson—, crean una zona para estar con otros en un más allá de la disputa, otros con los que “hablar giladas sin parar”, como si la poesía fuera a la música para desbloquear la afasia. Más que una poesía en la que la lengua es síntoma, engrama de la historia política y campo de batalla —como señala Raimondi en Gambarotta—, se canta una melodía, tal como una canción que suena en la radio.

Hablar giladas. Pero hablar no es solo hablar⁸ sino hablarle a otro: invocar una escucha. Como decía, en estas escrituras, la oralidad parece ser más una forma de *estar con* que una manera de *ir contra*. Esa afectividad vincula, a su vez, “lo poético” y lo *trash*, el amor romántico y el punk, lo banal y lo sagrado, la anécdota y lo epifánico, el flash y la rigurosidad científica (véase “Un poema sobre la amistad o el origen de la vida” de Gouiric), el paso de prosa —tal como lo diría Tamara Kamenszain— y los propósitos poéticos.

Me copa que me laburen con la lengua

En la escritura de Ioshua el cuerpo está en primer plano, no solo en los dibujos sino también en el trazo de la birome que llena los libros hechos a mano por el propio autor. Con Ioshua el cuerpo de la villa entra en la poesía y, como sabemos, el cuerpo viene con lengua. ¿Qué quiere decir esto? No tanto qué se representa, sino qué le pasa a la letra en los poemas: le pasa la lengua.

Toda lengua tiene una poética, y el poema, recordemos, es un fenómeno tanto textual como sonoro y visual. En los primeros libros manuscritos de Ioshua hay momentos en los que la escritura cubre completamente la página. Son poemas visuales que anuncian al menos dos de las claves de su poética: la belleza en lo negro y el exceso. Lo negro estará en la noche, en los cuerpos, en la tinta, en el nombre (*El libro negro*) y en el nombrarse (“negros cabeza”), e incluso en la manera de ir bajando el tono, hacia lo grave, lo *dark*, al momento de leer sus poemas. Mientras tanto, el exceso se anuncia ya desde esas páginas *pasadas* de tinta y palabras, como si la escritura continuara en las superficies lindantes, y, como adelanté, en el

hablar sin parar, sin medida: “tomar una birra hablando giladas y dar una vuelta por ahí”. La voz de Ioshua emerge como un torrente de oralidad que pareciera no detenerse entre una y otra publicación y que se aprecia en las estrategias performáticas que utilizaba en las lecturas orales de sus textos.⁹ En ese exceso la lengua, porosa, de pronto se contagia de ritmos, cadencias, prosodias, troqueos: “Me gustan mucho los pibes de mi barrio” / “Tomando otra birra con los pibes en la esquina” / “Su descarado sudor brilla como un faro”. Ante versos como estos, quizás no haya que poner el ojo sino el oído, pues es cierto que entre ellos pueden encontrarse algunas imágenes remanidas, “un lirismo genérico”, como apunta Nicolás Vilela. Detenerse, no en la imagen que construyen, sino en la música que amplifican. Allí puede oírse una de las líneas de fuerza de los poemas de Ioshua, la de una subjetividad que se teje entre la villa y MTV. Vector —entre lo local¹⁰ y lo global, la tribu urbana y los consumos culturales amplificados por la globalización— que veremos reaparecer con sus particularidades en Blatt y Gouiric.

El exceso está, además, en el ir “a fondo” y “con todo”, en estar “a full”, y en *lo lleno* como principio: el culo “lleno de leche” y la boca “llena de pija”. Se habla con la boca llena, no de comida, sino de cuerpos, sexo y erotismo. Se escribe “re pasado de merca” y armar “otra línea” es, a la vez, escribir otro verso. En ese sin medida dionisiaco, ¿dónde queda la medida? Queda para los cuerpos marcados, por el trazo en los dibujos y por la mirada en los poemas (pecho, abdominales, hombros, espalda, nuca).

