

El anacronismo como crítica: usos de la tradición en cuatro poetas argentinos de los noventa

✉ MARINA YUSZCZUK / Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET
marinayuszczyk@gmail.com

Resumen

En una producción radicalmente heterogénea como fue la poesía de los noventa, las posiciones con respecto a la tradición literaria abrieron un espectro que iba desde la omisión y el rechazo hasta las reescrituras parciales de distintos fragmentos de la tradición en el poema. Este trabajo toma esta última zona de las poéticas de los noventa y se concentra en cuatro libros (de Alejandro Rubio, Marcelo Díaz, Mario Ortiz y Sergio Raimondi) en los que puede leerse un trabajo con temporalidades heterogéneas. Allí, el anacronismo adopta un valor crítico y permite poner en relación la tradición literaria con formas de la cultura popular.

Palabras clave: poesía • década del noventa • tradición • anacronismo

Abstract

In a radically heterogeneous production such as the poetry of the nineties in Argentina, the positions concerning the literary tradition went from omission and rejection to re-writing of different segments of tradition within the poem. This article deals with the former and focuses on four books (by Alejandro Rubio, Marcelo Díaz, Mario Ortiz and Sergio Raimondi) where it is possible to read different types of work with heterogeneous temporalities. There, anachronism adopts critical value and also allows to contrast literary tradition with forms of popular culture.

Key words: Poetry • nineties • Tradition • Anachronism

Dentro de la poesía argentina reciente, el segmento que la crítica denominó «poesía de los noventa» como modo de circunscribir las poéticas emergentes en el período, podría pensarse a partir de líneas que constituyen posiciones distintas respecto de la tradición. Porque por un lado hay textos con rasgos rupturistas como los de Belleza y Felicidad, que hacen el gesto de escribir desde figuraciones de artista ingenuo y como si la literatura no existiera («Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas./ Yo creo en su corazón», escribe

Fecha de recepción:

28/06/2013

Fecha de aceptación:

26/08/2013

Fernanda Laguna —García Helder y Prieto—), o poéticas como las de Marina Mariasch que toman sus materiales más de la cultura de masas que de la tradición literaria. Otras en cambio, como las de Martín Gambarotta y Daniel Durand, impugnan abiertamente la literatura consagrada —y una versión sacralizada y solemne de la tradición literaria— al mismo tiempo que procesan selectivamente segmentos puntuales de la misma. Así, Gambarotta hace decir a uno de los personajes de *Punctum*: «Nunca leí el Quijote./ En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los huesos de Don Q. en el basural./ Las tripas de Sancho Panza/ vaciadas en la mandíbula de Alien./ Veo capítulos repetidos de Kojak/ durante el invierno sin chica» (56), mientras que Durand apela a un modo «salvaje» y políticamente incorrecto de la escritura («Por el ojo del choto/ yo lo veo todo roto»; «No teníamos puto en el barrio/ así que hicimos uno:/ “El puto Larba”/ (...) en la casa abandonada el flaco Prané/ le rompió el culo» —28—), y hasta llega a decir en el mismo libro, en un movimiento iconoclasta y orientado al futuro, que «La poesía todavía no existe./ Nunca va a haber literatura».

Este tipo de posicionamientos más explícitos, junto con usos del lenguaje sin raigambre ni prestigio literario que parecieron buscar para la poesía una lengua que olvidara el pasado, hicieron pensar, en los primeros textos críticos sobre los noventa, que se trataba de poéticas altamente reacias a establecer filiaciones con la tradición literaria. Daniel García Helder y Martín Prieto señalan, en el primer artículo que abordó esta producción (la primera versión publicada en *Punto de Vista* es de 1998), que se trata de poetas «poco inclinados a establecer con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance», con algunas excepciones que incluyen a Marcelo Díaz y Sergio Raimondi (105). Ana Porrúa por su parte afirma que en estos textos «El que escribe parte, o simula partir, de un lugar que no es el de la literatura consagrada, el de los clásicos», y refiriéndose a *Punctum* de Martín Gambarotta y *La raza* de Santiago Llach, anota que «El poeta, en estos textos, no escribe a partir de sus lecturas. La poesía entonces se inicia con lo dado (los productos de los medios masivos, por ejemplo) y no como reescritura u homenaje; la poesía no explicita sus deudas literarias» (157). Sin embargo, y a pesar de estos rechazos de superficie, una lectura microscópica no deja dudas de que al menos en el caso de Gambarotta, Llach y Durand, sus libros procesan una tradición que proviene del modernismo norteamericano, sobre todo de la producción de Ezra Pound y William Carlos Williams, y de Ricardo Zelarayán y Leónidas Lamborghini en lo que respecta a la poesía argentina. Por eso el rechazo de la tradición debe leerse en tanto gesto, como modo de postular una nueva figura de poeta en la que el valor de la literatura del pasado no se da por sentado ni se sacraliza, y en la que los límites de lo aceptado como literario deben «romperse» (de ahí la violencia del gesto) para hacer ingresar nuevos materiales en el discurso poético, sobre todo la oralidad en sus versiones más crudas y las imágenes de los medios de comunicación masivos.

Pero hay otra línea de escritura, que Porrúa trabaja en el artículo recién citado, donde poetas como Alejandro Rubio, Marcelo Díaz, Sergio Raimondi y Mario Ortiz reelaboran explícitamente diversos segmentos de la tradición y hasta conci-

ben el poema como espacio donde pensar y evaluar críticamente la literatura del pasado. En estos poetas la tradición aparece citada de manera directa en el poema, siempre en contraste con las representaciones del presente que construyen, dando lugar a anacronismos que permiten leer el modo en que cada uno de ellos concibe los usos posibles y el valor de la tradición en un presente local y situado. Así, mientras puede decirse de otras poéticas como las de Fernanda Laguna y Marina Mariasch que construyen una temporalidad que se define como «puro presente» (y donde la crítica, al menos en Mariasch, se ejerce sobre ciertas figuraciones masivas antes que sobre la literatura), en el caso de Rubio, Ortiz, Díaz y Raimondi el poema se constituye verdaderamente como «montaje de tiempos heterogéneos», para decirlo con Didi-Huberman (26). Porque las citas de la tradición se combinan en el poema con usos verbales que provienen del lenguaje oral, y también con representaciones del presente más inmediato y cotidiano que incluyen a la cultura popular tal como la entiende Michel De Certeau, que la define sobre todo a partir del uso. Para De Certeau, se trata de una cultura que se formula esencialmente en «artes de hacer» esto o aquello a nivel cotidiano, «es decir, en consumos combinatorios y utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una ratio “popular”, una manera de pensar investida de una manera de actuar, un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar» (45).

