

Cuando las cosas no son signos: la urbe de fin de siglo en la poesía argentina reciente

Anahí Diana Mallo¹

Resumen

El trabajo consiste en un análisis de la relación de algunos poetas argentinos que han publicado sus libros en los últimos quince años (Fabián Casas, Alejandro Rubio, Martín Gambarotta, Laura Wittner) con la ciudad de Buenos Aires. Enmarcado por los estudios teóricos y sociológicos que se han hecho recientemente sobre ella (Sarlo, Gorelik), pero poniendo el acento en los trabajos de teoría del arte y la cultura que han abordado esta cuestión, especialmente por lo que atañe a la relación de la representación con el anudamiento de lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real lacanianos, se da cuenta de la medida en que, de manera general, aunque con matices, los textos manifiestan la falta de relación vital del poeta con su entorno. En este contexto social la figura del poeta se vuelve la de un dios destituido.

Palabras clave: ciudad
fin de siglo XX
poesía argentina

Abstract

This paper aims at analysing the relationship between some Argentine poets who have published their books in the last fifteen years and the city of Buenos Aires (Fabián Casas, Alejandro Rubio, Martín Gambarotta, Laura Wittner), and is developed within the recent theoretical and sociological research on that city (Sarlo, Gorelik). Focused on studies upon art history and culture dealing with the post-avant-garde production, this article argues for the texts as manifesting, in general terms albeit with certain overtones, a crisis of the traditional concept of representation and the lack of a vital relationship between the poets and their surroundings. In this context, the social figure of the poet becomes that of a discharged god.

¹ UNLP. CONICET. anahimallol@yahoo.com.ar

Key words: city

end of XXth century

Argentine poetry

La urbe

En su más reciente colección de ensayos Beatriz Sarlo (2009) cita poemas de Casas, Gambarotta y Cucurto para ilustrar su descripción de la ciudad de Buenos Aires actual, en especial en relación con las temáticas concernientes a las mercancías, la cultura urbana, los fenómenos de la pobreza, la marginalidad y los nuevos inmigrantes.

Allí analiza la visión social y política de la ciudad en distintas manifestaciones culturales como un síntoma de los cambios políticos, sociales e ideológicos que han afectado a la Nación en las dos últimas décadas, y que conllevan una sensación general de miseria, desamparo y violencia, una ajenidad radical entre los habitantes y su medio. En este sentido los productos culturales, como un modo de lectura de los fenómenos de diversa índole que les son contemporáneos, funcionan en este caso, podría decirse, por la negativa. Es decir, leen que no hay nada para leer, fuera de eso que es evidente. Desencantados, los artistas ven una ciudad también desencantada, muy lejos de toda perspectiva utópica de inclusión social, en el sentido más amplio: imaginaria, simbólica y real.

Lo que queda es una visión desencantada, un presentismo *antiutópico* (en la medida en que el futuro es una instancia temporal que ha sido escamoteada al sujeto común por poderes que le son absolutamente ajenos y superiores) y la perspectiva de desintegración social obliga a reajustar algunas convicciones extendidas como sentido común durante la década de los ochenta; particularmente, aquellas referidas a una visión optimista de la modernidad urbana y, por otro lado, las que plantean la posibilidad de establecer una relación virtuosa entre el tándem sociedad civil / Estado / mercado. Sin embargo, para Adrián Gorelik (2003:27), “el tópico de la ciudad de perdedores es demasiado evidente en el arte como para que su aparición pueda tomarse como indicio de los resultados urbanos de las políticas económicas y sociales de la década menemista”.

Gorelik (2004) historiza las visiones sobre la ciudad porteña y señala las diferencias por décadas. Lo que se muestra hacia fines del siglo XX y principios del XXI es la

imposibilidad de comunicación, la dramática ruptura entre los grupos sociales. Y quizás lo más dramático es el modo en que los jóvenes naturalizan esa ruptura, cómo la sociedad naturaliza la imposibilidad de contacto entre los grupos sociales.

Esta situación se debe en parte -para Gorelik- al hecho de que el menemismo liberó a los jóvenes del prejuicio inverso extendido en la izquierda, el que igualaba antiperonismo con gorilismo y gorilismo con odio o desprecio de clase. Porque en tanto el peronismo se había erigido en representante único y directo de los intereses de la clase obrera y los sectores populares en la Argentina, durante toda la mitad del siglo XX la izquierda vivió con culpa cualquier distanciamiento crítico, pero los jóvenes creadores parecen pensar ahora que no hay una base social mejor que sus dirigentes, ni dirigentes capaces de transformar esta base social. Este paisaje urbano no se presenta como el producto de la imposición de una política sobre otra (ya se han sucedido varios gobiernos de diferente signo en la ciudad; este ya ha ganado su autonomía institucional, y el ciclo no hace más que ahondarse), sino la ausencia de toda política; no es el producto de la imposición de un sector social sobre otro, sino la internalización en toda la sociedad de los rasgos que la reproducen. Es esto lo que aparece en la base de estas nuevas representaciones de la ciudad: el fracaso definitivo de la política como instrumento de cambio y de la sociedad como el actor para ese cambio. Una absoluta ausencia de horizontes².

En un marco institucional como el argentino, de tradición de fuerte estatalismo, cuando el Estado se desmantela lo que queda no son los círculos virtuosos del asociacionismo, librado del peso ominoso de lo estatal, sino una sociedad atomizada en una multiplicidad de demandas encontradas, incapaz de reflexionar sobre el "bien común" y de actuar en consecuencia, aun cuando de eso dependa la subsistencia del todo como sociedad nacional. En el mejor de los casos, una sociedad luchadora y esforzada, pero impotente; en el peor, una sociedad atravesada por el cinismo, la irresponsabilidad y la trampa. La aceptación de la fragmentación social solo garantiza la reproducción de la diferencia, la defensa a rajatabla de la posición conseguida. "Ése es el paisaje de nuestra ciudad

² Damián Tabarovsky (2004) da su versión desencantada de los 90 en un árido panorama de la narrativa. Allí afirma que eso que la sociología llama campo cultural o campo literario, está quebrado, porque no ha habido una revisión seria por parte de sus actores desde los años 60, y porque está absolutamente delimitado por dos polos atractores: la academia y el mercado, dos lugares en general en estado de tensión, desatención y fascinación mutua y, a la vez, dos lugares *a salvo*.

fracturada de hoy: rejas, garitas de vigilancia, justicieros y chicos de la calle” (Gorelik 2004: 46). En ese marco el desencanto de los jóvenes ya forma parte ineludible del paisaje.