La belleza en lo negro y el exceso se articulan en una tercera clave que, quiero sugerir, es la estrategia política de estos poemas. No hay en ellos confesión ni acusación, no se da lástima, no se llora, no se confronta. No son una crítica directa, tampoco incomodan con la denuncia, sino con el placer sexual, con el goce y con una mirada hipererotizada sobre —y desde— cuerpos marcados socialmente como desposeídos o delincuentes: “pibes chorros”.

En la cuarta clave de la poética de Ioshua se encuentran lo duro y el aguante. Frente a lo duro, omnipresente en la merca y en la pija, pero también en el trazo, la subjetividad practica el aguante allí donde la segunda persona se articula al modo imperativo: “Dame / pija, merca / pija, merca / dame duro. / Dame / pija, merca / pija, merca / dame a cara de perro”. Lejos de la figura de “la loca”, del varón afeminado, travestido, pero también de una posición “delicada”, *light*, *pink*, articulada al mercado del siglo XXI, lo

gay —lo *gei*— es, en la escritura de Ioshua, dureza, demanda, consumo, exceso. Es un homoerotismo viril que se mide en la arrogancia del aguante. Esa posición fricciona con el amor romántico, que es, también, sin medida.

“Que me laburen con la lengua”, o bien laburar con la lengua: del trabajo sexual a pagar con “charla”.¹¹ Lo que parecía no tener medida (hablar sin parar) de pronto se transforma en valor de cambio y moneda. La lengua sirve tanto para trabajar como para besar, chupar y gozar, pero también para hablar y escribir. Pija, birra, faso —y poesía— son cuatro cosas que se degustan, que *pasan* por, que se hacen con la lengua. Laburar con/por/para/contra/de/en la lengua o que la lengua te labore (el cuerpo, la escucha). Para Ioshua, hablar giladas sin parar es un deseo de pasar la lengua, es tenerle ganas a la palabra (“Que me queden las ganas de poner en palabras”), es estar caliente con el verso. El deseo sexual (“shename el culo de leche”) parece ser tan inagotable como la desposesión. En esa fricción se teje esta poética.

La música de ahora resuelve los problemas de ahora

Si en Ioshua se trata de la belleza en lo negro, en Blatt el ojo está capturado por el brillo de la luz del sol o de un estadio de fútbol, el oro o el rubio, el cartel iluminado o el mar al mediodía, las estrellas sobre el Lago Espejo o el *short* blanco, diáfano, de los jugadores. El encandilamiento visual muchas veces conduce a una experiencia mística profana en la que Dios aparece como la última capa en la serie del flash: verano, amigos, música, poesía, el espacio exterior, el paraíso, Dios. Pero de la luz se percibe, además, la temperatura, vinculada a la obsesiva alusión al sol y al verano. Se trata de una presencia reticular, háptica, dermatológica de la luz. Porque si el flash es sobre y desde el cual se escribe, la escritura está recorrida por una sensorialidad ampliada y estimulada —según manifiestan los poemas— por drogas recreativas vinculadas a la fiesta y al género de la electrónica (“pastillas de éxtasis”, “md”, “keta”). El flash es, allí, porosidad a la intensidad del presente, o bien al presente como intensidad. Así, si en Ioshua es recurrente el modo imperativo (“Dame duro”), en Blatt predomina el indicativo para construir versos fotográficos como los que componen, por ejemplo, “El Paraíso, el Espacio Exterior” (¿el fotolog, podríamos pensar, se inscribe formalmente en el verso?). Además, el uso de artículos y pronombres puntúa el recorte y termina de componer las instantáneas o

polaroids que “sacan” los versos: “un viaje en lancha por el Río de la Plata”, “una esquina mal iluminada”, “el montoncito de mochilas en la playa”, etc.¹² La lengua juega a despojarse de los artilugios retóricos que median el acceso a lo intenso y lo instantáneo: “Parece que disfruta. No parece, decís, disfruta”.