Este modo de construir el poema como espacio donde el presente convive con fragmentos escamoteados a la historia literaria, desde figuras y motivos como el cisne modernista y el ruiñador de la poesía romántica hasta usos verbales característicos de un estilo, ya sea el lenguaje neobarroco o el registro lírico, lo plantea verdaderamente como un «objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos» (Didi-Huberman:19). Con este montaje, «todo el abanico del tiempo se abre ampliamente» (22), y es allí precisamente donde se debe hacer foco para leer el modo en que cada uno de estos poetas se posiciona con respecto a la tradición, siempre a partir del uso.

Así, Alejandro Rubio propone en *Música mala* imágenes del presente que ponen el acento en la decadencia, y en las que la ciudad se piensa como ruina porque la mirada activa la memoria y de ese modo abre la imagen, la expande en otra dimensión que convoca la ausencia:

Esos, los de antes, decían que, sobre todo
 en la autopista y en, de noche, las bocas tapiadas
 del subte nuevo, algo parecía moverse.
 Efectivamente se movía.
 La capital de Suroccidente es ahora una grande y hermosa
 ruina; entre pilares
 de monumentos fachosviéticos se pasean filigranas
 humosas, turistas, periodistas, carteristas,
 animales de una y tres patas. Los rapsodas ciegos

se recuestan en vergeles virtuales y chuponean cigarrillos
virtuales, es así, el viento tañe solo entre las hojas.
Está el ritmo, las letras, partes sueltas
de melodías, arreglos mil, pero ante el público
se les trava la lengua, callan, dicen no saber,
no poder, no querer. (1997:13)

Lo que se ve es impuro, una mezcla de presente efectivo con aquel presente potencial que nunca sucedió —el que pretendían apuntalar las grandes obras y monumentos—, y que está allí para representar, ante quien quiera verlo, qué clase de futuro se había proyectado en el pasado. La imagen, en consonancia con esta cualidad grumosa, se dice con un lenguaje lastrado por el peso muerto de la lírica, o los restos de ella; hasta en la lengua, lo que permanece de la tradición son «partes sueltas», fragmentos que de poco sirven en el presente para que esos poetas que se representan como «rapsodas ciegas» construyan un saber (la mención a los «rapsodas» también es un anacronismo porque cita una figura de la tradición griega asociada al don de la profecía y el canto, dos elementos tradicionalmente asociados con la poesía en su versión sacralizada). Porque en el paisaje de decadencia que retrata, el poema dice que «el viento tañe solo entre las hojas» y se habla de «filigranas» y «vergeles», con lo cual se pone en escena un lenguaje «elevado» que poco se condice con la representación de la ciudad, y que contrastado con otros usos verbales como «monumentos fachosoviéticos» y «chuponean cigarrillos» se revela como desfasado temporalmente.

El poema funciona entonces como espacio en el que se ponen a prueba los lenguajes y figuras de la tradición, y los anacronismos adoptan un tono satírico porque resaltan la pobreza de un presente ruinoso que es todo menos «vergeles». Por otra parte, la figura de los poetas como «rapsodas» los construye como contemporáneos y al mismo tiempo remanentes de un pasado que es de poca utilidad en el presente, ante el que estos poetas «callan» y «dicen no saber,/ no poder, no querer». La poesía entendida como «rapsodia», entonces, se señala como imposibilitada para construir un discurso que funcione en la actualidad, que pueda decir algo de valor sobre el presente.

Incluso en un poema de *Metal pesado* llamado significativamente «Crisol» (como modo tradicional y a esta altura eufemístico de aludir en Argentina a una cultura híbrida e inmigratoria, por cuanto la idea de «crisol» supone una fusión sin conflictos) donde hay turistas brasileros, inmigrantes paraguayas y dominicanas y el poeta habla desde una «pocilga posmo» (1999:55), se sugiere la pobreza de una tradición de la que sólo quedan descartes: «De las cenizas rescaté/ magras figuras: un gaucho,/ Perón sobre un caballo pinto,/ una negra barriendo la vereda/ con los ojos de gato abiertos/ al sol decadente» (58). No sólo las imágenes son «magras» sino que además se rescatan de las cenizas, como si se estuviera viviendo después de una destrucción, lo que indica tanto la pobreza del país como la de una tradición resumida en unos pocos estereotipos.

Y sin embargo, es con esas «partes sueltas» que Rubio construye sus poemas. De hecho en este último poema citado se alude a la gauchesca, al peronismo y a la figura del inmigrante, todos elementos que traman su poesía. En «Romance», por ejemplo, «La refalosa» de Hilario Ascasubi se usa para armar una escena de bailanta en Tropicana: «se trenzan, caen, se levantan, caen, patinan, pisan/ pedazos de bazo, segmentos sueltos/ de intestino; pierden, hacen ochos,/ sietes y nueves, se reviran y refalan/ en la sangre» (1997:17). Pero mientras que el texto de Ascasubi le daba voz a la violencia política en el mazorquero federal que enuncia el poema, en este caso el texto se hace cargo de una mirada que muestra a las clases bajas como «salvajes», responsables de una pelea y de un «enchastre» que después «viene la patrulla y limpia,/ viene la ambulancia y limpia» (17). Esa misma mirada se caracteriza como «amarillista» en el poema cuando el que habla se llama a sí mismo en tercera persona «el cronista de Crónica». De esta manera, lejos del «realismo» al que alude el principio del poema,¹ el texto se hace cargo de la artificialidad de una mirada que pone el acento en la decadencia, la suciedad y hasta la «barbarie».

