

LO NUEVO EN LA ARGENTINA: POESÍA DE LOS 90

La idea de este artículo es revisar la idea de lo 'nuevo', su articulación conceptual, en la poesía que comienza a publicarse en la Argentina en la década del 90. Lo 'nuevo' estará asociado, en principio, a nuevos modos de circulación de la poesía asociados a editoriales, revistas, recitales y - sobre todo - algunos sitios de internet. Lo 'nuevo', sin embargo, también es legible en lo que se escribe. Desde este punto de vista propongo hacer una lectura de la labor antisistémica de la poesía de los 90 (Anahí Mallol, Marina Mariasch, Vanna Andreini, Karina Macció, Santiago Llach, Martín Gambarotta, Santiago Vega, etc.) alrededor de ciertos tópicos como las relaciones parentales, las luchas políticas o sexuales.

La poesía argentina de los 90 comenzó a publicarse hace más de diez años y sin embargo, como corpus, ofrece la forma del proceso y no del objeto acabado. El campo sobre el que se legitimó esta nueva poesía debe pensarse en dos instancias simultáneas. Una de apropiación o de instalación en las editoriales ya conocidas como Tierra Firme, Nusud o Bajo la Luna y en las revistas específicas. El 'Ciclo de poesía la Voz del erizo', coordinado por Delfina Muschietti en el Centro Cultural Ricardo Rojas fue y es un espacio abierto que propició estas escrituras desde el inicio. La primera antología más o menos exhaustiva de los poetas del 90, *Poesía en la fisura* (1995), estuvo a cargo de un integrante del *Diario de Poesía*, Daniel Freidemberg, y fue *Diario de Poesía* el primer lugar en el que los poetas jóvenes adquirieron visibilidad como conjunto (aunque el término sea muy cuestionable). Pero en una segunda instancia, los poetas de los 90 generaron nuevas editoriales (Siesta, Vox, antes Ediciones del Diego), nuevas revistas como *La novia de Tysson*, *Belleza y felicidad* o *Vox virtual* y sitios específicos de internet como www.poesia.com o www.zapatosrojos.com. Así como ellos habían ingresado a los espacios ya existentes, los poetas anteriores serán parte de los sitios y de las revistas nuevas. No me refiero sólo a los más cercanos en términos generales, Fabián Casas, José Villa, Juan Varela, Juan Desiderio, Daniel Durand, Oscar Taborda, Jorge Edwards, Andy Nachón, Verónica Viola Fisher, Daniel García Helder, Martín Prieto, o Carlos Eliff, sino también a poetas anteriores como Arturo Carrera, Diana Bellesi, Mirta Rosemberg, Jorge Aulicino, Da-

niel Freidemberg o María del Carmen Colombo. En principio, entonces, no se trata de una ruptura con lo anterior. La poesía de los 90, en los hechos, no parte de la tabula rasa.

¿Cómo leer entonces el proceso? ¿Cómo leerlo sin que se convierta en una larguísima y heterogénea lista de nombres? Me interesa aquí, específicamente, revisar la legitimación de esta joven poesía como 'nueva' y tratar de abrir algunos senderos que permitan comprender la relación entre 'lo nuevo' y 'la novedad' a partir de ciertas lecturas fragmentarias. Queda claro (y si no fuese así valga la afirmación) que aquí no estarán todos los poetas del 90. El recorte tendrá que ver más con el fenómeno cultural o sociológico que significa esta poesía (aunque los recorridos se establezcan a partir de los textos) que con el criterio de valor.

'Lo nuevo' en las vanguardias argentinas se articula como fundamento, como plataforma desde la cual se producen los manifiestos y los textos. (Sarlo 1998: 95) Lo nuevo es la forma de relacionarse con la tradición, o mejor, de establecer una posición antagónica como posicionamiento del escritor en el campo intelectual (en relación a las instituciones y las formaciones ya existentes) y en la sociedad (se generaliza una ideología de lo nuevo como reacción contra los valores burgueses). 'Lo nuevo', por supuesto, también puede leerse en las formas de la escritura que dan cuenta de nuevos espacios, nuevas figuraciones e imaginarios y utilizan nuevas técnicas como el collage, el montaje o la imagen asociada a la idea de autonomía de la literatura, que planteará como antimimética.