En el sol del instante, no hay un pasado lejano, recuerdos de la infancia. El recuerdo es, a lo sumo, el del fin de semana. Si no hay memorias, los versos fotográficos van tejiendo una autobiografía en y del presente (“Una galaxia llamada Ramón”, “Kevin”, “La luz de un estadio de fútbol”) que mima la lógica del “posteo”, una sincronía entre experiencia, escritura y publicación, como si el poema solo pudiese escribirse en tiempo presente, en paralelo a la experiencia. Sin embargo, mediante el recuerdo reciente y la fantasía, la luz del presente se fisura, se pliega, se abre. La incisión gramatical es operada por el modo subjuntivo, el condicional o construcciones con valor de condicional: “lo que hubiera querido que hubiese pasado”, “y es que siento como si ahora si quisiera agarro abro un ventanal camino por el pasto del jardín y me tiro a la pileta”, “te haría un monumento de oro y lo pondría en una plaza”.

El del grupo de amigos de vacaciones, en una fiesta, en una moto, en la placita de Lobos, es el presente de la juventud, pero ¿cuál? No es la del *no future* del punk, tampoco la que lucha por la revolución. No hay crítica ni confrontación. Incluso en el poema sobre Diego Bonnefoi, un joven asesinado por la policía, se denuncia y conmemora desde la fiesta —“y en las pistas en sótanos de todo el mundo”—. Es desde ese suelo —la pista— que se ejerce la demanda política —“los pibes levantamos las manos”—, un encuentro entre militancia y fiesta en el que resuena la opción por el baile que Roberto Jacoby impulsó en los primeros años de postdictadura como una respuesta a la muerte que no fuera la del duelo cristiano, la del autosacrificio.

Finalmente, si en las estrategias performáticas de Ioshua los acentos del verso se marcaban bajando la voz, Blatt hace lo inverso, en los acentos y al final de los versos sube ligeramente el tono (como se advierte en el célebre video de “Papelitos de locura”). La palabra no es solo la palabra, sino, como dice un verso de “La luz de un estadio de fútbol”, la forma en que alguien usa esa palabra.¹³

Sentime cómo suena esto

En *Botafogo*, un conjunto de poemas escritos por Marie Gouiric en Río de Janeiro y publicados por Eloísa Cartonera en 2014, las referencias musicales ya no son las de la cumbia (“matarnos / en las pistas cumbieras con apenas conocidos, / quebrar las rodillas hasta abajo / y caretear los besos *agradecidos* / por la birra invitada”), sino las del forró brasileiro. En “Al final se me dio y amanecí negra” lo que concluye esta transformación es el “don” del baile, de enseñar a bailar: “Você tem que escutar a música. / Escutar, escutar, escutar. / No vale espiar suyos pies”. Si bailar es escuchar sin mirar los pies, si el poema está en la pista de baile, escribir será también escuchar pero sin espiar las manos.

¿Y qué es lo que escuchan estos poemas? Es decir, ¿qué frecuencias los atraviesan, a qué son porosos? La principal tonalidad de la poética de Gouiric, aquella que tiene mayor gravitación y constituye el punto de partida de muchos de sus poemas, es la de lo infantil. La posición de la niña, en proceso de aprendizaje de la lengua, permite una subversión y una recreación de la gramática desde cero y un abrirse, entonces, a la improvisación, a la invención (así como en el poema de *Botafogo* era otro idioma, el portugués, el elemento que reordenaba la sintaxis). Lo coloquial-infantil no se juega tanto en la inclusión de ciertas palabras (por ejemplo, el uso de diminutivos), sino en la organización —sintáctica, gramatical— de la lengua. La operación es sobre la frase, la frase es la escala, la unidad que (se) flexiona con el motor de la oralidad. Por ejemplo: la repetición “incorrecta” de pronombres —“Te prometí que te iba a encontrarte”—; la aplicación libre de las reglas morfológicas para inventar palabras, como ocurre con la desinencia verbal “ea” o el sufijo “ero” —mariconea, jetonea, manipulero, familiaro, rastrero—; las combinaciones verbales inusuales —“hacer angustia”—; la elisión de verbos —“amenazarte ciego”—; la repetición de palabras —“que escuché leer y me / gustaron. / Cómo se les caía el flequillo sobre los ojos / me gustaron.”—; los versos espejados —“Me gusta / el chico en cuero moreno / de la tapa del libro prestado, me gusta”—; el uso insistente de rimas como si se estuviese haciendo una travesura —explicitado en “Moyano agárramela con la mano / No es una cuestión política / sino de rima”—; las oraciones que recomienzan cada vez y la repetición de subordinadas relativas para empezar cada una —“Que es hermoso, me pareció. / Que es re grande, me pareció. / Que está un poco desinflado, me pareció”—.¹⁴ Lo infantil también motoriza observaciones que