Así aparece también el repertorio de imágenes del peronismo, en otro texto que retrata a una familia que descende de un «tano picapedrero» y se dice: «vimos el futuro donde el piso es de parqué/ y rompemos el parqué pa que se dore más lindo/ la pielcita de la vaca que nos vamos a lastrar» (20). Aquí se trabaja también sobre figuras que forman parte de la mitología popular, en este caso como devolución del lugar común antiperonista, porque esa imagen en el poema forma parte de un «futuro», con lo cual se carga trágicamente de sentido utópico a un motivo que proviene de un pasado, y sobre todo un presente, de fracaso (teniendo en cuenta que la «versión» del peronismo que es contemporánea a la escritura del poema es por supuesto el menemismo). De hecho este repertorio también se actualiza con imágenes del presente, en especial porque el centro alrededor del cual se mueven estos personajes signados por la «infrahumanidad», como señala García Helder (Rubio 1997:28), y como vimos en el poema «La información», es la televisión como basura:

El ruso del snack hoy puso el cable, qué pena
que le anden dos canales
de los ochenta y pico que pagó y en los dos
pasen la misma película de mierda,
Candyman; este bolita volado,
remamado, se retira a empujones,
a los gritos, y va por la vereda devolviendo,
por el pasillo del bondi, por el baño
de la estación, por el andén; deja su huella
entre vasos de plástico, marquillas
de Marlboro machucadas, volantes, papelitos (20).

El ámbito donde se sitúa el fragmento es característico de los noventa: se trata de un *snack* bar, esos locales icónicos de la década menemista que reúnen el quiosco y el bar bajo grandes vidrieras y luces de neón y que muchas veces funcionan durante las veinticuatro horas, por lo que se convierten en refugio de los que están de paso y en ocasiones, como el boliviano de este poema, alcoholizados. Aquí, el desprecio, tanto por la televisión («película de mierda») como por el inmigrante («bolita»), está cifrado en usos coloquiales despectivos que son comunes a otros poetas de los noventa como Santiago Llach y Martín Gambarotta, y en la representación de un personaje que se mueve entre basura.

Pero el discurso además se hace eco de una mirada antiprogresista que estereotipa al otro cuando se pide en el mismo texto que los niños «sean como los coreanitos, respetuosos,/ estudiosos, que toman su caramelo/ en lo oscuro del rincón y dicen gracia/ y no se quejan ni escupen: tal es/ la angurria de la plebe inmigratoria» (21–22). Como se ve, se trata de recuperar una tradición de representaciones del conflicto social y político que va desde Hilario Ascasubi y la gauchesca, pasando por los poemas de Nicolás Olivari hasta el «las patas en las fuentes» de Leónidas Lamborghini y el lenguaje sexualmente violento y explícito de Osvaldo Lamborghini en «El fiord» y «El niño proletario». A estas lecturas puede agregarse como antecedente más cercano la poesía de Daniel García Helder en textos como «Cuerpos de todos los tamaños por donde corre la misma sangre», donde se aludía a un padre de familia marginal como un «pony tardíamente alfabetizado» (1994:17).

Pero la particularidad de Rubio es que estas representaciones se construyen desde un discurso que yuxtapone un lenguaje socialmente violento y denigrante con fragmentos (de nuevo, en ruinas) de la lírica. De esta manera, como en «La vida y el canto» se decía que «el viento tañe solo entre las hojas» y se hablaba de «filigranas» y «vergeles» (1997:13), en otro poema se retrata a una chica que se revienta un grano frente al espejo: «Nena de la casa en su tualé entre gárgolas,/ a cada lado de la nariz, frente al espejo empañado,/ los índices presionan hasta que sale un puntito/ blanco, eyectado, y se estrella y resbala,/ por un hilo de sangre, hasta el lavabo» (15). El comienzo falsamente elegante emplea el término «toilette» tal como se lo pronuncia en español rioplatense («tualé») como eufemismo por «baño», y alude a un mal uso pretencioso del francés que hace juego con el uso posterior del término «lavabo», contrastados ambos con el «mal gusto» de toda la escena. Más adelante, la chica se cosifica al fundirse con un ambiente igualmente sucio: «La línea de cochambre que sube/ desde atrás del horno hasta el cielo raso/ y da una vuelta para bajar, en zigzag,/ hasta su sandalia frutada, debe partir, dice ella,/ de la raya de su pelo» (15).

El lenguaje de Rubio mezcla «vergeles» y «gárgolas» con «chuponean» y «cochambre», de modo que la lírica, como señala García Helder en el «Ensayo de lectura de *Música mala*» que figura al final del libro, «se revela así como lo que históricamente es: algo codificado, degradado, y que por su prestigio hace honor a la parodia» (García Helder en Rubio 1997:27). Sin embargo, lejos de replicar la

pobreza representada mediante la forma del poema, Rubio compone una imagen sofisticada en este último fragmento donde la sintaxis y el corte de verso construyen visualmente el movimiento espacial que describe el texto, en una tensión entre materiales bajos y formas muy elaboradas que está muy lejos del ejercicio de construir imágenes del presente que se ofrezcan como registro realista, o que repliquen la decadencia desde los materiales empleados.

Esto sucede porque el poema no se concibe sólo como testimonio de un estado de cosas presente sino que funciona, como dijimos, a modo de espacio en el que se ponen a prueba los lenguajes, donde los usos idiomáticos se evalúan con relación a su pertinencia o no para nombrar el presente: para dar sólo un ejemplo, la «plebe inmigratoria» referido a las nuevas camadas de inmigrantes que arribaron al país en los noventa procedentes de Corea y de países limítrofes como Bolivia, según consigna el poema ya citado (Rubio 1997:21, 22), no es tanto el uso lineal de un modo de nombrar despectivo como la actualización de aquella frase usada en las primeras décadas del siglo xx para referirse a inmigrantes españoles e italianos, y devenida luego de décadas de olvido, un modo del desprecio puesto en boca de los mismos hijos de aquellos inmigrantes que la frase englobaba.