Desde lo explícito algunos poetas de los 90 parecen no tener padres literarios. Así como gran parte de los poetas del 70 en la Argentina no pueden leerse sin pensar en la poética sesentista (Juan Gelman, Juana Bignozzi, Alberto Szpunberg, Roberto J. Santoro, etc.), los nuevos poetas de los 90 remiten, cuando lo hacen, a uno o dos autores, más que a una poética previa. Están los que reescriben a Alejandra Pizarnik como Lola Arias, o a Perlongher y los hermanos Lamborghini como Gambarotta, Santiago Vega, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Mario Ortiz y Llach. Las relaciones son más unidireccionales: uno no puede dejar de escuchar la resonancia de Nicolás Olivari en las figuraciones elegidas por Alejandro Rubio, o su fraseo en algunos poemas; tampoco puede separarse la audición de los poemas de Fabián Casas de los textos de Gianuzzi, o la lentificación descriptiva de Osvaldo Aguirre de la narrativa de Juan José Saer.

Sin embargo, no hay una tradición reconocible (como la de las vanguardias históricas que luchaban contra el modernismo). Hay instancias de ruptura pero son localizadas (seguir escribiendo contra Borges, o contra Gelman tanto en la epicidad de sus primeros libros como en el lirismo posterior; seguir escribiendo en otros casos, contra Alejandra Pizarnik que es una de las figuras omnipresentes de la poesía nacional).

No podría, entonces, definirse a estos poetas como vanguardistas, ni siquiera en el caso del último libro de Carlos Eliff (que ahora asumió el nombre de ná kar Elliff-ce), *ovnipersia*, o de Romina Freschi, *entremezcales*. Porque si bien ambos textos hacen del significante (de la fragmentación, el

corte y el trabajo sonoro) su centro, están retomando un gesto que ya está canonizado en el barroco (o el neo-barroco de Néstor Perlongher o Severo Sarduy). El nuevo pasaje de las antiguas formas por la teoría de Gilles Deleuze, tal como se ve en el manifiesto de la Escuela Alógena distribuido vía e-mail, no supone un nuevo tratamiento del lenguaje poético, una formulación inexistente en la tradición. Es más, este tipo de lenguaje está asimilado como propio del género poético (aunque no se piense como modalidad exclusiva).

Sin embargo, la mayor parte de los textos del 90 hacen un uso de la tradición vanguardista (o del barroco) distinto. Toman, por momentos, sus procedimientos, la caricaturización, la apelación al humor negro, la apertura discursiva del género, el feísmo y en términos más específicos, la formulación poética a partir del fragmento, la prosificación, el montaje o la parodia. (Schwartz 1983: 52 y ss.) Pero en realidad, aquí también hay que tener en cuenta que son operaciones ya generalizadas o aceptadas en la poesía y, además, que en algunos casos llegan como lecturas de poetas posteriores a las vanguardias.

Lo novedoso, en todo caso, es la incorporación de los materiales o los signos propios de la época: la publicidad, las marcas (Puma, Adidas, Revlon, Sara Key), el rock o el heavy metal. Y, en relación a estos elementos, ciertos registros que dan cuenta de una voz generacional, de una voz joven, aunque ésta no sea la mera repetición de sus formas de hablar sino casi siempre un artificio. El primer libro llamativo en este sentido es *La zanjita* de Juan Desiderio que aparece con un registro propio que se calca en la ortografía:

Bitácora de vuelo/ -no te hagás el espok/ y corré más rápido/ que nos matan/ esto marciano de la 19/ y te van a rodar/ las orejas/ hasta la zanja./ -La zanja. La recuerdo/ tomando sol/ a orillas d la zanja/ sus pelos con abrojos/ excitaban/ a lo vendedore/ de sandía.

Pero entonces, ¿por qué aparecen como nuevos estos poetas? ¿No se trata sólo de un fenómeno novedoso? Hay algo en el modo de legitimación y de instalación que reenvía al fuerte impacto de las vanguardias. Son un grupo de jóvenes que ocupan su lugar y en este sentido parecen separarse de los poetas anteriores (aunque muchas veces los integren). En este plano también podría leerse el gesto -común en muchos casos- de presentación de la poesía. El uso de escenografías, de vestuarios, e incluso la lectura dramática parece apelar al escándalo y a la diferencialidad.