La poesía 1

Paula Siganevich (2005), siguiendo las lecturas que de la ciudad moderna hace Baudelaire, y las que de él hace Benjamin, intenta ubicar las coordenadas de la poesía de los 90 en esta encrucijada histórica y teórica. Después de preguntarse: “¿Qué modernidad dejó para nosotros el proceso, la entrada en la globalización y diciembre del 2001?” (2005:27) afirma que aunque pensar esta poesía puede resultar todavía muy prematuro, sin embargo el embate al que someten el “yo lírico”, una poética prosaica y narrativa de fuerte pregnancia visual, dejó como saldo una marcada deflagración de la lengua a partir de diversos recursos. También reconoce como una particularidad una intemperie a la que refieren reiteradamente, así como fuertes referencias tópicas al contexto, especialmente en relación con hambre y la pobreza que comienzan a dar cuenta de una inquietud. ¿Qué es, para Siganevich, lo nuevo en esta poesía? No el realismo, como lo han marcado otros, sino una cualidad de este realismo en particular: el hecho de ser solo un efecto. Lo que en realidad se busca es la pregnancia: esta pregnancia, en el campo de la imagen visual, es el efecto que produce la luz en los objetos y la manera en que estos se reproducen a partir de las imágenes mentales en la representación, como una relación casi física. En esta relación que va de lo físico a su impacto en las subjetividades Siganevich señala que “La introspección, que siempre es por un lado un estado óptico, también lo es vivencial y significa la incorporación de un espacio diferente en la memoria provocando la desconstrucción de la perspectiva instalada desde el renacimiento en el mundo occidental. La mirada interior incorpora al poema el sutil desplazamiento de una cámara de cine” (2005, 29). A esta temporalidad Paul Virilio (2004) la denominó justamente “estética de la desaparición”, mencionando la transformación en el terreno de la percepción de lo intensivo a lo extensivo. La descripción adquiere un carácter antológico en tanto recurso estilístico: el objeto permanece allí ante un espejo como espectáculo; no tiene profundidad psicológica, carece de coartada, de espesor y de profundidad; impone un sentido único: la vista. El objeto es entonces una resistencia óptica.

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

Finalmente hay algo que se puede afirmar como diferencia, y que pertenece al orden de una lectura que considera los distintos puntos de significación, en especial la injerencia del sujeto en el acto enunciativo como tal y en el acto imaginativo: “En tiempos de barbarie, cuando se discute si la lírica está muerta y la intemperie - el gran tema de la poesía del silencio- está presente como una inmensa, sucia y hostil ciudad, las palabras ordenan un campo semántico, donde no tanto como perversión o parodización sino más bien como un nuevo efecto de lo Real, la violencia es la pulsión libidinal que los jóvenes reconocen para sobrevivir en el mundo” (Siganevich 2005, 34-35). Es así como exponen el cadáver de la lengua.

La crítica Ana María Porrúa (2001b, 19) destaca: “En alguna zona de la poesía publicada en los últimos años, en la década del 90 para ser más precisos, el paisaje de la pobreza reaparece con una fuerza inusitada y se plantea como diseño de ciertas representaciones del límite, que a veces repite clivajes de la tradición literaria nacional y otras se mueve en el registro de la invención pura”.

Tomando un concepto teórico de Iuri Lotman (1985), Porrúa afirma que no se trata solo de la aparición del riachuelo, el Río Paraná, el conventillo, el bajo Flores o el oeste, sino de las figuraciones de un *confín*, es decir del lugar donde dos culturas están separadas y unidas por una frontera y de "la zona en la cual se desarrollan los procesos semióticos acelerados" (s/p).

Allí señala que uno de los ejes fuertes de la nueva poesía es la exposición deliberada e impiadosa de las fisuras del sistema social y político: nombra a Martín Gambarotta, Washington Cucurto, Santiago Llach, Alejandro Rubio.

Silvio Mattoni (2005) en un artículo que titula “Dos muchachos y una chica: tres poetas en los 90”, critica el hecho de que la novedad de la poesía escrita en los 90 se haya descrito como una suerte de neorrealismo. Para Mattoni esta lectura no puede dejar de reconocerse como parcial o fragmentaria, a la vez que aparece vinculada teóricamente “con los efectos de esa palabra que suele llamarse “política” a secas” (2005, 55).

Por lo tanto, si bien la crítica que celebra los aspectos menos íntimos y más desencantados de los poetas nuevos tiende a pensar la época como catástrofe insalvable de la cual se desprendería una vuelta política en la literatura, los poetas antes citados estarían planteando “umbrales de escritura, espacios que se alejan del equilibrio y donde es posible elegir entre varias tradiciones, con la suficiente lucidez como para percibir que toda ruptura no es más que un pliegue en la superficie continua de lo expresable” (2005,63).

Por su parte Daniel García Helder (2003) en un artículo publicado en la Revista *Milpalabras*, y refiriéndose a la poética de Rubio, después de afirmar sin más discusión que “el lenguaje se relaciona con el mundo por medio de la referencia”³ (2001,9) destaca los siguientes valores de la escritura de Rubio: 1. es técnicamente sofisticada (si se repara en la contextura del verso libre, la complejidad sintáctica y el aparato intertextual); 2. su poesía se reconoce generalmente por un lenguaje directo, imágenes crudas, y el contenido proposicional “subido de tono”, para concluir: “Antes que realista, Rubio es un poeta político; la violencia de su estilo reclama todo el tiempo que la lucha ideológica se lleve a cabo también en el plano de la expresión” (2003,10).