De esta manera el anacronismo trabaja contra el olvido y otorga espesor a un presente al que no le permite cerrarse sobre sí mismo, ya sea en la falta de sentido o la pura constatación de decadencia que muchos de los poemas parecen realizar. Pero tampoco hay salvación para el poeta, cuya figura, decididamente anacrónica, se sitúa como vimos en la «pocilga posmo» donde el saber no sirve y no parece haber otra opción más que el fracaso. Por eso al final de *Música mala* se dice que «A partir de ahí no quiso escuchar más nada:/ se guardó, cortó las líneas, se dedicó a regar las plantas/ y, en la sombra su cara de entendido, a leer la revista/ del cable» (23). Así como en otro poema los que estaban en la sombra eran «los coreanitos» (21), en este caso se trata del mismo poeta, que de este modo resulta ser también un marginal y que opta por el encierro mientras «continuaban afuera/ con la emisión de noticias», como señala el texto. Por eso en Rubio la escritura y el valor que se le da a la técnica, así como el gesto de recuperar todo el potencial violento y disruptivo de una tradición —popular pero sobre todo, peronista— parecen tener como fin último el de oponer figuras exasperadas a ese televisor que recorre todo el libro con su ruido constante y que funciona en estos libros como signo de una época. El montaje de tiempos, en Rubio, está dado por contrastar en el espacio del poema la lírica y otros usos tradicionales del lenguaje con el televisor —en un tiempo colonizado por los medios de comunicación de masas— para dejar planteada cuanto menos la inutilidad de esos lenguajes en un presente que es, como el de Leónidas Lamborghini, de derrota política.

En Marcelo Díaz en cambio, la idea de ruinas y de lo degradado adopta un signo totalmente opuesto. En principio porque Díaz pone su poética bajo el signo de lo «berreta»,² como lo indica el nombre de su primer libro (1998), pero ese «berreta» no señala la falta ni el fracaso de un proyecto, sino que se recupera positivamente como parte de una poética que pone el foco en la cultura popular

entendida como modos de hacer que operan sobre lo dado para transformarlo. En la serie «Once maneras de contemplar un cisne» de *Berreta*, Díaz reescribe las «Trece maneras de mirar un mirlo» del poeta norteamericano Wallace Stevens (Aguirre:304-306) a partir de un objeto que forma parte de la cultura popular. Lo que se toma de Stevens es el modo de rodear un objeto en poemas breves que lo enfocan desde distintas perspectivas, pero si Stevens elegía, para oponerlo a los ruiseñores y alondras de la tradición romántica, un simple mirlo que a la vez podía seguir connotando la naturaleza como imposible origen para la poesía y el canto, Díaz va un paso más allá y propone como objeto al cisne de cemento.

Así, a la carga de sentido que supone pensar la serie como reescritura de Stevens, y que representa un gesto de apropiación de la cultura dominante, se suma la elección de un objeto que es parte también de una tradición, pero no literaria sino de esa práctica doméstica de clase media y baja que consiste en decorar los patios con un artefacto que puede pensarse como *kitsch*: una maceta con forma de cisne que simula ser una escultura, pero cuyo material degradado y netamente práctico, el cemento, la sustrae al ámbito artístico para revelarla como parte de una producción en serie de corte industrial. Pero los textos no consisten en un ejercicio pop, por más que la copia se ponga de manifiesto en el título que calca el de Stevens (aunque el reemplazo de «trece maneras» por «once maneras» hace pensar en una pobreza asumida que remite nuevamente a lo «berreta»), porque lo que se destaca es la intervención artesanal sobre el objeto y su pertenencia a un espacio culturalmente marcado que en principio no tiene filiaciones literarias:

Gruesas hojas de acelga, bajo esta luz,
y geranios blancos en el lomo del cisne
y geranios rojos en el cantero, bajo el tendal
que ahora, ya cercano el mediodía exhibe
sábanas blancas y sábanas azules. (Díaz 1998:15)

A diferencia del cisne modernista que podía pensarse como símbolo de pureza y que daba cuenta de una poesía abstraída del mundo cotidiano, el cisne de Díaz condensa en sí mismo ese mundo cotidiano porque pertenece a un ámbito doméstico de extracción popular, y porque en él pueden leerse los modos de apropiación de un objeto que caracterizan las «artes de hacer» de las que hablaba De Certeau:

No es improbable
que una mano fugaz les restituya
su dudoso esplendor, para ubicarlos
en un lugar poco visible, con malvones,
brutalmente pintados
de azul
y oro. (15)

En un además similar al del poeta, que se apropia de un motivo de la tradición para hacerlo suyo en la reescritura, esa «mano fugaz» pone en escena una práctica artesanal sobre el objeto que le provee una identidad, en este caso la del club de fútbol cifrado en ese «azul y oro».

De esta manera el cisne anacrónico de Díaz reúne pasado y presente, tradición literaria y tradición popular, y anuda en sí a la poesía norteamericana con el modernismo latinoamericano y hasta con fragmentos del simbolismo francés, cuando se dice en un verso que «Sus alas de cemento le impiden caminar» (16), como reelaboración del final de «El albatros» de Baudelaire. Se trata de un objeto atravesado por tiempos «impuros», pero esa impureza incluso es deliberada en la elección del cisne de cemento porque se contrapone abiertamente a la «pureza» del cisne de la tradición prestigiosa y sacralizada:

Un cisne de cemento nunca es blanco.
Se advierte, al acercarse, impureza en su textura,
piedras que el tiempo ha dejado a la vista,
grumos de arena, ademanes torpes
en su hipotético andar. (15)

Como señala el poema, el cisne en tanto objeto real está sujeto al paso del tiempo, a diferencia de un motivo literario que sería, en principio, atemporal (pero justamente los poemas están tratando de cuestionar esa «atemporalidad» al poner de relieve el carácter histórico del cisne como motivo poético en el patio de una casa de la ciudad de Bahía Blanca en la década del noventa). Por otra parte, el modo de mirar el objeto lo constituye de por sí en un montaje de tiempos heterogéneos, porque hace oscilar el pasado y el presente cuando apela a la memoria:

Que se vea en él, en ocasiones
nada más que hierro, piedra y cemento.