muchas veces se transfiguran en una *mirada marciana*.¹⁵ En lugar de “aplauden” —como desconociendo que existe una palabra que cifra esa acción— se dice “golpean las manos”, nadar es “hacer tracción con los brazos”, escurrir la ropa es “hacer llover”. Mirada de niña alucinada, imaginativa, inventiva, ingenua, también, quizás, pero desafiante e ineludible, como cuando es utilizada para dismantelar otros discursos (la Ciencia, el Saber), como en “Un poema de amor o el origen de la vida”.

Ahora bien, lo infantil se ve tensionado o complejizado por la erotización de objetos, superficies y materiales que recorre los poemas de *Un método del mundo*: “algún piso de portland mojado, burla con su frescura / la calentura que le hizo sufrir el sol”, lo que a su vez produce, por vía táctil, una amplificación afectiva: lo duro —el portland—, aquí se toca, se siente. La voz de la niña —y las fuerzas que la complejizan, el deseo erótico y el discurso político— se profundiza en las siguientes publicaciones de Gouiric, tanto en su novela *De dónde viene la costumbre*, cuyo personaje principal es la hija menor de una familia de un pueblo de la llanura, como en los poemas de *En este amor tan grande*, en los que ganan terreno, al decir de Laura Arnés, pasiones lesbianas.

Esto lleva a otro rasgo que quiero comentar: la refuncionalización de lo artesanal, lo precario, lo descartable y, de modo general, lo expulsado del código hegemónico del arte. Así como a principios de la década del 90 Omar Schiliro hacía esculturas con baldes, palanganas y bijou de plástico, o como Marcelo Pombo decoraba cajas de jugo cepita, o como Fernanda Laguna “pintaba” con algodón, en los poemas de Gouiric se le da valor estético —o bien valor a secas— a lo marcado negativamente por la norma que clasifica cuerpos, trabajos y formas de la belleza. Se celebran el “rubio teñido”, “los más hermosos albañiles”, el “pibe” del “carro cirujero”, “la villa”, “los lugares con corazón de pueblo” y las acciones de “ponerse cabeza”, lavar y colgar la ropa, coser telas para retapizar sillones, hacer manteles y cortinas, saber atarse los cordones, ser “obrero”, taxista, etc. Desde ahí se escribe, gracias a eso se escribe, es el punto de partida de la letra, tal como aparece en el breve relato “Las dos juntas”, ficción autobiográfica del nacimiento que ubica al nombre propio en la bolsa de una zapatería.

Hacer del balde una escultura, de la chapa un rancho, de la ruina una ciudad, del algodón una fortaleza. Este es un material que aparece de modo intermitente en los poemas de Gouiric, a partir del cual quiero esbozar la

última clave de su poética. El algodón sugiere fragilidad pero, a la vez, una manera de abrazarse a ella, de permanecer: “Llevar amorosamente entre algodones tibios”, “como un poroto en un frasco de dulce, entre algodones húmedos”, “suelos marcados / con hilos de algodón blanco”. En una escritura de algodón late una flexión afectiva. El algodón, como el sonido, se siente con el cuerpo —tiene una temperatura, evoca el tacto— y transmite a los poemas su capacidad de conservar la vida de lo ínfimo, de lo destinado a desaparecer como “una goma que interrumpe con su cuerpo opaco [...]. / Me llama me dice en medio del canto escolar: / —Vení agarrame, remendame. / ¿Qué voy a hacer sin vos? / No me abandones. / Quereme / Te necesito”. La ruina no es algo que fascine a la mirada ni un trampolín hacia la lírica. Lejos del goce con lo roto, de la entrega al fracaso o la desesperanza que ve solo un desierto en lo arrasado por políticas económicas neoliberales, el poema pone a la ruina entre algodones, la ve crecer, le da calor,¹⁶ para ensayar una reversibilidad de la derrota y de la pérdida.