Las palabras I

Como una modalidad absolutamente distinta de provocación (que se aleja del gesto), pueden leerse algunos textos como 'Los Mickey' de Santiago Llach, *Zelarayán* de Santiago Vega, o *Punctum* de Gambarotta. Porque extrañamente, en plenos 90 en la Argentina, en la época del menemismo, el discurso poético vuelve a plantearse en contra de la burguesía. Así aparecerán en la poesía de Alejandro Rubio algunos relatos que pueden haber sido prototípicos

en los 60, como por ejemplo la delación de la hipocresía del burgués o de las clases altas: “y luego vuelven a Olivos con sus esposas de veinte/ a gozar del jacuzzi y de la conciencia tranquila/ mientras sus hijos se masturban con la sierva/ y sueñan con viajar a Paraguay, a fundar una empresa/ de exportación de carne guaraní.” (‘El gran arte’, Rubio 1999: 40) La extrañeza se hace aún más visible cuando en los poemas de Gambarotta o de Llach se habla de los ‘negros’ o los ‘cabeza’ (nominaciones despectivas ya desde los inicios del peronismo); la lectura, sin embargo, sería falsa si no se registra el contrapeso perfecto en las críticas a las clases altas y a la clase media argentina: “Soy de clase media,/ ni los sueños más elementales pude cumplir,/ cullearse a una chica del Orleans/ o ir una noche a Help de Copacabana”, dice irónicamente un poema de Llach (‘Abajo del agua’: 27-8), en tanto en *Punctum* de Gambarotta se lee: “Tickets para comida./ Fiesta en el jardín./ Por algo esos fundamentalistas/ no dejan que el estado/ eduque a sus hijos./ Los mandan a esos colegios/ donde hay que pagar entrada para estudiar” (69). Y los valores que alguna vez cruzaron transversalmente a las clases trabajadoras y a la clase media (basta con recordar la consigna ‘El trabajo dignifica’ del primer peronismo) también son puestos en tela de juicio:

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/ sen-
tar en una casa de vidrio/ a sacarse de la cabeza/ el zumbido/ de la dignidad. (Gambarotta 2000: 12)

Lo que construyen estos textos va en contra de los valores burgueses (hasta entrar en el campo de lo políticamente incorrecto) a la vez que eligen “narrar los descartes del capitalismo o la descomposición de las instituciones sedentarias”. (Aguilar 2001: 14) Así los personajes de *Punctum* tienen un pasado de rapiña en el mundo del trabajo, con punteros políticos o vendiendo biblias en el Ministerio de Ondas de Amor y Paz y parecen ser eternos vagabundos, nómades (como los sujetos que Aguilar describe en relación al ‘nuevo cine’ argentino), que arman circuitos marginales; del mismo modo Santiago Vega elige la última inmigración (coreanos y paraguayos) como andamiaje de un relato violento en el que la lucha de clases se ha transformado en venganza racial (y en ‘fiesta del monstruo’); Alejandro Rubio, por su parte, suele escribir escenarios alejados del centro, como el oeste de la provincia de Buenos Aires y Santiago Llach hace cruzar un límite a los personajes de ‘Los Mickey’ definidos como “una banda de hijos de ricos,/ conchetos y católicos” que hacen “negocios pederros” y van a “cazar negros” a la villa miseria. Este relato, si se quiere, ya estaba en la literatura argentina. Estaba, para ser más precisos, en ‘El niño proletario’ de Osvaldo Lamborghini. Lo que sucede es que su reinstalación se inserta como ‘lo nuevo’ porque pone en discurso aquello que vela (que cubre y esconde) la burguesía:

Tendrás 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. (Gambarotta 2000: 43)

Un relato, entonces, que sin ser autobiográfico, desenmascara y corrige las versiones del pasado reciente.