Que se vea en él, aunque no siempre,
cifrada la memoria familiar (22)

Como se ve, el acercamiento al objeto por sí mismo y en su materialidad no excluye la posibilidad de «leer» en él una memoria que se despliega en otro poema, cuando se habla en «Genealógica» de las fotografías familiares que dan testimonio del paso del tiempo entre generaciones pero a la vez tienen como punto en común «la silueta, borrosa, del cisne de cemento» (23). Díaz elige entonces trabajar con un objeto que abre de por sí el «abanico del tiempo» mencionado por Didi-Huberman cuando se lo mira desde una perspectiva histórica, pero también porque la relación del cisne de cemento con el motivo poético del cisne y, más en general, los pájaros (tanto el albatros de Baudelaire como el cisne de Darío, el mirlo de Stevens y por su intermedio, los ruiséñores y alondras de la

poesía romántica) le permite adueñarse de fragmentos de la tradición literaria consagrada para construir el poema como espacio anacrónico donde la poesía del pasado se actualiza y se pone a prueba en relación con la vida cotidiana.

La operación se extrema en *Diesel 6002* (Díaz 2001), que consiste en la «puesta en estilo barroco», en palabras de Ana Porrúa, de una noticia periodística sobre una loca que se escapó del hospital Moyano y se robó una locomotora para ir a visitar a su novio a Temperley. El libro se abre con epígrafes de Apollinaire, Francisco de Rioja, el *Diario Popular* y el diario *Clarín*, a los que se suman después Nino Bravo, Osvaldo Lamborghini y Góngora. El ejercicio de selección de estos elementos es microscópico y sirve como marco a una serie de textos que combinan materiales del discurso periodístico con las formas y la dicción del barroco español:

Lo que de riel en fuga
partiera por un hilo
y a la maniobra inversa
voces inversas diera,
que cruces son testigos
de brazos que no trepan,
ni grasas de cabina,
ni piedras en la boca
repletas de gasoil,
en vías por el ido
diera voces Amor.
Que aquellas voces diera:
«estoy loca de amor»
con rumbo Temperley
«el Indio vive ahí,
estoy loca de amor»
y en fuga de la ley,
en marcha enloquecida,
piñas y amores diera,
diera su voz de muero,
dijera: Ten, per lei. (25)

En este caso el registro verbal del barroco se yuxtapone con «grasas de cabina» o «gasoil», términos estrictamente contemporáneos y tomados de las noticias periodísticas que se destacan como ajenos a ese repertorio pero sin embargo ingresan eufónicamente en él por el trabajo de construcción del verso. Este ejercicio con la tradición tiene resultados paradójicos porque el discurso de la actualidad por antonomasia, el periodístico, se combina con otro tipo de discurso poético que evidencia sus marcas de pertenencia a otra época, su «antigüedad», por decirlo de algún modo. Pero Díaz logra producir un anacronismo por el cual la noticia puede leerse como inactual —después de todo lo es, porque se trata de una actualidad

que se pierde de modo inmediato— al mismo tiempo que el barroco se actualiza y se vuelve contemporáneo del discurso amoroso en sus formas orales y populares.

De modo similar, Mario Ortiz plantea en su poesía un movimiento de ida y vuelta entre el mundo cotidiano y la tradición que se caracteriza por un uso desviado de la misma. En *Cuadernos de Lengua y Literatura Vol. 1* (Ortiz) la poesía se piensa, como lo indica el título del libro, casi como ejercicio escolar que en lugar de acatar los contenidos de la enseñanza tal como se transmiten los desvía a partir de lecturas impertinentes. En un poema por ejemplo se plantea una escena cotidiana como es la de volver a casa por la noche en un transporte público, donde se imagina que el colectivo es una «barcaza» y en este caso el arroyo Napostá debe cruzarse como si se tratara del Hades, el río de los muertos de la mitología griega y luego latina que Eneas debe cruzar durmiendo al Can Cerbero con tortas de miel que contienen droga.³ El poema de Ortiz dice: «el colectivo en subida/ bondi: barcaza/ me lleva?/ no me lleva?/ ¿tendré que dormirte con tortas?/ amado cráneo sumergido/ entre pelos de serpiente/ cálmate,/ esto es miel para que me cruces el Napostá/ voy a casa» (19). Aquí se superpone el mito clásico con un viaje en colectivo o «bondi» (el uso del modo popular de designar al transporte es clave) al volver a casa por la noche, y se diseña un itinerario reconocible para un habitante de Bahía Blanca (la ciudad donde vive y escribe Ortiz) porque el colectivo va por «Rodríguez/ y 12 de octubre/ el parque» (19), aparte de que como dijimos cruza el arroyo Napostá.

Otro poema trabaja con referencias a Romeo y Julieta de Shakespeare pero de nuevo la geografía remite a lo local, en este caso al puerto de Ingeniero White devenido «Guaite», tal como se pronuncia en la zona: «voy a ver si me sumerjo/ para navegar/ al fondo de Shakespeare/ entre las valvas de la ostra/ la perla de Julieta/ el balcón en el río de los versos» (28). Hasta tal punto el texto se apropia de Shakespeare que más adelante se lo escribe «Shecspir» según la (mala) pronunciación argentina, con la misma familiaridad con que el colectivo se llamaba «bondi». Pero lo más importante es que ese «sumergirse inicial», que parece plantear al texto como un río imaginario, el «río de los versos» al que se alude, termina por ser el agua de la Ría de Bahía Blanca: «cuanto más se levanta el mar/ las vírgenes pulpas de los peces/ más suben al muelle de Guaite» (28).