Reconoce García Helder que esta postura autoral sería decadente si no implicara una total impugnación de las condiciones históricas dominantes. Lee en ello un reflejo subjetivo reobjetivado de la tensión social, una tensión que se inscribe en su poesía entre una pericia técnica muy desarrollada que tiende a lo estetizante, a lo paródico, y “la actitud más bien punk de boicotear la lírica”(2001:10) (sin advertir aquí que no es otra cosa la que se pretende desde las vanguardias históricas, y acaso aun desde antes, dependiendo de lo que se entienda por lírica, algo que García Helder nunca aclara y que, como hemos visto, se entiende mejor como una posición que enfrenta a otras dentro del acotado campo literario argentino que como una reflexión teórica acerca de la lírica en tanto género).

Así, el realismo visceral o el tremendismo de Rubio, según García Helder, exagera o caricaturiza los aspectos negativos y escabrosos de la realidad social sin presentar ninguna “salida”, como no sea la de asimilar la distorsión y devolverla multiplicada, según la

³ Podría pensarse otro tipo de relaciones posibles, como la captura imaginaria y la estructura simbólica, por citar algunas famosas formulaciones lacanianas. Pero hay otras.

consigna de los Pantera Negras perpetuada por el poeta emblemático de la resistencia peronista, Leónidas Lamborghini⁴.

La poesía 2

Sin embargo, la mirada de Rubio, “ni absorbe ni penetra: espejea” (1999:17). Este espejear, que permite apartarse desde su mismo dictum de una estética realista a secas en la medida en que se pregunta por la distancia que va de la cosa al reflejo improbable de la cosa y se aproxima más a una idea de reflexión, de refracción o incluso de ilusión, no es reflejo sino fragmento de reflejo, ilusión de reflexión, y lo que espejea en los poemas de Rubio es la sordidez del que está inerme frente a los poderes, como sometido a lo pesado del metal. Por eso provoca y delata, sin juicio moral, desde el primer poema de *Metal pesado*, “Carta abierta” “Me recontra cago en la rechota democracia”, y va marcando la huella, con una factura formal que sorprende por su nitidez y al mismo tiempo por la confusión (política, si se piensa como una política de la lengua a la mezcla de discursos), que la tensión de la actualidad imprime sobre el relato del campo argentino.

De lo que se trata en este contexto no es de los ruiseñores de Keats ni del cuervo de Poe, sino de caranchos, unos pájaros desagradables que planean sobre los cuerpos muertos, que gritan su *nevermore* sobre una escena no menos siniestra por corriente o repetida: el patrullero levantando pelilargos en sus razzias.

Mirar, ver

En un pequeño artículo de 1932, “Sobre el difícil arte de caminar”, Franz Hessel (2004) defendía la *flânerie*, equiparando la acción de caminar con la de escribir la ciudad, o, para ser más exactos, el estado del que camina, sin preocupación ni objeto, por su propia

⁴ Esta frase de L. Lamborghini es una de las más citadas en el contexto de la poesía de los 90, tanto como poética o procedimientos que se presuponen en la base de la escritura de muchos autores, como en tanto eje de lectura que relaciona la poesía con el contexto sociocultural y político. El excesivo uso de la misma, y el nivel de abstracción de la frase, que además se descontextualiza de la poética del propio Lamborghini, ha terminado por perder toda especificidad y por permitir su uso para respaldar las poéticas y las lecturas más dispares. Pero si de algo da cuenta es de la importancia central de la figura de Lamborghini como poeta-faro del imaginario poético de los 90, centralidad que comparte con Pizarnik.

ciudad como un extranjero o visitante, sin prisas, y también sin pausas, a su capricho, en un estado a la vez de vértigo infantil y de suspensión febril, con la poesía.

Aunque Benjamin (1993) se había referido a la decadencia de esta actividad en la medida en que, por el crecimiento mercantil, el paseante se veía reducido a su mera función de “consumidor”, en un movimiento que muchísimos años después García Canclini (1995) repetiría para leer las transformaciones acerca de las concepciones de lo político en un marco en el que los ciudadanos ya no son sino meros consumidores; para Hessel la caminata es el tesoro del pobre, porque puede extraer placer sin inversión ni gasto si sabe hacer de ella un arte, lo que equivale a decir, si sabe contemplar aun los escaparates como mero paisaje, y las luces de los anuncios, como símbolo evidente de lo transitorio y no como reclamos a su calidad de potencial comprador. Puede así el caminante convertirse en otro-de sí, liberarse de su vida privada y de sus aflicciones, en el anonimato de la multitud, y en el arte del devenir: olvidarse de sí para permitir que por él transiten a su vez en su flujo propio los elementos del paisaje urbano que alterna vértigo con cadencia, agitación con descanso, manchas de color iluminadas, voces, figuras de personajes que se arriman y se alejan, señales. Observador privilegiado, parte de su privilegio consiste precisamente en que no necesita entrar a las tiendas y tabernas, en que no necesita relacionarse. En la medida en que se aísla, refina su arte; en la medida en que no emite opinión sobre lo que ve, sino que simplemente lo registra, solamente por placer y como un pasatiempo, será el verdadero artista del caminar. Pero, eso sí, debe dar cuenta del cambio de los paisajes concomitante con el cambio de las iluminaciones, entre las distintas luces del día y las luces de la noche, es decir, entre las luces naturales y las artificiales, al influjo de los infinitos matices de la percepción, de su supremacía incluso por sobre cualquier ilusión de realidad de los objetos: luces que, por la potencia del reflejo o por la potencia simbólica de su modernidad y fugacidad, borran la fealdad ocasional de la ciudad tras la arquitectura de instante de los anuncios. Ojo a ojo, como lo define Hessel, con las cosas, cuyo imperativo consiste en no acercarse demasiado, pero tampoco en ver desde demasiado lejos: así la justa medida de la flânerie consiste en la no interpretación de lo que se ve.