Lo antiburgués también puede leerse en el tratamiento de la sexualidad y las relaciones parentales. Y aquí hay otra coincidencia con las posiciones que Aguilar describe en el ‘nuevo cine’ argentino. El nomadismo es una de ellas, pero otro de los mundos -que él identifica con *La ciénaga* de Lucrecia Marteles el de la descomposición. Hay un poema de *Tuca* de Fabián Casas que parece un epígrafe válido para este desplazamiento hacia los márgenes del capitalismo o el cuestionamiento de sus instituciones:

Hace algún tiempo/ fuimos todas las películas de amor mundiales/ [...] // Hoy nos encontramos en la calle./ Ella estaba con su marido y su hijo /: éramos el gran anacronismo del amor./ la parte pendiente de un montaje absurdo./ Parece una ley: todo lo que se pudre forma una familia. (29)

En ‘Hace algún tiempo’ el tono no es ni elegíaco ni de exaltación. La descomposición está enunciada explícitamente como una ley científica, casi bajo el sesgo de una mirada objetiva que produce una certeza luego de sopesar o analizar los datos de la realidad. Ni más ni menos que eso. Y decía que este poema podía funcionar como epígrafe porque luego el núcleo de la descomposición parental presentará otras variantes que cubren un amplio espectro. Una de ellas tiene que ver con la asunción genérica y la delación de la propia identidad y tal vez la escritora que mejor construye esta posición (casi programáticamente) es Verónica Viola Fisher:

Vos sola/ te mutilaste/ solita nomás/ decidiste nacer una/ semana antes con el cuerpo/ formado a medias/ no quisiste/ esperar el crecimiento/ de los atributos que debe/ un primerizo a su padre no/ podías no desilusionarme/ desde el comienzo/ nada entre tus piernas/ inválida. (27)

El destierro de la figura paterna, la revisión de la maternidad y de las identidades de infancia están muy presentes también en la poesía de Lola Arias (*Las impúdicas en el paraíso*) y supone, muchas veces, la desmitificación del mundo de la infancia. Lejos de la evocación tramada por la nostalgia, en uno de los poemas de *bruciate/ quemadas* Vanna Andreini destroza uno de sus lugares más preciados e invierte su sentido:

En el sueño/ ella toma la muñeca de la niña/ le sonrío y luego/ extrañamente feliz/ le arranca todos los cabellos./ Gritos y llantos/ le hacen ligeras, placenteras cosquillas/ muñequita pelada/ pequeño *Duce* con los ojos azules/ y las cejas negras/ igual a su padre. (39)

Por su parte, Martín Rodríguez usa de manera oblicua el carácter pedagógico de las fábulas y traslada ciertos atributos de los personajes de este género a los sujetos y sus relaciones:

a cada animalito mamá, decía el niño./ a la cotorra al tigre al lobo a la tortuga/ le conocemos la saliva el asma la caricia./ lo que más conocemos, respondía la madre./ es la descomposición./ cuando los ojos se le vuelven amarillos/ y se devoran unos contra otros./ respondía la madre/ de dulces ojos amarillos/ la madre con dientes filosos. (38)

Las cosas I

Pero además del elemento antiburgués que permite leer estos textos de los 90 si no como una vanguardia, al menos como vanguardistas, parece interesante retomar una idea de Adorno (para continuar la indagación) cuando en su *Teoría estética* habla de ‘lo moderno’: “Lo moderno es arte por la imitación de lo endurecido y extraño” (36). Y ¿qué es lo endurecido y extraño para Baudelaire en este caso? Adorno responde, el mundo de las mercancías. Si bien los poemas de los que estamos hablando podrían ser pensados en relación a la posmodernidad, ese concepto que encierra según Jameson la conversión de todo objeto artístico en mercancía, se puede encontrar en la mayor parte de la poesía de los 90 una necesidad de escenificar la relación entre el sujeto y las cosas.

Habría varias posiciones a analizar; una de ellas es la de los primeros libros de ciertas mujeres jóvenes en los que las marcas y la moda construyen imágenes o pequeños mundos cerrados: “escupe su reflejo/ de gárgola gótica/ entre las perlas/ de Coco Chanel”, dice un poema de Anahí Mallol (‘poema 9’: 41), mientras en ‘Sacáme de esta sinestecia...’ de Karina Macció, se lee “Vestimentas technicolor/ pintadas con marcador fosforescente” (35). La infancia, por su parte, se hace reconocible a partir de algunos signos que apelan a la artificialidad y, por momentos, a lo retro: “Un tornado arrasa/ la casa de las Barbies:/ miniaturas de cocina/ chocan las manitos,/ los vestidos, también mini” (22). Los últimos versos citados pertenecen a Marina Mariasch y presentan la infancia como una casa de muñecas que las niñas también decorarán: “Entre almohadones en patch-work hicimos un pic-nic./ Mi tacita era de porcelana y la jalea de frambuesa/ ‘-Culpá a los interminables broderies de/ la cama por ponerme tan enamorada.’” (Mariasch 1997: 43), y estará lleno de objetos-mercancía, de imágenes hiper saturadas en su identidad: “Dejo mi figurita Sara Key para siempre.// Con sus moños ondulados/ su cabello claro floreado/ sus vestidos apuntillados” (23), se lee en otro poema de Karina Macció.