Esto sucede porque el lenguaje permite articular órdenes diversos. Así, el metafórico y textual «río de los versos» se desplaza hasta desembocar en el muelle de «Guaite» (por Ingeniero White). Otro poema que afirma «dice recrear» la Oda 58 de Anacreonte ilustra a la perfección el movimiento que va, en este caso, de la tradición a lo local, cuando la diosa griega Afrodita llega a la costa de Monte Hermoso (localidad balnearia cercana a Bahía Blanca). En este caso sin embargo, el desplazamiento de la Oda hacia lo local no está dado solamente al final del poema por el referente geográfico «Monte Hermoso», sino que comienza a efectuarse en la reescritura por el registro oral, como cuando se dice «¿la viste, pero?», con esa cita de la oralidad que usa incorrectamente el «pero» al final de la frase, propia de la ciudad de Bahía Blanca:

el verde mar/ el undoso mar
¿la viste?

bailando entre las olas
Afrodita la blanca

espuma sobre su carne cubriendo lo virgen
¿la viste, pero? rodeada

por delfines y amores en carro
de cuatro alazanes

alguien la ha pintado
Afrodita la virgen

cintura entre algas, y tetitas
ocultas bajo líquenes (...)

al emerger el faro
es lo primero que se ve (...)

el faro
en Monte Hermoso

y avanza hacia nosotros. (43-44)

De esta manera Ortiz hace de la tradición un espacio habitable porque la superpone con el mundo cotidiano en los textos. La relación de Ortiz con la tradición es de convivencia, y los poemas establecen una continuidad entre el imaginario apropiado de las diversas lecturas y el espacio cotidiano. En un poema, por ejemplo, alguien hace gárgaras y el gesto de levantar la cabeza motivado por esta práctica trivial lo remite al Antiguo Testamento: «al final terminás haciendo gorgoritos/ con los ojos mirando al cielo como Isaías en busca de revelaciones» (21). Además, como se está levantando la cabeza y se mira al techo, se piensa que «una leve sacudida en el techo/ haría bajar las arañas que tejen el rapto de Europa/ en labrados rebordes de filigrana descascarada» (21).

A partir de gestos y elementos mínimos de la vida cotidiana como los que acabamos de mencionar se establecen analogías con un archivo de textos que está presente todo el tiempo; hay una relación de continuidad entre tradición y cotidianeidad. Según Porrúa, Ortiz «puede ir del espacio de la cultura al de lo cotidiano, sin que exista una frontera entre uno y otro (ambos se leen de la misma forma)» (167). De hecho, al final del poema recién citado se imagina que alguien come un bife y el humo asciende a los dioses, aludiendo al modo en que

se practicaban los sacrificios en la mitología griega, «y un dios le da rosca/ al repasar los jugos de la carne/ con el pan, miguitas sobre el plato» (Ortiz:22). Pero aquí lo central es el modo en que estos materiales ingresan al poema, porque es precisamente lo que señala a la manera de Ortiz de pensar la tradición.

En este sentido, otro texto propone la figura del caleidoscopio para la escritura. Allí el poeta se representa sentado frente a la máquina de escribir donde «le da al tecleo/ al boludeo/ que es su laburo» (32), y el poema va desplegando elementos (el gordo, el poeta, los cristales) que se reúnen cerca del final: «la escena continúa/ y puede revertirse/ con sus trozos de cristales:/ otras flores se forman/ y el gordo vuelve lenguaje al poeta/ que se caga de frío en la calle/ y los dedos invisibles invierten los rostros/ en otras flores ya vistas/ al extremo del caleidoscopio» (33-34). El modo de funcionamiento del caleidoscopio es útil para describir la poesía de Ortiz, porque si se piensa en cómo está construido el objeto, se trata de un espectáculo donde unos pocos elementos sueltos giran (de nuevo, las «partes sueltas» de que hablaba Rubio, porque las apropiaciones de la tradición son siempre fragmentarias) y gracias a un juego de espejos cambian de figura. De modo similar, los poemas de Ortiz están compuestos como vimos de elementos pertenecientes a tiempos heterogéneos que funcionan como matriz y que se van combinando entre sí para variar el sentido.

Si se toma en cuenta que esos elementos están tomados tanto de la vida cotidiana y de la cultura popular según la definimos a partir de De Certeau (el regreso al hogar en colectivo, la costumbre de mojar el pan en el jugo de la carne) como de la tradición literaria (Shakespeare, la mitología clásica, el Can Cerbero, el rapto de Europa, el Antiguo Testamento), pensar los fragmentos tomados de estos órdenes como elementos mínimos dentro de un caleidoscopio supone que no hay diferenciación entre una y otra: tradición y vida cotidiana conviven en el mismo espacio y se combinan de maneras siempre nuevas. La analogía implica también que todo el espectro de la temporalidad está abierto en la poesía de Ortiz, en la que el anacronismo funciona como modo de sustraer la tradición a la «historia literaria»; para este poeta, la tradición no aparece confinada al pasado sino que simplemente está ahí, disponible para el uso y para un tipo de lectura «juguetona, impugnadora, fugitiva» (De Certeau:188).

Sergio Raimondi, como Díaz y Ortiz, también piensa la poesía en relación a modos de hacer propios de la vida cotidiana que en su caso se fundan en la figura del poeta-artesano en su único libro publicado hasta ahora, *Poesía civil*. Esta figura ya contiene de por sí un componente anacrónico, por dos razones. Primero porque remite a un poeta modernista como Ezra Pound, y también porque implica el gesto de pensar la poesía, como en Marcelo Díaz, en relación con otras producciones de carácter artesanal que pueden englobarse también en lo que De Certeau denomina «cultura popular».