Sin embargo, en la lectura que hace Benjamin, los pasajes ya estaban en ruinas, y eran una forma arquitectónica muerta, alborotada por deshechos mercantiles, y precisamente por ello Benjamin se sentía atraído hacia ellos. Al haber perdido su poder de

ensueño sobre lo colectivo, adquirieron un poder histórico para “despertarlo”, lo que implicaba que Benjamin reconociera “precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. En este instante el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños” (Buck-Morss 2004, 227).

Pero, ¿qué pasa con los poetas? ¿cuál sería su posición, su función siquiera soñada e imaginada en relación con esta gran ciudad? ¿caminarla, describirla, crearla sin interpretación, interpretarla históricamente? y ¿cuáles son sus posibilidades históricas frente a esto?

Baudelaire pudo tener una posición, posición que definió nuevos modos de pensar al poeta, al poema y a la belleza o falta de ella a fines del XIX. Pero ¿qué sucede a fines del siglo XX?

Susan Buck Morss (2004) destaca las similitudes entre ambos fines de siglo en la medida en que puede aplicarse a fines del XX lo que Benjamin definió a fines del XIX cuando afirmó que, en el umbral del nuevo siglo, las ruinas obsoletas del pasado reciente aparecen como residuos de un mundo de ensueño, porque en la modernidad la desintegración de las formas culturales es endémica, y su temporalidad es la de la moda; sin embargo el contexto de fines del XX y principios del XXI tiene unas particularidades que lo distancian profundamente del fin de siglo anterior.

Por un lado “cierto tipo de ensueño industrial se ha disipado, un mundo que dominó la imaginación política del Este y del Oeste” (2004, 223): tanto la utopía de la producción como la del consumo han caído, junto con ello ha caído también el fondo común de ambas: la visión optimista de una sociedad de masas situada más allá de la escasez material, tanto como ha caído la meta colectiva, social, de transformar el mundo natural por medio de la construcción industrial masiva. Afirma Buck Morss (2004, 224): “en un sentido material, los oxidados cinturones industriales del nordeste norteamericano no pueden distinguirse de aquellos que manchan el paisaje de Rusia o Polonia, y, más aún, a pesar de toda la retórica política que ha sido invertida para sostener que es posible distinguir de manera decisiva entre variantes de la cultura moderna estas formas culturales han demostrado ser notablemente elásticas, adaptables a los propósitos sociales y políticos más diversos. El hecho de que estas formas sean utilizadas indistintamente por artistas y creadores de

imágenes contemporáneas implica que una de las bajas de la Guerra Fría es la estructura misma del discurso cultural”.

Además de la contaminación industrial del agua y del aire que Buck Morss señala como patrimonio común, está, como herencia social, política y cultural del siglo XX, lo que Susana Rotker (2000) llamó las “ciudadanías del miedo”. En el nuevo paisaje de la ciudad, el miedo tiene un papel fundante, en la medida en que determina no solo el modo de circulación por la ciudad, los horarios, ritos y territorializaciones, con su complejo sistema de inclusiones y exclusiones, sino, y sobre todo, la configuración de una nueva subjetividad. En esta nueva subjetividad la política como antes se entendía, como participación y compromiso ciudadano por el bien común, ha caído completamente en el olvido, y es reemplazada por una sabiduría del propio cuerpo y su instinto de autopreservación que pueden más que la mecanicidad de las prácticas discursivas. Así, el ciudadano “tiene tallado en el cuerpo una memoria de prevenciones” (2000, 19). A su vez Ludmer (2004) define lo que se ha dado a partir de la década de 1990 como un desplazamiento de la política por “lo político”: las “políticas” de la producción y/o destrucción de la vida (los cuerpos, el sexo, las enfermedades), las “políticas” de los afectos (el miedo y el terror), las “políticas” de las creencias.

Este nuevo sujeto, traspasado por el mercado, apenas diferenciado por el establecimiento de un sentido territorial provisorio, cada vez fundado y cada vez destituido, y al que se le hace cada vez más difícil encontrar y otorgar sentido a su vida y a lo que la rodea, es el sujeto que aparece en muchos de los poemas de poetas contemporáneos.

Tal vez sea por estas razones que, a pesar de que se ha relacionado a menudo a estos poetas con lo urbano, incluso en el sentido benjaminiano⁵, una lectura atenta de algunos autores y poemas muy conocidos de la época y que han recibido atención de la crítica, descubre una manera peculiar de relacionarse con la ciudad, de mirarla, de habitarla y de circular o no por ella.

⁵ Siganevich (2005) analiza la escritura de dos poetas a partir de un concepto de pobreza, en el que “la pobreza” del sujeto en el tiempo de la precariedad deviene una nueva riqueza siempre que esta precariedad sea atravesada, dicha, operada. Freud, a través del inconsciente representa lo no figurable, el tiempo de la repetición que es el tiempo de la actualización y que es un tiempo construido y encuentra una nueva lógica, la lógica del desarraigo proponiendo pensar a partir de ella lo siniestro como tal, como desarraigo. A partir de allí hace una lectura que supera la mera refrecialidad de la aparición de la pobreza y las ruinas urbanas.

El modo en que la ciudad y la cultura urbana aparece en estos textos se da como una cultura invasiva, que persigue al sujeto hasta en su intimidad, a la vez que es una cultura del aislamiento, pero no el del poeta en la multitud que celebrara Baudelaire, sino el aislamiento material o del que está solo en un espacio cerrado. Así, si Rubio afirma en el segundo poema de *Música Mala*, llamado “La información”, que “yo mismo edificué un búnker en el living” (11), como un modo de salvación del tedio vecinal, el poema *Punctum* de Gambarotta⁶ se inicia con la presentación de un sujeto deprimido, depresivo y deprimente, que está encerrado:

Una pieza
donde el espacio del techo es igual
al del piso que a su vez es igual
al de cada una de las cuatro paredes
que delimitan un lugar sobre la calle.
La bruma se traslada a su mente
vacía, no sabe quién es...