Pero ¿cuál es aquí la relación con el mundo de los objetos? La moda, la copia de sus marcas, tensiona la relación hacia el presente; en tanto el mundo infantil, su configuración, se mueve entre este polo (el de las Barbies) y otro, obligatoriamente nostálgico, que envía al pasado (más allá de ciertos rasgos de ironía). Como si se tratase del tiempo de las abuelas o de las madres. Lo visual es el principio que articula estos textos y se podría pensar, incluso, que la escena se construye a partir de íconos que arman una superficie plana. Como en el Pop, por qué no decirlo, que en la década del 60 hizo ingresar al arte los objetos de consumo, como “imágenes sin relieve” (Livingstone 1991): las latas de sopa Campbell’s, las botellas de Coca Cola, la imagen

artificial de Marilyn Monroe o Liz Taylor. Como en los retratos de las divas del cine que hiciera Andy Warhol, las figuras femeninas, en los poemas de Mallol, Macció o Mariasch parecen estar retocadas por brillos o colores que destacan ciertas zonas del rostro: “un lápiz Revlon/ que otorgue tornasol/ a la carne de los labios” es lo que sueñan dos mujeres en un poema de Mallol (15), y la que habla en ‘Me corté el pelo...’ de Macció dice: “Tiro la lapicera sucia/ y me tatúo los labios/ con rouge indeleble/ marca francesa” (29), mientras en ‘en una fiesta’ de Mariasch se lee: “Yo vivo en una casa de chicas de piel/ de látex gastado, rompible, mojado/ los párpados de abajo siempre rojos/ o por enrojecer” (13).

Al igual que en el Arte Pop, no se puede dejar de percibir en estos textos la inmediatez de los objetos y, tampoco, la ausencia de interpretación o de “distancia crítica” que Jameson (101 y ss.) destaca como propia de la posmodernidad. Las mercancías no se presentan aquí como lo otro, lo ajeno o lo que enajena, sino como lo que cubre, maquilla, arma la escena y las figuras.

(desplazamiento 1)

Un gesto opuesto, que entra en tensión con esta omnipresencia de objetos de uso cotidiano, objetos populares modulados muchas veces por la moda, puede leerse en *berreta* de Marcelo Díaz. ‘Lo berreta’, un argentinismo (un término proveniente del lunfardo) que alude a los objetos de baja calidad, o falsificados, de algún modo, puede asimilarse a lo kitsch. Este es el caso del cisne de cemento como adorno de un jardín, alrededor de cuya figura se articula una serie de poemas de Díaz. Lo interesante aquí, es que se trata de un ícono popular por excelencia pero los poemas tejen una o más versiones que no suponen el abandono de la mirada crítica y a la vez reinstalan el objeto en un contexto (y entonces, puede leerse un alejamiento de lo neo-pop). En términos críticos, el cisne de cemento es una degradación de la consagrada figura poética de fin de siglo (el cisne modernista de Darío o el albatros de Baudelaire, entre otros). La percepción del objeto, en este caso, marca las diferencias de grado: “Sus alas de cemento le impiden caminar” (16), o bien “No hay lago cristalino/ capaz de soportar/ el doméstico bogar/ de un cisne de cemento” (18). Por otra parte, el cisne de cemento se presenta como un adorno nacional (“No es posible hallar un cisne de cemento/ en los amplios jardines de Buckingham Palace./ ni es posible hallar un cisne de cemento/ en los alrededores de la Casa Blanca”, 21). El cisne *berreta* deviene, entonces, signo de una identidad y como tal es arrebatado a la atemporalidad de lo estrictamente contemporáneo o cotidiano, que era aquello que Warhol quería hacer ingresar en la pintura cuando decía que “los artistas pop creaban imágenes que cualquiera que fuese paseando por Broadway podía reconocer al instante –comics, mesas de picnic, pantalones de hombre, personajes famosos, cortinas de ducha, neveras, botellas de Coca Cola”. (Livingstone 1991: 147) Es más, el cisne, en los poemas de Marcelo Díaz se transforma en huella de una genealogía: “Que se vea en él, aunque no siempre,/ cifrada la memoria familiar” (22).