La alusión a Pound como artesano está dada en la dedicatoria con que T. S. Eliot encabeza su poema «La tierra baldía»: «For Ezra Pound, il miglior fabbro» (51). La frase, que puede traducirse como «el mejor artesano», es en realidad

una cita del modo en que Dante se refirió al poeta provenzal Arnaut Daniel, y comporta una idea de poesía como modo de trabajo sobre la materialidad de las palabras que se asimila al trabajo manual, y que en el caso de los modernistas Eliot y Pound adquirió un valor opositivo con respecto a la creencia en un tipo de creación espiritualizada, condensada en la figura de la poesía como «canto», de los poetas románticos y simbolistas (de hecho, esta idea de poesía se discute explícitamente en *Poesía civil*).⁴ Tanto en Raimondi como en Eliot y Pound, el anacronismo implícito en el hecho de pensarse como artesanos funciona como modo de oponerse a los valores del mundo moderno y capitalista que apela en cambio a un mundo pre-moderno, pre-capitalista y pre-industrial.

Pero en Raimondi se suma el dato de que su poesía se refiere a un lugar geográfico específico —la ciudad de Bahía Blanca y su localidad portuaria, Ingeniero White— donde la instalación de empresas multinacionales que se dedican a la industria química y a la exportación convive con prácticas de trabajo artesanal, por ejemplo de los pescadores que todavía usan barcas de madera para realizar un tipo de pesca a pequeña escala que representa todo su medio de vida. El énfasis en lo artesano es entonces un gesto político, una manera de señalar la pervivencia de los modos de la producción artesanal en un paisaje donde lo más visible son las manifestaciones del capitalismo global y avanzado que se presentan como hegemónicas.

«Los artesanos» es el título de una de las secciones de *Poesía civil*, y la idea aparece también en un texto donde el poeta se contrapone con un jardinero, y que se presenta como «Glosa a “Ode to a nightingale” de John Keats»:

El dolor en el corazón está. La modorra
también, ahí en el jardín, bajo el ciruelo,
sentado en la silla que tomó de la mesa
del desayuno. Pero no ha habido té.
Tragos fuertes a las tres de la mañana,
unas cuantas copas encima, boca mojada
y fuga entre la espesura de mayo, fuga,
como si eso fuera deseable, hacia la nada:
amnesia, quejas entre los reflejos prestados
del cielo, esas cosas. Se levanta y se mueve
hacia la fronda: lo más delicado no se ve,
se oye apenas o, mejor, sólo por el aroma
se distingue: y entre espinos y frutales,
entre el aroma, la violeta y la eglantina
persigue entre las sombras la sombra
de quien canta por los siglos para todos.
Bueno, no para todos. El jardinero duerme.
Hubo temprano la tormenta que vendrá
y el hombre, dicen, tuvo bastante trabajo:
podó árboles y cercas, amontonó ramas

en la hoguera, frutos podridos, una o dos
alondras en el estanque caídas y fue
el único en toda la casa que se acostó
con el pelo compacto de briznas y humo.
Dejó la naturaleza parecida a un poema
y se cansó, claro. Ahora nada siente, nada,
nada oye ni oirá hasta el sol: melodía ninguna.
Es que está muerto y literal y, encima, ronca:

////////////////////////////////////

////////////////////////////////////

//////////////////////////////////// (Raimondi:17-18)

El poema reescribe de modo comprimido partes del poema de Keats, por ejemplo los primeros versos, pero donde Keats decía «My heart aches, and a drowsy numbness pains/ My senses as though of hemlock I had drunk» (99-101) para describir el estado en que lo ponía la inspiración poética y el contacto con lo trascendente al escuchar el canto del ruiseñor, Raimondi reformula: «El dolor en el corazón está. La modorra/ también», usando el término «modorra» (lunfardo por «cansancio») que ya inscribe al poema en un lugar y una época determinados, tanto como el «berreta» de Marcelo Díaz.

El montaje de tiempos que propone el poema reúne entonces al romanticismo inglés con la contemporaneidad más estricta, y desplaza además el modo de usar el lenguaje de Keats y los románticos en general porque aquí el lenguaje no es metafórico sino concreto. Es decir, no se construye un jardín que funcione como metáfora del contacto del poeta con el plano de lo espiritual, eternamente verdadero y atemporal —el mundo de las esencias— sino que se lo presenta tal como podría ser el fondo de una casa en la actualidad, ése mismo donde Marcelo Díaz ubicaba su cisne de cemento. Por eso en este caso el «dolor en el corazón» se debe a una borrachera nocturna literal y no metafórica como la de Keats, que estaba «embriagado» de poesía. El texto de Raimondi funciona como reescritura pero también como reverso del de Keats, porque aquí el poeta duerme y el que está despierto es un personaje que no podría haber tenido un lugar similar en la poesía romántica: un trabajador manual. De hecho, el final del texto reemplaza el canto del ruiseñor escuchado por Keats por los ronquidos del jardinero que duerme.

Y mientras Keats afirmaba que el canto nocturno del ruiseñor podría ser escuchado por todos, el poema corrige y afirma que en realidad ese «todos» incluiría solamente a los que están despiertos a altas horas de la noche, mientras que excluye a los que hacen un trabajo manual que de noche les reclama descanso y que son, además, los encargados de hacer que el jardín en el que Keats no veía otra cosa que naturaleza se parezca «a un poema». Como se ve, la poética romántica se evalúa críticamente reponiendo lo que deja afuera: en este caso el trabajo manual que pasa desapercibido a estos poetas. Pero para esto el poema construye un «jardín» distinto del de Keats (que decía a su ruiseñor «Thou wast not born for

death, inmortal Bird!», apelando a giros de la lengua inglesa que ya entonces eran arcaicos para construir textualmente esa «inmortalidad» del ave) donde se activa un montaje de tiempos contrastantes y que hasta se oponen ideológicamente: no sólo el período romántico inglés y el presente sino también ese «tiempo atemporal», eterno, separado de la duración y del tiempo histórico al que tendía la poesía de Keats, y otro tiempo histórico, concreto, material, en el que se lleva a cabo el trabajo cotidiano de los hombres, en Raimondi.