Esta situación del sujeto en un espacio cerrado se repite. En *Metal pesado*, el yo ve, piensa y escribe, aterido “en mi cuarto de pensión” (17). Cuando viaja en tren, por el Oeste suburbano de Buenos Aires, lo que se describe es lo que transcurre más allá de las ventanillas⁷. Incluso, cuando hay una descripción de tipo sociológica o referencial, como en “El conferenciante”, donde se dice

Los que matan por una bicicleta.
Los que matan por una campera.
Los que matan por diez pesos (67).

está enmarcada, con los versos del inicio y los del final, separados por una línea continua (páginas 67 y 74), dedicados a la presentación de un personaje, ridiculizado, el conferenciante, que prepara su exposición acerca del “Devenir posmoderno y campo intelectual: algunos apuntes”, de manera que lo que está en el medio, no se sabe si es una intromisión de algún tipo en el marco, o el pensamiento o contenido de la conferencia.

⁶ Nota: las citas de *Punctum* se harán sin número de página dado que han sido tomadas de la publicación virtual del poemario, posterior a su publicación impresa.

⁷ ...por las ventanillas/ transcurre el Oeste del Gran Buenos Aires, p.62.

Como subrayó acertadamente Ana Porrúa (2001 a y b), si en una primera lectura parece ajustada la descripción de Heder y Prieto (1998) de las poéticas de los 90 cuando afirma que hay un acercamiento despojado a los objetos y las cosas, en realidad todo el tiempo este acercamiento está mediado, y por lo tanto está puesta en entredicho la eficacia de la percepción como medio de relación entre el sujeto y el mundo. No hay solo fragmentariedad, imposibilidad de reconstruir una cierta totalidad que dé sentido a la experiencia, tampoco solamente una minucia en el estudio de la incidencia de la luz sobre las cosas, como aparece repetidamente en *Seudo* de Gambarotta, o la idea productivamente retomada del imaginismo a lo Pound según la cual primero viene el objeto, después el pensamiento, sino que la insistencia en la aparición de este procedimiento plantea la necesidad de una lectura específica de las pantallas o telones como elementos fundamentales (incluso podría decirse fundantes, en el sentido de Tinianov de “principio constructivo” del poema) de estas poéticas.

Si, según la lectura que propone Foster (1999) del arte pop, el hiperrealismo y cierta parte del apropiacionismo, es por cierto procedimiento técnico mucho más que por ciertos contenidos que se puede englobar a estas corrientes bajo el rótulo de un realismo traumático, en la medida en que en ellos la repetición o el ejercicio de la mimesis sirve para tamizar lo real en su relación con el trauma⁸, este realismo al mismo tiempo que apunta a lo real, por medio de la repetición o la mimesis, en su exposición en tanto procedimiento, rompe la pantalla-tamiz de la repetición misma. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto tocado por la imagen. Si Lacan (1987) llama a ese punto traumático *tyché*, Barthes (2005) lo llamará *punctum* (igual que el título del libro de Gambarotta). *Punctum* es el elemento que sale de la escena, “y se dispara como una flecha y me atraviesa”, es “lo que yo añado a la fotografía y sin embargo está ya en ella. Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante” (2005, 13). En esta confusión sobre la ubicación del punto de ruptura, entre el percipiens y lo percibido, el *tyché* y el *punctum* son una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera.

⁸ Foster toma la definición de Freud según la cual se entiende al trauma como aquello que ha quedado reprimido por su potencia traumática pero reaparece una y otra vez en las fisuras por medio de las cuales se manifiesta el inconsciente, lo que a su vez Lacan entenderá como el regreso de lo reprimido en lo real. En la lectura que Foster hace de ello la repetición como técnica es un velo que a la vez muestra y oculta la realidad del trauma y su mecanismo de aparición-escamoteo.

En “La información”, poema de Alejandro Rubio, el rasgo de la urbanidad de fin de siglo aparece dado por la omnipresencia de los medios de comunicación masiva: radio o pantalla de TV, que por lo general distorsionan el sonido y la imagen, que funcionan mal pero no dejan de estar allí, con su bombardeo de información, de publicidad, o simplemente con su forma artificial de iluminar⁹. Al principio este marco podría pensarse como un indicio que apuntaría a un efecto de realidad, incluso se lo podría leer en términos de componente ineludible del paisaje urbano. Si no fuera porque la existencia de ese algo, algo que media siempre entre el sujeto y los objetos, entre el sujeto y los sucesos, se da con insistencia y de maneras diversas en distintos autores¹⁰. Incluso en el primer poema de *La Raza*, de Santiago Llach, que se inicia con una escena callejera, los que están en la calle están mirando un infome de la televisión acerca del resultado de un partido de fútbol.

Ya se trate de la luz incierta y lluviosa de la pantalla de TV por medio de la cual se hilvanan las imágenes, entre alucinaciones, recuerdos, fantasías, de los personajes, en Martín Gambarotta (*Punctum*), del vidrio de la ventana que deja filtrar luces, voces, incluso recuerdos, en Laura Wittner (*La tomadora de café*), las noticias de la radio en Rubio (“Vendedores”, *Música Mala*, 16), o el frío que filtra la ventana, la luz que se cuela a través de la rendija de una persiana entrecerrada, siempre hay una pantalla o tamiz que se interpone entre el sujeto y lo otro, dificultando o dando unas características especiales a su percepción¹¹ y a su relación con los objetos¹².

⁹ A partir de ahí no quiso escuchar más nada:/ se guardó, cortó las líneas, se dedicó a regar las plantas/ y, en la sombra su cara de entendido, a leer la revista/ del cable, aunque por las canillas seguía saliendo/ el dulce licor de óxido, y continuaban afuera/ con la emisión de noticias y los niños y los púberes/ por el jardín y la plaza corrían.... “Continuando “ en A. Rubio. *Música mala*, p. 23.

En memoria del pescado frito: este vaso de// y los datos, las noticias:/ la casa está llena de mosquitos. M Gambarotta, *Seudo*, p. 10

¹⁰ Rubio hace explícita esta función de marco:

Otra vez en el depto y la luz del sol
de la tarde naturalmente, se cuela
a través de una rendija de la persiana entrecerrada
son los primeros versos de “Vendedores”. Los últimos son:
...falta, nomás, como indicio/ de un marco, una calle, una ciudad,
país, mundo, etcétera, el ruido
de una alarma de auto, o un perro minimalista
llorando bajo, lejos, sin hueso. (*Música mala*, pp. 22-23).