(desplazamiento 2)

Y así como el cisne en los poemas de Marcelo Díaz se reincorpora en una serie, la de lo *berreta* (que tal vez hable de cierta identidad en la pobreza, más que en el mal gusto de lo kistch transformado en signo estético), en la poesía de Mario Ortiz, las cosas del mundo cotidiano e incluso los objetos del progreso, de la tecnología abandonan su contexto temporariamente, bajo un tratamiento que podría compararse con el del *objet trouvé* y, así, encuentran nuevas relaciones:

mientras tanto/ la sonda PIONEER se aleja/ del mundo, de la cultura,/ [...] / y envía imágenes difíciles de entender/ porque son fragmentos,/ y los anillos en realidad/ son nubes flotantes de polvillo,/ de cascotitos,/ y los hombres no pueden entender/ cómo hay tantos huesos/ que la sonda interpreta como un esqueleto/ suspendido/ de un planeta/ muerto hace años/ rodeado de nubes// pero la sonda PIONEER se aleja cada vez más/ del mundo, de la cultura/ y se interna en lo azul. (26)

Las cosas II

Otra de las posiciones en la poesía de los 90 –una de las variantes de lo que Dobry denomina objetivismo- es la que postula cierta discrepancia en la percepción de lo externo, la del sujeto que no se reconoce en el afuera pero pone entre paréntesis la interioridad: “Estoy desnudo en el medio del patio/ y tengo la sensación de que las cosas no me reconocen./ Parece que detrás de mí nada hubiese concluido./ Pero estoy en el lugar donde nací” se lee en ‘A mitad de la noche’ de Fabián Casas (1996: 17) y en términos de poética Battilana se pregunta: “¿qué será ese mínimo indicio/ de los objetos, de las formas,/ de esa materia que se resiste?” (‘Formas’, 1999b) Es claro que el universo no es “un bosque de símbolos” como quería Baudelaire, pero también existe la certeza de que en las cosas está el único relato posible (“Sólo comprendo lo que miro” dice otro poema de Carlos Battilana). El poeta, entonces, es el que ve:

/y vi/ todo eso
que puede verse de un tirón enfilando para el sur el este el oeste
por encima de los muros del ferrocarril y por debajo
también lo vi/ y a pie hice el recorrido hasta Huracán
partiendo de la CGT/ y pasé por la ferretería Del Porvenir/

el puente rosa iluminado en la tarde vieja por una serie
de nuevos reflectores añadidos a los dos de un lado, dos del otro
faroles de origen cuyo amarillo pobretón antes daba un aire veneciano
y es tragado ahora por la blanca, metálica, inadmisibles luminosidad, (4)

En ‘Tomas para un documental’ de Daniel García Helder el sujeto mira detalladamente los hitos de un recorrido y describe desapareciendo prácticamente de la escena. El ojo capta restos y también la superposición de lo antiguo con lo moderno como pérdida de un aura. En este sentido, la percepción misma, a secas, postula una interpretación porque la presencia ominosa

de los restos (“los restos de una era que ni vos ni yo llegamos a conocer”, dice el poema más adelante) supone una historia de los objetos. Como en el poema de Martín Prieto que repone, de hecho, la explicación política de la imagen:

Una mujer desprovista/ de la gracia que ofrece el pasado/ y un hombre de la que potencia el dolor:/ una pareja transparente/ tomando sol en una playa municipal/ cuando unos remeros pasan en una canoa/ y perturban el horizonte adornado/ por una isla verde. (La política/ que pareciera estar fuera del cuadro/ es la misma que lo sostiene.) (‘Poesía y política’: 22)

Este gesto de focalización en los objetos puede leerse de manera peculiar en los poemas de *Poesía civil* de Sergio Raimondi, como propuesta de un proceso que tiene que ver a la vez con la percepción y con la escritura:

Exasperada, la lírica inventa una fisiología propia/ y reduce así, en nombre de un lenguaje figurado,/ tanto la precisión de un funcionamiento que combina/ varios sistemas al mismo tiempo, como las múltiples/ ocasiones posibles de una debacle momentánea/ durante años extendida: falta de oxígeno en la sangre,/ disminución de glóbulos rojos, pérdida de hierro,/ incorporación abusiva o descontrolada de toxinas. (‘Lírica y hospital, o contra Gadamer’: 46)