Obras mencionadas

Blatt, Mariano. *Mi juventud unida*, Mansalva, Buenos Aires, 2015.

—. “Papelitos de locura”. Video. Realización: Tomás Maglione. Buenos Aires, 2012. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=xRPDq8m3dgA>

Gouiric, Mariela. *Botafogo*, Eloisa Cartonera, Buenos Aires, 2014.

—. *Un método del mundo*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2016.

—. *Este amor tan grande*, Mansalva, Buenos Aires, 2021.

Ioshua (Josué Marcos Belmonte). *Todas las obras acabadas de Ioshua*, Nulú Bonsai, Buenos Aires, 2020.

—. *Ioshua*, 2008. Libro manuscrito.

—. *Pija birra faso*, 2008-2014. Blog: <http://pjabirrafaso.blogspot.com/>

Bibliografía citada

Arnés, Laura. *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, Madreselva, Buenos Aires, 2016.

Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, 1998.

Cóccaro, Victoria. “La caligrafía minada de Verónica Viola Fisher”, en *Acta Literaria* n° 58, primer semestre de 2019.

Garbatzky, Irina. *Poesía y performance. Teatralidad, vocalidad y vanguardia en el Río de la Plata (Buenos Aires, 1984 - Montevideo, 1993)*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2013.

Kamenszain, Tamara. *Libros chiquitos*, Ampersand, Buenos Aires, 2020.

Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayo sobre poesía*, Entropía, Buenos Aires, 2011.

Raimondi, Sergio. "El sistema afecta la lengua: sobre la poesía de Martín Gambarotta", en *Margens/Márgenes: Revista de Cultura*, Universidade Federal Minas Gerais, n° 9/10, diciembre de 2007.

Soto, Facundo. *Ioshua. La biografía*, Mansalva, Buenos Aires, 2020.

Vilela, Nicolás. "Poesía argentina contemporánea y lengua nacional: un estudio sociográfico", en *Actas del IV Congreso de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

1 En la jerga LGBTIQ, “tetera” refiere a los baños públicos donde tienen lugar encuentros sexuales. Su aparición en el poema marca tanto una *pertenencia* (al colectivo LGBTIQ) como una *cartografía* urbana y un recorrido.

2 En el 2021 la transcripción será no de SMS, como en el poema publicado en el 2016, sino de audios de WhatsApp: “Hola, mi mona, recién fui al chino / y te compré una yerba porque estaba 260. / Te compré dos así que espero que te siga gustando”, el poema se titula, precisamente, “Audios”. En ambos, lo tecnológico fecha la escritura.

3 Sería interesante pensar a partir de esta idea la operación de la firma en Ioshua. Sobre todo en sus primeros libros manuscritos, tanto los poemas como los dibujos parecen funcionar como “excusas” para hacer aparecer la firma. Como si poemas y dibujos generaran un marco, una superficie de inscripción para que esta pueda ejercerse.

4 Si quisiéramos pensar continuidades con “las formas de la teatralidad” que Irina Garbatzky analiza en poéticas performáticas de los 80, podrían encontrarse, en las performances de Ioshua, rastros del lumpen y del cuerpo marcado por la explotación sexual que Garbatsky advierte en Batato Barea, o quizás también algunas huellas del “cuerpo-dark” de Marosa Di Giorgio.

5 Una combinación entre la cumbia como material sonoro, el karaoke como estrategia performática y el *mashup* como método de unión de los elementos en un collage sonoro que no oculta sus costuras ni vuelve homogénea la diversidad de materiales que se combinan.

6 La mayor incidencia formal de la electrónica parece estar en “Diego Bonnefoi” de Mariano Blatt, donde el loop del tecno se inscribe en la repetición que hace avanzar al poema.