Entonces, los poetas que hemos analizado construyen el texto de manera deliberada como montaje de tiempos porque trabajan explícitamente con la tradición, que reescriben y evalúan con sentido crítico. El anacronismo se convierte en estos casos en una operación conciente y capaz de poner a prueba tanto las retóricas del pasado (el repertorio lírico en Rubio y el barroco en Díaz, los usos metafóricos de la poesía romántica en Raimondi) como los discursos y modos de hacer del presente (desde el habla cotidiana hasta el discurso periodístico). Si esto es posible es porque todos ellos hacen una lectura histórica de aquellos segmentos de la tradición que eligen y procesan, ya sean formas, motivos o textos puntuales. Para decirlo de otro modo, se trata de poetas que presentan un grado de autoconciencia fuerte sobre la pertenencia cultural y la diferencia temporal de los textos de la tradición que se trabajan.

Esa conciencia habilita por un lado modos de contrastar las representaciones y lenguajes de la tradición con las escenas del presente, ya sea para poner de relieve la decadencia y el anacronismo de la poesía entendida como discurso profético y bello en Rubio, como para construir una poeticidad de la vida cotidiana que permita apropiarse de la tradición e instalarla en ese mismo mundo, en Ortiz. En Díaz y Raimondi, a su vez, el gesto de asociar la tradición a los modos de hacer artesanales de la cultura popular y el trabajo manual supone una lectura política donde la tradición se piensa en el marco de la cultura dominante que impone determinados valores (concernientes sobre todo a la poesía, y la cultura en general, como ámbitos separados del mundo material y cotidiano), y esto es precisamente lo que intenta subvertirse en el texto.

Pero se trata también, en todos ellos, de construir representaciones del presente que contemplan la existencia de anacronismos, es decir, de proponer visiones heterogéneas y alternativas que no permiten englobarse como «modernidad» o «posmodernidad», porque hablan de un presente que incluye en sí mismo muchas otras temporalidades que merecen leerse. El poema concebido de ese modo funciona entonces como modo de disputar ciertas imágenes de la época frente a, por un lado, el puro presente de los medios de comunicación masivos, y por el otro la tradición de los tradicionalistas, nostálgica de un pasado homogéneo que probablemente nunca haya existido.

Notas

¹ Dice el texto en cuestión: «porque el realismo social nos cagó,/ nos trató como a tarados, y para realismo/mágico, bueno, en fin, mejor/ el de Tropicana: es mejor, más real,/ visceral» (Rubio 1998:17).

² «Berreta» es un término lunfardo para designar un objeto falsificado o de mala calidad.

³ Ese «Napostá» es un arroyo que atraviesa la ciudad de Bahía Blanca (situada al sur de la provincia de Buenos Aires), parte del cual está entubado, pero otros tramos tienen diversos puentes que deben cruzarse diariamente para pasar de una parte de la ciudad a la otra. El arroyo funciona como centro de varios de los poemas en *Cuadernos de Lengua y Literatura Vol. I*, con lo cual se pone una nota característica de lo local y más difícilmente recuperable para un lector que proceda de otro lugar (para los bahienses, el lugar común es hacer bromas en cuanto

a la pobreza de la ciudad que tiene como único «río» a un vulgar arroyo, en algunas partes muy poco profundo y estancado).

⁴ Percy Shelley señala en *Defensa de la poesía* que «Un poeta es un ruiñeñor, que permanece en la oscuridad y canta para alegrar su propia soledad con dulces sonos» (30). En este texto Shelley activa una serie de analogías que tienden a desmaterializar el ejercicio poético asimilándolo al espontáneo «canto» de un pájaro, a la vez que sugieren, como en la frase citada, una figura de poeta aislado de la sociedad. Estos valores, que en los románticos ingleses tuvieron un carácter opositivo con respecto a los nuevos valores propuestos por la modernización económica, se volvieron conservadores en su permanencia a lo largo de las décadas, y son puestos a prueba en *Poesía civil*.

Bibliografía

- AGUIRRE, RAÚL GUSTAVO (Comp.) (1979). *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Fraterna.
- DE CERTEAU, MICHEL (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DÍAZ, MARCELO (1998). *Berreta*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- (2001). *Diesel 6002*. Bahía Blanca: Vox.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DURAND, DANIEL (2006). «Segovia», en *El estado y él se amaron*. Buenos Aires: Mansalva, 9-50.
- ELIOT, THOMAS STEARNS (1930). *Collected poems (1909-1962)*. New York: Harcourt Brace & Company, 1991.
- GAMBAROTTA, MARTÍN (1996). *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- GARCÍA HELDER, DANIEL (1994). *El guadal*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- (1997). «Ensayo de lectura de *Música mala*», en Alejandro Rubio. *Música mala*. Buenos Aires: Siesta, 25-31.
- GARCÍA HELDER, DANIEL y MARTÍN PRIETO (2006). «Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual», en Jorge Fondebrider, compilador. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 101-115.
- KEATS, JOHN (2006). *Selected poems*. Oxford: Oxford University Press.
- LLACH, SANTIAGO (1998). *La raza*. Buenos Aires: Siesta.
- MARIASCH, MARINA (1998). *Coming attractions*. Buenos Aires: Siesta.
- (2001). *XXX*. Buenos Aires: Siesta.
- ORTIZ, MARIO (2000). *Cuadernos de Lengua y Literatura Vol. I*. Bahía Blanca: Vox.

PORRÚA, ANA (2005). «Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos». *Revista del CELEHIS* 15, 35-47.

RAIMONDI, SERGIO (2001). *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox.

RUBIO, ALEJANDRO (1997). *Música mala*. Bahía Blanca: Vox.

————— (1999). *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.

SHELLEY, PERCY (1978). *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Siglo Veinte.