¹¹ Rubio:

Para salvarlo/ del tedio vecinal yo mismo edificué/ un búnker en el living: sentados atrás/ de la metra soviética miramos todo el día/ televisión por cable. “La información”. *Música mala*.
Por la ventana se filtra/ el frío que trae un día. En: “Vendedores 12”. *Música mala*.

Cuando las cosas no son signos

En un demasiadas veces citado poema de Baudelaire, “Correspondences”, el poeta francés presenta parte de lo fundamental de su estética al proponer leer las cosas, y sobre todo la naturaleza, como símbolos.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

El mundo es para Baudelaire algo que le es dado al poeta, quien aporta la medida de su saber y de su quehacer en el acto de la interpretación de los elementos que percibe en tanto signos. El poeta se define a fines del XIX en Francia como un buscador y dador de sentido a lo

Despertarse al mediodía/ con los pies sucios y prender la radio/ y que un locutor de la contra te diga/ que perdimos, perdimos otra vez, eso es suficiente para estar, a las cinco/ tirados como amebas en el sofá, mirando/ las uñas que quedaron en el suelo. “Vendedores 16”, en *Música mala*.

“en el patio de la pensión “Caramelero, caramelero” en *Música mala*.

Yo, aterido/ en mi cuarto de pensión/ te escribo versos/ de levada entonación... “Carta abierta”, en *Metal pesado*.

un viento abrió la ventana/ de mi cuarto de pensión. “El carancho”, en *Metal pesado*.

Voces que se cuelan/ entrecomilladas. mañana hepática/ en una pocilga posmo. “Crisol”, en *Metal pesado*.

Un hilo de luz/ que se cuele por la rendija/ de la persiana turquesa/ lo despierta. “Domingo al mediodía”, en *Metal pesado*.

Piensa/ en salir, pero sabe/ que no saldrá; pasará la tarde/ en la cocina, la tele apagada, los libros/ cerrados, los cassettes/ en sus cajas, la mente en blanco/ o surcada por formas fugitivas. “Domingo al mediodía”, en *Metal pesado*.

Gambarotta:

Escuchar música/ todo el día, todo el día/ quiero y trabajar de noche/ un trabajo liviano pido/ cuidando plantas/ en un vivero (del/ otro lado de la vía)/ donde uno se pueda/ sentar en una casa de vidrio/ a sacarse de la cabeza/ el zumbido/ de la dignidad. En: *Seudo*, p. 12.

La casa se quedó sin luz; hace días que no hay luz./ No sé cómo parar el calor./ Hay que andar en pelotas todo el día./ Hay que escribir a mano./ Por las noches soy un gallo ciego./ 120 hrs. sin salir. Listo. Pseudo, enséñame Marx. En *Seudo*, p. 17.

Después de días, la inmersión en la bañera./ Una especie de bautismo en la nonsancta tinaja./ Un lugar seguro/ donde se puede leer pero no escribir/ aunque algunos digan que es al revés./ Igual no hago ninguna de las dos cosas. En *Seudo*, p. 23.

Tendrías que ver a los de mi barrio/ qué buena gente/ los jóvenes ávidos de lectura/ los viejos defendiendo la dictadura/ y las dulces criaturas/ en la cama, por supuesto./ Mi abuelo el general hizo fortuna poniendo/ muebles de desaparecidos a la venta/ y ahora habla pestes de 1970. En *Seudo*, p. 43.

Wittner:

El vidrio está punteado de gotas,/ está goteado. Pero no nieva. Rojo ladrillo,/ gris, las construcciones se ven/ únicamente/ tras las gotas. Nueva York,/ es donde siempre se va alguien. En: *La tomadora de café*, p. 23.

¹² Así Laura Wittner, que en *Las últimas mudanzas*, hace del recorrido por la ciudad un leitmotiv del poemario, pero bajo la forma de la dificultad de habitar un espacio cambiante y hostil, en un momento invierte la relación entre los elementos, y, en medio de la mudanza, se pregunta “¿Es que todo con lo que vivía/ está flameando por la ventanilla?” (7). La habitabilidad efímera de los espacios extraños reaparece en *La tomadora de café*.

que percibe, a lo que siente, y a lo que piensa. Si la ciudad es suya es porque la recorre, y si los barrios de dudosa reputación le pertenecen es porque es ahí donde el poeta ejerce, por medio de su sensibilidad, una lectura privilegiada de la dimensión humana aun allí donde no aparece a simple vista.

Sin embargo, bien sabe Baudelaire que el sentido no es en cada caso sino un trabajo en proceso, un hacerse y jamás algo que se otorga en el poema como dato o como hecho de significación *tout court*.

Si no, no hubiera fundado su efecto poético sobre la figura del oxímoron, allí donde aparecen juntos dos términos cuya intersección semántica es casi imposible de establecer sino como lucha, figura en la que el sentido pelea codo a codo con el sinsentido. Sin embargo la concepción poética de Baudelaire parece entroncar cómodamente con la idea de Heidegger según la cual la interpretación como tal sería la medida misma de lo humano, en tanto el ser en el tiempo se manifiesta a partir de su trabajo de internalización del mundo por medio del pensamiento. La hermenéutica es en ese contexto la condición misma del ser humano, y abstenerse de ella no sería sino una deshumanización del poeta.

Un siglo y medio después, y casi como si respondieran en un eco deformado a estas postulaciones, las poéticas dan un giro de ciento ochenta grados. Por lo que respecta a nuestras latitudes, la poeta Laura Wittner declara que “las cosas no son signos”(Cfr. Efron, 1999) una formulación que sintetiza poderosamente toda una gran corriente que en los 80 se dio en llamar el objetivismo. Si bien en esa década los poemas de un sector de poetas argentinos parecían simple y humildemente querer dar cuenta, bajo la modalidad del registro casi técnico, de un mundo que estaba allí afuera, más allá de las palabras, como señala Daniel García Helder (1998), en los noventa hay un grupo que avanza un paso más en este sentido, porque muchos de los poetas de los 80 remataban sus poemas con reflexiones generales acerca de las cosas o el mundo presentados, en tanto las poéticas de los 90 se caracterizan por la ausencia de lo que, con términos propios de la narratología, podríamos llamar, posición autoral.