7 Esto se diferencia de una zona de la llamada “poesía de los 90” en la que la sonoridad brota más bien desde el quiebre. Por ejemplo, Sergio Raimondi advierte que las publicaciones de Martín Gambarotta de 1996 a 2005 trabajan con el habla mediante el corte de verso: es en la disonancia, en la rítmica irregular, que se libra una batalla contra las patologías y las fuerzas reaccionarias de la lengua. Ana Porrúa también señala la fragmentación como clave compositiva de *Punctum*. En los poemas de *Hacer sapito*, Fisher utiliza el corte, no solo de versos sino también de palabras, para desacatar normativas hegemónicas, optando por la disonancia como estética y política: es cómo, en los textos, se dice “yo”. Mientras que con la lengua afásica de los textos de Gambarotta —retomando la lectura de Raimondi— no se puede decir “yo”: los nombres faltan o se multiplican. A su vez, podría rastrearse esta diferencia con publicaciones contemporáneas a las de Blatt y Ioshua, por ejemplo, *el cam del alch* de Pablo Katchadjian o “El nube” de Violeta Kesselman.

8 Esa “locuacidad” se traslada a un particular fenómeno editorial: Ioshua, Blatt y Gouiric son tres poetas que publican sus —extensas— “obras reunidas” a los 30 años.

9 En estas pueden encontrarse, además, *excesos sonoros*: estirar las vocales o marcar ciertas consonantes que se repiten con frecuencia (la “r” —birra, guitarra, re zarpado—, la “ll” —calle, zapatillas, lleno—).

10 En la obra de estos tres poetas, se suele hacer explícita en el poema una localización geográfica: Agronomía, Merlo, Lanús, Loma Hermosa, Parque Centenario, Av. Rivadavia, etc.

11 Se paga con charla el uso del scanner y de internet en el locutorio del barrio. Dice Ioshua sobre el comienzo de su blog *Cumbiagei*: “fueron solo diez viñetas al inicio y, como yo no tenía ni dinero ni nada, tenía un amigo en un cyber en el barrio y me hacía un montón de favores. Podía ir y él quería

charlar conmigo, le gustaban mis charlas, era la moneda de cambio que teníamos. Y yo le charlaba de muchas cosas y él me dejaba usar un rato la computadora y el scanner”.

12 En “Campeonato” (2008), la sustracción de los signos de puntuación indicaría un pasaje de trabajar con versos fotográficos a componer con frecuencias sonoras, el texto se ve empujado más por el avance del ritmo que por enmarcar una imagen. Continuando con la lectura de la presión de lo digital (portales, redes sociales, softwares) sobre la escritura, podríamos decir, más neotrance que fotolog, mas fruity loops que bitácora de viaje al Tigre. En un poema del 2014, las polaroids ya son completamente sonoras: “sonidos de tren, / una radio prendida, / agua / que corre por los caños, / el teléfono, / que sonó ayer a la mañana, / un taladro, dos bocinazos / y esa frase escuchada por la mitad”.

13 La referencia apunta al quinto verso del poema “La luz de un estadio de fútbol”: “La forma en que alguien usa la palabra oíme”.

14 El uso de subordinadas relativas para empezar los versos retorna en *Este amor tan grande* bajo la clave del discurso político (por ejemplo, “Mis preferidas”). Se trata de una posición tonal, sintáctica y gramatical, que aparece junto a la de la niña y que ya se había anunciado en el poema que abre *Un método del mundo* titulado “Ley 26485”. A partir de estos textos cabría decir que aquí ya no se hablan giladas sin parar, como enfatiza un verso de este último poema: “Que sirva, pero que sirva en serio / esto que leo así, medio gualichero / corte consuelo”.

15 Tomo el término de los *Marcian Poets*, un movimiento de poetas ingleses de los 70, en cuyos poemas se describen acciones y objetos cotidianos como si estuvieran siendo observados por un marciano que recién ha aterrizado en el planeta Tierra.

16 ¿La poesía triunfa en aquello que la inclusión por el consumo fracasa? “Hay algo que no tiene imagen / y se la puedo inventar / porque tampoco es la nuestra, / aunque los dos usemos Nike / y miremos Los Simpson”.