Los mitos de la lírica son sometidos a la desintegración (como si el gesto fuese permanentemente el de volver a poner las cosas en su lugar). Se trata ahora de un mundo material (que se define a partir de las condiciones de producción, de las materias primas). Se trata de un mundo materialista:

Como ciertos motores de nafta, el operario/ se alimenta de sopa, una porción de papas/ hervidas, un sánduche de milanesa y dos/ frutas que pueden ser naranjas o manzanas./ Todo esto sobre una bandeja de telgopor/ envuelta en nylon. (‘Sueño y reparación’: 32)

La mirada, por supuesto, no es la del encantamiento ante las cosas, sino más bien todo lo contrario: “y aunque sea/ obvio, permítaseme aclarar que ningún tipo/ hay de correspondencia entre tecnología/ más avanzada y percepción más eficaz”. (‘Sobre los Philco’: 53)

Todos estos textos parecen reinstalar en plena posmodernidad los debates de la modernidad, la alienación o la situación de extrañamiento que la presión de las cosas (de las mercancías también) imprime sobre el sujeto y que se traduce en una mirada objetiva (por momentos científica) sobre las cosas. En este sentido, funcionan como un núcleo duro, como el otro polo del ingreso directo de lo novedoso al poema, porque reenvían al pasado, a la historia. Una historia que ya no será, efectivamente, la de los grandes relatos pero sí la de los objetos que insisten en recuperar un pasado a partir de su carácter dialéctico, aquel que Walter Benjamin destacaba en su visión de ‘lo nuevo’. (Frisby: 375 y ss.) Se podría pensar, incluso, en la presentación de los objetos que hacen García Helder o Raimondi como “fósiles”, que arrastran o mantienen las huellas de un pasado (aunque no usen las figuras alegóricas, aunque la desmitificación sea el gesto inicial), el de la modernidad, desde la posmoder-

nidad. (Buck-Morss: 75 y ss.) En este ejercicio, en realidad, se despliega el gesto crítico sin que las grandes interpretaciones sean necesarias. Los objetos son el centro del poema pero no están naturalizados, casi como si se tratase de una mirada nueva sobre el afuera, que necesita del extrañamiento.

(desplazamiento 3)

La poesía de Osvaldo Aguirre se recorta entre las escrituras argentinas de los 90 por su diferencialidad temática. La ciudad y sus marcas de identidad son los grandes ausentes en sus textos que se instalan en un paisaje anterior o paralelo, el campo. Aquí, sin embargo, también asistimos a la omnipresencia de los objetos, de otros objetos: la pala, el cuchillo, la alacena, la carne del asado, el mate. La naturaleza, el paisaje, también será una sucesión de nombres:

despeja la cocina
de bichos –escarabajos,
tucuras, moscardones,
luciérnagas, cascarudos,
mariposas, gatas peludas,
alguaciles, langostas,
avispones, hormigas
voladoras, chincheverdes,
tábanos, tucos, uf-
que cubren la pantalla
del televisor o zumban, (1994: 50)

La mirada es aquí también el gesto que precede el ejercicio poético (casi el único), pero los objetos, los animales o las plantas no son restos irreconocibles. No han perdido su sentido sino que son el único punto posible del sentido: “Pero en el campo/ -rastros que graban/ las manos en el mate,/ el talonario, la escoba-,/ si abre la neblina/ y compone, se sigue/ la huella” (19). La sucesión de objetos, o el pasaje de la mirada de uno a otro, arma pequeños relatos; las cosas diseñan pequeñas escenas familiares que evocan un mundo seguro y previsible:

La costumbre afirmaba/ un lenguaje invariable,/ bautizaba ‘Francisco’/ a los hombres,/ ‘Rosa’ a las mujeres,/ ‘General’, ‘Lucifer’/ a los perros./ Apenas las palabras/ para interpretar/ los signos de la tierra/ y del cielo y la conducta/ de los animales, cosas/ que nunca cambian,/ para la pena y la alegría,/ el trabajo y el descanso:/ las palabras y los nombres/ que abrían un camino/ en el abandono de ir/ por el mundo/ y abrigaban un ser. (2000: 36)

¿Se trata de un mundo antiguo? En cierto sentido, sí. Es un mundo previo a la desintegración (aunque no hay en la poesía de Aguirre un tono elegíaco) y, además, es el lugar de la remembranza. No hay aquí espacio para los objetos novedosos o lo moderno. Pero sería más adecuado, pensando en términos poéticos, denominar este mundo como paralelo (o como fuera de) que como arcaico y extinguido. Es la zona elegida por Aguirre para hacer poesía desde

un registro nuevo, que por su objetividad y su economía descriptiva puede ponerse en relación con escrituras como la de Daniel García Helder, Carlos Battilana o Sergio Raimondi.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W.