El registro se vuelve más maquínico que nunca: el ojo es una cámara que se pasea por afuera de lo que ve, y que no devuelve interpretación alguna, sino que parece limitarse únicamente al registro de “lo que hay”.

Se trata, por supuesto, de un efecto buscado y logrado, aunque si se examinara caso por caso podría verse como esta norma se quiebra incidentalmente con una frase que sirve

para iluminar una poética o visión de mundo que, de todos modos, nunca dejará de ser fragmentaria.

Así uno podría leer todo *Punctum* de Gambarotta como la posición que asume un sujeto que tiene la certeza de que

Toda la sangre derramada

Ya ha sido de antemano negociada—

En este contexto el caso de Fabián Casas es singular. Prontamente reconocido por *Diario de poesía* circuló hacia fines de los 90 ya como “un clásico”. En qué consiste esa particularidad: hay en él un entrecruzamiento interesante de las líneas que dividen mal y tajantemente las opciones poéticas. En el caso de Fabián Casas nos encontramos con una escritura que mezcla una figuración del yo, autobiográfico y autorreferencial hasta el cansancio, que perfila la imagen del poeta de un barrio que fuera secundario y además un emblema de la poética de orientación social de los años 20, el de Boedo, con una clara cultura política y literaria, un fraseo que acerca el poema al argentino hablado, y unas frases de una precisión notable. Directo hacia su objeto, estos versos suelen culminar sus escenas porteñas con una reflexión de tipo más general, pero siempre negativa o desesperanzada.

Lo que no obsta pensar que es el objeto mismo, muchas veces degradado, presentado en primer plano, el que permite a la voz poética realizar ese hallazgo, un hallazgo que, de todos modos, suele ser pequeño.

Lo enuncia con claridad, una vez más, Laura Wittner, quien en el fragmento 41 del poema “Dentro de casa”, del libro *La tomadora de café*, dice

Si llueve, el bebé duerme

Y yo me hago unos mates

Hay mucha posibilidad

De epifanía.

Pero, ¿qué es una epifanía en este contexto, en el que la tomadora de café, que es una cuidadora de bebé, en el encierro de su departamento, reducido el espacio al mínimo y la percepción del mundo exterior a lo que se deja ver por una ventana, describe con palabras de todos los días mínimos hechos cotidianos?

La epifanía, tal como la definió Joyce, interrumpe la secuencialidad de lo que se está narrando, detiene el flujo temporal, y sobreimprime una descripción del núcleo narrativo a la

narratividad misma del relato. Propone así una relación distinta entre la totalidad y cada uno de los fragmentos o escenas que insisten en su aparición. Así el fragmento queda desgarrado, y no es portador de una significación sobre la totalidad de la vida, sino que como una totalidad condensada se ofrece a sí mismo (Paula Cortés Roca 2009,5): un poema.

De este modo la descripción si se quiere material del mundo circundante es la condición misma de la epifanía en su descripción asignificante.

Sigue el fragmento 42:

Tanta sobriedad acumulada

Algunos días resulta en percepción enrarecida

Pasión, ofuscamientos, deleites súbitos

-en suma, delirio. Un pajarito abajo

Pía y salta. La ventana de enfrente mientras tanto

Reproduce. Yo era esta también en otros tiempos.

La percepción enrarecida solo es enunciada, en tanto la escena se reduce a su mínimo: un pajarito que pía y salta, reflejado en la ventana de enfrente. ¿Quién era yo, o sea esta? ¿La ventana, la que reproduce fielmente? En todo caso de ese lado se fija la visión: una reproducción que se quiere maquínica de un minimum que sin embargo cada tanto, se desborda, bajo la forma de un resto, un resto aperceptible de lo percibido, un resto enrarecido de lo percibido, o del eco interior de aquello que se cree solo perceptual.

Como bien lo ha señalado Silvio Mattoni (2008, 97), en el caso de Fabián Casas, “la lucha entre el registro objetivo y la catástrofe íntima (...) anima todos los poemas de *Tuca*”, porque en última instancia “la palabra es signo de lo que no puede apresarse”. En las antípodas del materialismo, al menos del lingüístico, el realismo en poesía no es sino el fracaso mismo del decir, una constatación del hueco imposible de llenar entre las palabras y las cosas. Porque solo en los momentos en que se deja vencer por una cierta emoción, parece ser, viene la subjetividad, siempre a mitad de camino entre lo singular y lo universalizable en el espacio del poema, a llenar de ilusión ese hueco, la ilusión de lo experimentado.

Si Lawrence, y con él Derrida (1989), habían hecho del poema un erizo, abierto-cerrado, al borde del camino, entre su propio hermetismo y la catástrofe que lo acecha como muerte en la ruta imposible de cruzar hacia la significación total, dice Casas en *Pogo*:

Naturalezas muertas

2

En un costado del camino,
Cerca de los carteles proselitistas, como si el bosque
Se hubiera replegado dejándolo a la intemperie, yace.
Un cuerpo extraño, difícil de traducir,
Mitad comadreja, mitad carpincho,
Abandonado a la reescritura de los gusanos.

¿Es eso el poema? Tal vez sí: extraño, difícil de traducir y entregado a una reescritura que siempre es, en algún sentido, deletérea.

Pero si Wittner, a pesar de ser poeta, proponía la percepción como meta en sí misma, lo que lleva a preguntarse qué es el poema entonces: ¿una máquina de percepción, de re-percepción o tal, como lo dice Mattoni (2008), un modo mínimo de felicidad en tanto permite, como pequeña epifanía, conciliar lo que parecía inconciliable? En el segundo libro de Gambarotta, *Seudo* 2000) lo que aparece es una interrogación constante acerca de la percepción, una desconfianza.

Leemos:

Miraba pero lo que miraba

Estaba al costado

De lo que quería

Mirar (61)

Y también:

No es lo que quiero

Decir es casi lo que

Quiero decir es

Lo que está al costado

De lo que quiero decir.

Extraña coincidencia de no coincidencia en el mirar y en el decir, en la que finalmente no se sabe si palabras y cosas convergen o divergen radicalmente, el poeta en suma pequeño *medium* que da cuenta de aquello de lo que de todos modos no puede darse cuenta en lo

absoluto en tanto el ser parlante está por su mismo decir separado de las cosas que nombra, intermedio borroso que da al vate su decir al mismo tiempo que lo vuelve irrisorio, porque:

Hay una mancha.

Pero si mirás

Fijo no hay

Nada. No hay nada

Pero si mirás

Fijo hay una mancha.

Sos una mancha:

Un sin-cuerpo

En un mundo

De cuerpos. (Gambarotta 2000, 58)

Tal vez por eso el deseo:

Yo

Uno de esos

Insectos

Que se

Parecen

A las plantas

Quiero ser. (Gambarotta 2000, 58)

Por la inmovilidad seguro, si lo relacionamos con el primer poema de *Punctum*, pero también es conocido el ojo multifacetado de algunos insectos por medio del cual perciben mucho más que el ojo humano, y, presuntamente, lo perciben sin interpretación, al menos metafísica. Y no obstante en este contexto, ¿qué función cumple el poema? Lugar de reflexión o pequeña fe de existencia, el poema, menor, reducido a un género menor y una métrica menor, como lugar de la pregunta, oblicua siempre, por el sinsentido, o de la afirmación altisonante de Casas según la cual “Todo lo que se pudre forma una familia” (Casas 1990,19), en sus buscados prosaísmos o en el lirismo detenido de Wittner, el materialismo perceptivo choca, en tanto fragmento, con su propio modo epifánico: porque si

ya no hay más allá alguno del cual dar cuenta, es este mundo fragmentado, por una percepción multifacetada y por momentos insegura, lo único de lo que se puede dar cuenta, lo único que existe, a la vez, lejos y cerca, es de un sujeto que, al borrar sus huellas, duda más que nunca de sí mismo y, no obstante, escribe.

BIBLIOGRAFIA

AAVV (2003) *Mil palabras 5*, Buenos Aires, Milpalabras.

Barthes, Roland (2005) *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós.

Baudelaire, Charles (1963) *Petits poèmes en prose. Oeuvres critiques*. Paris, Larousse.

----- (1977) *Obra poética completa*. Edición bilingüe, Barcelona, ediciones 29.

Benjamin, Walter (1993) *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus Ediciones, (1972).

----- (1987) “El narrador”, En, *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus.

Booth, Wayne (1986) *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus Ediciones, (1974).

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

Buck-Morss, Susan (2004) *Mundo soñado y catástrofe , La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La Balsa de la Medusa.

Cortés Roca , Paula (2009), Prólogo a Liffschitz, Gabriela, *Un final feliz*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Efron, Mónica (1999) “La estrategia de lo pequeño (una aproximación a la poesía argentina de los 90)”, en *El desierto* Nro, 5, Buenos Aires.

Foster, Hal (1999) *El retorno de lo real, La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal.

García Canclini, Néstor (1995) “Identidades híbridas, Narrar la multiculturalidad”, En, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n 42, Lima, Berkeley.

García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998) “Boceto Nro, 2 para un ,,, de la poesía argentina actual”, en *Punto de Vista* Nro, 60, Buenos Aires.

Hessel, Franz “Sobre el difícil arte de caminar”, En, (2004) *Revista Guaraguao*, n 18, Barcelona.

Lacan, Jacques (1987) *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, (1964).

Mattoni, Silvio (2005) “Dos muchachos y una chica, tres poetas en los 90”, en, Romano Sued, Susana, y Arán, Pampa Olga (editoras) (2005) *Los '90, Otras indagaciones*, Córdoba, epoké ediciones.

Monteleone, Jorge (2002) “Poesía argentina 1980-2000, del horror mudo al relato social”, en *La estafeta del viento*, 2, Madrid, otoño-invierno 2002, pp, 20-36.

Pizarnik, Alejandra (1994) *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor.

Porrúa, Ana María (2001 a) “Punctum, sombras negras sobre una pantalla”, en *Boletín del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario.

Porrúa, Ana María (2001b) “Mirar y escuchar, el ejercicio de la ambigüedad”, en *Punto de vista* Nro, 69, Buenos Aires.

Rotker, Susana (2000) *Ciudadanías del miedo*, Caracas, Nueva Sociedad.

Sarlo, Beatriz (2009), *La ciudad vista, Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Scarano, Laura (1994) *La voz diseminada*, Buenos Aires, Biblos.

Siganevich, Paula (2005) "Precariedad y poesía en la ciudad", Buenos Aires, Revista *Grumo* 4.

Tabarovsky, Damián (2004) *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

TEXTOS POETICOS

Casas, Fabián (1990) *Tuca*, Buenos Aires, Tierra Firme.

----- (1996) *El salmón*, Buenos Aires, Tierra Firme.

----- (1999) *Pogo*, Buenos Aires, Ediciones del Diego.

----- (2003) *El spleen de Boedo*, Bahía Blanca, Vox.

Gambarotta, Martín (1995) *Punctum*, Buenos Aires, Tierra Firme.

----- (2000) *Seudo*, Bahía Blanca, Vox.

Llach, Santiago (1999) *La Raza*, Buenos Aires, Siesta.

Mariasch, Marina (1997) *coming attractions*, Buenos Aires, Siesta.

----- (2001) *XXX*, Buenos Aires, Siesta.

Rubio, Alejandro (1997) *música mala*, Bahía Blanca, Vox.

----- (1999) *Metal pesado*, Buenos Aires, Siesta.

Wittner, Laura (2001) *Las últimas mudanzas*, Bahía Blanca, Vox.

----- (2005) *La tomadora de café*, Bahía Blanca, Vox.