- 1983 'Arte, sociedad y estética.' Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. En: *Teoría estética*. Barcelona: Orbis: 9-66.

Aguilar, Gonzalo

- 2001 'Los precarios órdenes del azar.' En: *Mil palabras. Letras y artes en revista 1* (primavera): 14-24.

Aguirre, Osvaldo

- 1994 *Al fuego*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
2000 *El General*. Buenos Aires: Melusina.

Andreini, Vanna

- 1998 *bruciato/quemadas*. Buenos Aires: Siesta.

Battilana, Carlos

- 1999a *El fin del verano*. Buenos Aires: Siesta.
1999b *Una historia oscura*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.

Buck-Morss, Susan

- 1989 *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor.

Bustos, Emiliano

- 2000 'Generación poética del 90, una aproximación.' En: *Hablar de poesía 3* (junio): 98-103.

Carrera, Arturo

- 1998 'Prólogo.' En: *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 9-17.

Casas, Fabián

- 1990 *Tuca*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
1996 *El salmón*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Desiderio, Juan

- 1996 *La zanjita*. Buenos Aires: La Trompa de Falopo.

Díaz, Marcelo

- 1998 *Berreta*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Dobry, Edgardo

- s.f. 'Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá).' En: la sección 'Bazar' de www.bazaramericano.com.

Freidemberg, Daniel

- 1995 *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.

Freschi, Romina

- 2000 *Entremezcales*. Buenos Aires: Tsé-tsé.

Frisby, David

- 1992 'Walter Benjamin: La prehistoria de la modernidad.' En: *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Traducción de Carlos Manzano. Madrid: Visor: 335-474.

Gambarotta, Martín

- 1996 *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
2000 *Seudo*. Buenos Aires: VOX.

García Helder, Daniel

- 1997 '(Tomas para un documental).' En: *Punto de vista. Revista de cultura 57* (abril): 1-5.

- Gorelik, Adrián
 1996 'Arqueología del provenir. Arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo.' En: *Punto de vista. Revista de cultura* 57: 6-10.
- Jameson, Fredric
 1995 'La abolición de la distancia crítica.' En: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós.: 101-121.
- Livingstone, Marco (introducción)
 1992 'Una tecnicultura gloriosa.' En: *Arte Pop*. Madrid: Electa.
- Llach, Santiago
 1998 *La Raza*. Buenos Aires: Siesta.
- Macció, Karina A
 1998 *Pupilas estrelladas*. Buenos Aires: Siesta.
- Mallol, Anahí
 1998 *Postdata*. Buenos Aires: Siesta.
- Mariasch, Marina
 1997 *Coming attractions*. Buenos Aires: Siesta.
- Ná kar Elliff-ce
 2001 *Ovni persia*. Buenos Aires: Tsé-tsé.
- Ortiz, Mario
 2001 *Cuadernos de lengua y Literatura II*. Buenos Aires: VOX.
- Prieto, Martín
 1995 *La música antes*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel
 1998 'Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual.' En: *Punto de vista. Revista de cultura* 60 (abril): 13-18.
- Raimondi, Sergio
 2001 *Poesía civil*. Buenos Aires: VOX.
- Rodríguez, Martín
 1998 *Agua negra*. Buenos Aires: Siesta.
- Rubio, Alejandro
 1999 *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta.
- Sarlo, Beatriz
 1998 'Vanguardia y utopía.' En: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión: 95-120.
- Schwartz, Jorge
 1983 *Vanguardia e comopolitismo na década de 20*. San Pablo: Editorial Perspectiva.
- Vega, Santiago
 1998 *Zelarayán*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
- Viola Fisher, Verónica
 1995 *Hacer sapito*. Buenos Aires: Nusud.